

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ VE TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL
ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜLERİ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
ORTAK DOKTORA PROGRAMI



**“BAŞTAN ÇIKARICI” YA DA “CADI”: ALMAN
VE TÜRK YAZINLARINDAN SEÇİLMİŞ
YAPITLARDA “ÇİNGENE KADIN”
İMGESİNİN YAPISI VE İŞLEVİ**

ÖZLEM AGVAN

DANIŞMAN
PROF. DR. HİKMET ASUTAY

EDİRNE 2021

Tezin Adı: “Baştan Çıkarıcı” ya da “Cadı”: Alman ve Türk Yazınlarından Seçilmiş Yapıtlarda “Çingene Kadın” İmgesinin Yapısı ve İşlevi

Hazırlayan: Özlem AGVAN

ÖZET

Gitans, Gitanos, Cigany, Tsigane, Zingari ve bunun gibi isimlerle anılan Çingeneler¹, Hindistan’dan başlayan göçün neticesinde bugün 500 yıldan fazla bir süredir Avrupa’da varlıklarını göstermektedir. Yazınsal metinlerin toplumsalın bu gruba yüklediği olumsuz kalıp yargıları ve ön yargıları barındırmasıyla birlikte, yazına yabancı imgesiyle geçen Çingenelere belli bir basmakalıp inşa edilmiştir. Haklarında üretilen söylencelerle eril söylemin kadına yüklediği öteki rolünü birleştiren yazınsal metinler, Çingene kadın imgesini inşa etmiş ve bu imgeyi barındırdığı temsiller yoluyla hem Batı hem Doğu yazınında devamlılığını sağlamıştır.

Bu tez çalışması Alman yazınından Achim von Arnim’in *Isabella von Ägypten* (1812) ve Clemens Brentano’nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* (1817) ve Türk yazınından Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* (1886) ve Osman Cemal Kaygılı’nın *Çingeneler* (1939) yapıtlarındaki Çingene kadın yazınsal imgelerini incelemektedir. İlgili coğrafyalardaki beden politikalarının ve Çingenelerin kültürel geçmişlerinin verilmesiyle Çingene kadın imgesinin yapısı ve işlevini çözümleme adına bir alt yapı oluşturma amacındaki çalışma, psikanalitik söylemlerden yararlanmıştır.

¹ Çalışma içerisinde neden Çingene kelimesinin tercih edildiğine yer verilecektir.

19. ve 20. yüzyıl aralığındaki Alman ve Türk yazınından seçilmiş bu yapıtlarda iki uç kutuplu Çingene kadın imge temsilleriyle karşılaşmış ve ilgili yapıtların ontolojik farklarına rağmen baştan çıkarıcı, genç ve yaşlı-cadı Çingene kadın imge inşasındaki ortaklıkları görülmüştür. Bu bağlamda yazının, Çingene kadını imgesinin öteki olarak inşasındaki etkin rolü ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çingene, Kadın, İmge, Edebiyat.



Titel der Dissertation: „Verführerin“ oder „Hexe“: Die Konstruktion und Funktion des „Zigeunerinnenbildes“ in Ausgewählten Werken der Deutschen und Türkischen Literatur

Vorbereitet von: Özlem AGVAN

ZUSAMMENFASSUNG

Zigeuner², auch bekannt unter den Namen wie Gitans, Gitanos, Cigany, Tsigane, Zingari sind seit mehr als 500 Jahren als Folge ihrer Migration aus Indien in Europa präsent. Durch die negative Stereotypisierung und Vorverurteilung in der Literatur, welche von der europäischen Mehrheitsgesellschaft ausgingen, wurde ein bestimmtes Bild von dem Zigeuner konstruiert. Die literarischen Texte, die über ihn produziert wurden, haben in ihrer Mythenhaftigkeit und der Rolle, die der männliche Diskurs den Frauen auferlegt, ebenso ein bestimmtes Zigeunerinnenbild aufgebaut, welches durch die darin enthaltenen Darstellungen ihre Kontinuität sowohl in der westlichen als auch in der östlichen literarisch fixiert hat.

Diese Arbeit entstand vor allem aus der Beschäftigung mit den folgenden Werken: Aus der deutschen Literatur Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* (1812) und Clemens Brentanos *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* (1817) sowie aus der türkischen Literatur Ahmet Mithat Efendis *Çingene* (1886) und Osman Cemal Kaygılıs *Çingeneler* (1939). Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, eine Infrastruktur zu schaffen, um die Identitätskonstruktion des Zigeunerinnenbildes zu analysieren, indem sie den Körperdiskurs und die Kulturgeschichte von Zigeunern in den relevanten Ländern betrachtet. Auch versucht sie, die Konstruktion des Zigeunerinnenbildes unter Verwendung psychoanalytischer Diskurse zu analysieren.

² In der Arbeit wird erläutert, warum das Wort Zigeuner bevorzugt wird.

Ausgewählt aus der deutschen und türkischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts greifen die genannten Werke; trotz ontologischer Unterschiede, allesamt die verschiedenen Konstruktionen der Zigeunerin auf -mal verführerisch, mal hexenhaft. In diesen Bildern zeigt sich die aktive Rolle der Literatur bei der Konstruktion der Zigeunerin als „die Andere“.

Schlüsselwörter: Zigeunerin, Sinti und Roma, Frau, Bild, Literatur.



TEŞEKKÜRLER

Tüm doktora sürecim boyunca kıymetli yönlendirme ve yardımlarıyla profesyonel desteğinin yanı sıra iyiliği, sevgisi ve saygısıyla bana ilham veren danışmanım Prof. Dr. Hikmet ASUTAY'a çok teşekkür ederim. Tez İzleme Komitesinde yer alan kıymetli Prof. Dr. Mukadder SEYHAN YÜCEL'e kişisel ve akademik deneyimlerini samimi ve özenle paylaşımlarının yanı sıra bu çalışmaya katkılarından ve Dr. Öğr. Üyesi Hüsnü CEYLAN'nın tavsiyelerinden dolayı teşekkür ediyorum. Kadın bir akademisyen olarak varlığıyla her daim bana güç veren Doç. Dr. Yıldız AYDIN'a teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam boyunca hem akademik bilgisi hem de dostluğuyla beni yalnız bırakmayan değerli çalışma arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Esmâ TEZCAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Bunun yanı sıra araştırma sürecimde profesyonel ve duygusal destekleriyle yardımlarını esirgemeyen kıymetli ofis arkadaşlarım Öğr. Gör. Eda ARMAĞAN TÜRKOĞLU ve Öğr. Gör. Deniz KARACA'ya ve değerli bilgi ve çözümleriyle beni destekleyen akademisyen arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Maddi, manevi desteklerini benden esirgemeyen ve her daim sevgileriyle yanımda olan annem Şükran AGVAN'a, babam Merdan AGVAN'a, ablam Özgül TURNACI'ya ve abim Özgür AGVAN'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca her daim yanımda olan, beni varlıklarıyla destekleyen başta Gökçe DÜNDAR, Burçin ORMAN, Erkal URAN, Eylem Gülce COKER ve Martin HÖFIG olmak üzere tüm dostlarıma minnettarım. Desteklerine sahip olduğum için çok şanslıyım. En nihayetinde tüm varlığıyla hayatımı güzelleştiren Mio'ma sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ZUSAMMENFASSUNG.....	iii
TEŞEKKÜRLER	v
GRAFİKLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ	ix
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ÖTEKİ VE İMGE KAVRAMI. ÖTEKİNİN İNŞASINA İLİŞKİN KURAMSAL ARKA PLAN.....	27
1.1. Öteki Kavramı ve Öteki ile İlişki	27
1.1.1. Madun Kavramı ve Alımlanışı.....	47
1.1.2. Çalışmanın Kuramı ve Çerçevesi.....	54
1.2. Bir Kavram Olarak İmgenin Yazındaki Yeri ve Karşılaştırmalı İmgebilim.....	61
1.3. Yazında Ötekinin İnşası ve Temsili	75
2. BÖLÜM: BİR ÖTEKİ OLARAK ÇİNGENE VE TARİHSEL SÜRECİ	82
2.1. Çingene Kavramı.....	82
2.2. Çingene İmgesini Oluşturan Kültürel Arka plan.....	97
2.3. Çingenelerin Genel Tarihi ve Söylenceler	109
2.3.1. Almanya’da Yaşayan Çingenelerin Kısa Tarihi	117

2.3.2.	Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Kısa Tarihi	122
2.4.	Günümüz Konumları ve Antiziganizm Kavramı.....	126
3. BÖLÜM:	YAZINSAL BİR İMGE OLARAK ÇİNGENE KADIN	135
3.1.	Beden, Cinsiyet Politikası ve Yazındaki İnşası.....	135
3.1.1.	1810-1880 Yıllardaki Arasındaki Alman Yazınında Kadın Bedeni Olarak Öteki ve İnşası.....	152
3.1.2.	1880-1950 Yıllar Arasındaki Türk Yazınında Kadın Bedeni Olarak Öteki ve İnşası.....	158
3.2.	1810-1880 Yılları Arasındaki Alman Yazınında Çingene Kadın İmgesi ve Temsili.....	169
3.3.	1880-1950 Yılları Arasındaki Türk Yazınında Çingene Kadın İmgesi ve Temsili.....	177
4. BÖLÜM:	ALMAN VE TÜRK YAZININDAN SEÇİLMİŞ YAPITLARDAKİ ÇİNGENE KADIN İMGELERİNİN ÇÖZÜMLENİŞİ	186
4.1.	Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi.....	186
4.1.1.	Achim von Arnim’in <i>Isabella von Ägypten</i> ve Clemens Brentano’nun <i>Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter</i> Yapıtlarında Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi	191
4.1.2.	Ahmet Mithat Efendi’nin <i>Çingene</i> ve Osman Cemal Kaygılı’nın <i>Çingeneler</i> Yapıtlarında Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi.....	225
4.2.	Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi.....	265
4.2.1.	Achim von Arnim’in <i>Isabella von Ägypten</i> ve Clemens Brentano’nun <i>Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter</i> Yapıtlarında Cadı- Yaşlı Çingene Kadın İmgesi	275
4.2.2.	Ahmet Mithat Efendi’nin <i>Çingene</i> ve Osman Cemal Kaygılı’nın <i>Çingeneler</i> Yapıtlarında Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi.....	288

4.3. İncelenen Yapıtlardaki Çingene Kadın İmgelerinin Karşılaştırmalı Çözümleşi.....	300
SONUÇ	307
KAYNAKÇA.....	314



GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1: Ekşi Sözlük'te Çingene kelimesine dair olumsuz referanslar	88
Grafik 2: “Çocuğumun, ... birisinin çocuğuyla arkadaşlık etmesine izin vermezdim” soruna verilen cevapların oranları	90

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: 2015 ONTO tarafından yürütülen anket sonuçları	89
Resim 2: Ganj'dan Thames'e uzanan “Büyük Yürüyüş” güzergâhı.	116
Resim 3: Çingenelerin sınır dışı edilmeleri ve toplu kıyımlar. 1939-45	121

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: On üç yaşında gelin olan Çingene kızı (Fonseca, 2002, s. 326).	99
Fotoğraf 2: Henriette ASSEO: <i>Çingeneler. Bir Avrupa Yazgısı.</i> (Asséo, 2004)	102
Fotoğraf 3: Henriette ASSEO: <i>Çingeneler. Bir Avrupa Yazgısı.</i> S.99	119

KISALTMALAR

akt. aktaran

bkz. bakınız

der. derleyen

ed. editör

s. sayfa



GİRİŞ

Beyazlar siyahları, erkekler kadınları, yerleşikler göçebeleri **günah keçisi** sayarken; belki de tüm dünyanın ortak **günah keçisi** Çingeneler olmuştur. Yerleşik kültüre aykırı adetleri, ortak bir dini inançları olmamaları, geldikleri yerin belirsizliği, özgürlükçü ruhları, göçer olmaları, ten renkleri, konuşma tarzları, kıyafetleriyle Çingeneler tüm zamanların ötekisi olarak karşımıza çıkmıştır. Çingene kelimesi bile yıllardır üzerine yüklenen anlamlarıyla öteki olmayı çağrıştırmıştır. Bu ötekileştirme hali o kadar baskındır ki öteki olarak adlandırılan Çingeneler bile kendi içerisindeki ayrıştırmayı bu kelimeyi kullanarak yapmıştır. Bu da aslında bir bağlamda bireylerin üzerindeki toplumsal kimlik baskısını gösterir. Gypsy, **Zigeuner**, Gitan, Tsigani gibi yaşadıkları yerlere göre birçok farklı isimle adlandırılırsalar da bu gruba biçilen adların aşağılayıcı, ötekileştirici, küçültücü³ anlamlar yüklü olduğu ortadadır. Gün geçtikçe genişleyen çokkültürlülüğün sonucu olarak kimlik kavramının sorgulandığı günümüzde Çingeneler sosyal ve beşerî bilimlerin konusu haline gelmiştir. Yapılan akademik çalışmaların temel sorunsalı onların nasıl tanımlanacağı üzerine olmuştur. Çingeneler yazına girişinden bugüne kadar çalışmalarda Çingene kelimesiyle tanımlanırken, günümüzde bu kelimenin çağrıştırdığı olumsuz anlamlar tartışılmaya başlanmış ve söz konusu kelimeye alternatif farklı terim arayışına girilmiştir. 1978’de düzenlenmiş olan II. Dünya Çingene Konferansı’nda⁴; **Rom** insan-adam anlamına gelen **Roman** adının kullanılması konusunda karar alınmış ve de Çingene kelimesi artık Çingene olmayanlar tarafından onları ötekileştirmek için kullanılan bir kelime haline gelmiştir. Fakat her ne kadar **Roman** adı ilgili akademik çalışmalarda yer alsın da Çingene kelimesinin hala kullanımına devam edilmiştir. İlgili çalışmalara bakıldığında tercih edilen kelime hususunda bir fikir birliğine varıldığı

³ Pejoratif kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kötüleyici, yermeli, aşağılayıcı anlamlar içeren söz / sözcük.

⁴ II. Uluslararası Roman Sempozyumu Sonuç Bildirgesi. Ulaşılabilir Yaşam Derneği. <http://www.uyd.org.tr/roman3.htm> (erişim: 10.05.2021)

gözlenmemiştir; bu nedenle bu konu üzerine çalışma yapanlar sebebini gösterme kaydı şartıyla Çingene ya da **Roman** kavramını seçebilir:

*“In this book, except in quotes from other authors and where relevant to the discussion, the word Gypsy is not used. There are two reasons for this: it is a name created by outsiders and is based upon a mistaken assumption about our true identity: we are not Egyptians. Second, it, and its equivalents in other languages, immediately brings to mind an inaccurate and sometimes negative image originating in Works of literature”*⁵ (Hancock, 2002, s. xviii).

Ian Hancock gibi Çingene kelimesinin taşıdığı küçültücü anlamlardan dolayı kullanımının doğru olmadığını düşünenler olduğu gibi; Mustafa Aksu’nun *“Son 20 yıldır kimliğini gizlemek imkanı olmayan ünlü sanatçı Çingenelerin, kendilerini etnik köken ismiyle ilgisi bulunmayan “roman” (!) olarak tanıttıklarına şahit oluyoruz”* (Aksu, 2003, s. 65) ifadesindeki gibi **Romandansa** Çingene kelimesinin birleştirici yanını vurgulayan ve zaman içerisinde Çingene olmayanlar ya da bizzat Çingeneler tarafından bu kelimeye yüklenen olumsuz çağrışımlardan ayırmak amacıyla bu kavramının kullanımını savunanlar da mevcuttur.

Bu doktora tezi çalışması kapsamında insanlığın ortaklaşa inşa ettiği ön yargılardan Çingene kelimesini değiştirmek yerine, bu gruba yüklenen basmakalıp düşüncelerin içini boşaltmak ve yazında Çingene kelimesiyle varoluşundan daha geniş bir grubu işaret edebilmek adına Çingene kelimesi kullanılacaktır. Çingene

⁵ “Bu kitapta, diğer yazarlardan yapılan alıntılar ve tartışmayla ilgili olan yerler dışında, Çingene kelimesi kullanılmamaktadır. Bunun iki nedeni var: Yabancılar tarafından yaratılmış bir isim ve gerçek kimliğimiz hakkında yanlış bir varsayıma dayanıyor: biz Mısırlı değiliz. İkincisi, o ve diğer dillerdeki karşılıkları, hemen akla edebiyat eserlerinden kaynaklanan yanlış ve bazen olumsuz bir imajı getirir”. Aksi belirtilmediği sürece bu çalışmada yabancı dildeki kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe çevirileri tarafımıza aittir.

kelimesine yüklenen birçok olumsuz çağrışımın bulunduğu ve bu nedenle **Roman** ismine doğru bir eğilimin olduğunun bilincinde olmanın yanı sıra bu etnik grubun henüz siyasi bir kimlik oluştur(a)mamalarından kaynaklı kimlik tanımlamaları tek bir isme indirgen(e)mediğinden, **Roman** kelimesinin tüm topluluk tarafından benimsenmediği ortadadır. Çingene kelimesinin kullanımıyla söz konusu olan kavram kargaşasını bu çalışmaya taşımadan, grubu bir üst kimlik çatısı altında toplamak amaçlanmaktadır. Kendisi de bir Çingene olan Ali Mezarcıoğlu Çingene olmayanlara, Çingenelerin ağzından kendilerini anlatmak adına kaleme aldığı *Çingenelerin Kitabı* (2010) adlı çalışmada ilgili kelimenin kelime olarak olumsuz bir anlama sahip olmadığını, tarih boyu bu kelime üzerine yüklenen negatif çağrışımların kelimenin kendisine değil aslında söz konusu gruba yönelik olduğu üzerinde durmuştur. Bu nedenle de Çingene dışında hangi isim kullanılsa da kullanılsın bu bakış açısı değişmediği sürece kelimelerin değiştirilmesinin bir yararı olamayacağını vurgulayıp, Çingene kelimesinin kullanımının devam etmesi yolunda çağrısını şöyle ifade etmiştir:

“Günümüzde Çingenelerin kendilerine güvenlerini kazanmalarının ve Gacoların gözünde saygın bir pozisyona gelmelerinin tek koşulu binlerce yıl boyunca Gacolar tarafından kullanılan isimlerle kendi kültürlerini ve medeniyetlerini temsil etmeleridir. Bir mücadele verilecekse bu isimlere karşı değil, isimlere yüklenen yanlış anlamlara, hurafelere ve önyargılara karşı verilmelidir” (Mezarcıoğlu, 2010, s. 33).

Mezarcıoğlu’nun da vurguladığı gibi toplumda mevcut olan kalıp yargıların baskısı sonucu kendi kimliğinden uzaklaşmak yerine “*Ben Çingeneyim*” diyebilmek bu alanda atılacak öncelikli adım olacaktır. Çingene kelimesinin bu çalışmada kullanımının tercih edilmesinin diğer bir sebebi de yazının kalıp yargıların korunmasında ve genişletilmesindeki rolünü vurgulamak adına çalışma kapsamında ele alınacak Çingene kadın imgelerinin yazınsal olmasıdır. Hem kadın hem de

Çingene olmalarından dolayı yazınsal metinlerde ötekiyi temsil eden bu imgelerin altını çizebilmek amacıyla tez kapsamında Çingene kelimesinin kullanımının uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Çingene kelimesinin klişeleştirilmiş bir tanımı barındırıyor olması, esasında klişeleştirmenin gerçek verilere dayanmadığı basitliğinden ziyade daha çok bir inşa sürecinin sonucu olmasından doğmuştur. Bu bağlamda Stuart Hall; klişeleştirmeyi, toplumsal olarak inşa edilen kalıplaştırmayı ve özelleştirmeyi barındıran bir temsil biçimi olarak tanımlamıştır (Hall, Temsil, 2017, s. 23-32). Anlamlandırma ve kültür arasındaki bağın inşa edilmesinde etkin olan temsil kavramı, Hall'e göre modern kimlik edinme sürecindeki öznenin hayali bir ürünüdür. Neticesinde kimlik; Lacancı kuramda öznenin, simgeselde gösterenle kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkan ve bu düzende tamamlanması mümkün olmayan devinimsel bir yapıdır. Bu bağlamda özne, kimlik edinme sürecinde hayali ilişkileri üzerinden temsiller inşa eder ve bu temsillerin inşasında ideolojinin ürettiği temsillerden kaçabilmesi mümkün değildir. Althusser'in ifadesiyle “*İdeoloji, aslında bir temsiller sistemidir*” (Althusser, 1969, s. 233). Sonuç olarak temsiller üzerinden edinilen kimliklerin ideolojik bir yapı içermemesi söz konusu değildir. Jacques Lacan'ın İngesel düzen kavramıyla psikanalize taşıdığı bu hayali kavram; dile düşen öznenin, imgeler ve bunların temsilleri üzerinden kendisini tamamlama varsayımını yaratmıştır. **Objet petit a**⁶ olarak kavramsallaştırdığı arzu nesnesi ikameleri olan imgesel nesneler, tezin ilerleyen bölümlerinde Jacqueline Rose ve benzeri akademisyenlerin de çalışmalarına binaen anlatılacağı gibi, özneye öteki üzerinden tamamlanmışlık sanrısı yaşatmıştır. Bu bağlamda öteki olarak konumlandırılan nesnelerin inşasında başka bir ifadeyle kimliklenme ve kimliklendirme sürecinde; dil aracılığıyla kurulmuş temsillerin hali hazırda bulunduğu, Lacancı söylemle, İngesel düzenden kaçabilmenin imkansızlığındaki özne, toplumsal bağlamdan uzak kalamamıştır. Toplumun bu nesne arayışındaki ötekileştirme pratiği, Çingenenin bir görsel olarak temsil almasını doğurmuştur. Bu imgesel temsiliyet bir anlamda anlamlandırma sürecinin ürünü

⁶ Lacancı kuramda “küçük nesne a”. Tüm akademik çalışmalarda ilgili kavram çevrilmeden, orijinal haliyle kullanılmaktadır.

olarak ortaya çıkmıştır. Hegemonik⁷ temsil sisteminin verdiği kalıplardan etkilenen ve bu sistemi de etkileyen söz konusu ürün, ideolojinin araç olarak kullanabildiği yazın üzerinden kendisine bir yazınsal imge kazanmış ve temsilleriyle de söylemini sağlamlaştırmıştır. Böylece cinsiyet, ırk, etnik köken, milliyet, tür, din, sınıf gibi her türlü aidiyet ve dışlama alanı yaratan kategoriler; güç ve tahakküm ilişkisi üzerinden kendine yazında yer bulmuştur. Bu bağlamda 1945 yılı, yani İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya görüşünün oluşturduğu farklı yaklaşımları barındıran yazındaki pek çok sayıdaki metinde Çingene özellikle de Çingene kadın imgesi, ideolojinin ilgili kategorilerinin uygulama alanı olarak farklı dönemlerde benzer ya da farklı temsiller üretmiştir. 19. yüzyılın etnik merkezci geleneksel yazınında inşa edilen Çingene kadın imgesinin okunması, bugün var olan söz konusu yazınsal imgenin inşasını görebilmek adına önemli olduğuna ulaşılmıştır. Alman yazınından Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten*, Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* ve Türk yazınından Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtlarında bir şekilde ortaya konulan yazınsal Çingene kadın imge temsilleri üzerinden toplumun çoğunluğunun gördüğü Çingene kadın imgesinin, **çifte katlanmış öteki** rolüyle varlığını sürdürdüğünün farkına varılmıştır. Wilhelm Solms'un *Der "Zigeunermithos" und seine Wurzeln. Von der Zähigkeit negativer und positiven Stereotypen* başlıklı makalesinde ele aldığı "*Minorität innerhalb einer Minderheit, die keine ist, aber als solche behandelt wurde und wird*"⁸ (Solms, *Der "Zigeunermithos" und seine Wurzeln. Von der Zähigkeit negativer und positiven Stereotypen*, 2000, s. 55) tanımına giren Çingene kadın, yazınsal imgelemede ötekiliği ve cinsiyeti üzerinden çifte ötekileştirmeye maruz kalmıştır. Bu bağlamda yazın, inşa ettiği imgeler aracılığıyla ırkçı ve cinsiyetçi söylemi meşrulaştırma alanı olarak toplumsal ırkçılığın ve cinsiyetçiliğin devamında gizli bir rol oynamıştır:

⁷ Yani herhangi bir otoritenin, başka biri / bir şey üzerindeki baskısını / üstünlüğünü / tahakkümünü barındıran söz veya sözcük. Batı kökenli kavramsallaştırma içerdiğinden, bu anlamı barındıran en yakın sözcük baskıcı / tahakkümcü olarak düşünülebilir.

⁸ "*Azınlık içinde olmayan, ancak öyle davranılan ve öyle muamele edilen azınlık*".

*“Die Literatur den alten auf uns rassistisch wirkenden ‘Zigeuner’-Mythos bis zum heutigen Tag lebendig erhält, daß also gerade auch der Literaturbetrieb immer wieder neu den Stoff formt, aus dem ‘Zigeuner’ in den Augen der Mehrheit geschaffen sind”*⁹
(Strauß, 1992, s. 25).

Nitekim yazının da katkıda bulunduğu Çingene kadınının öteki kimliği, kültürel imajlar ve söylemler aracılığıyla tekrar edilmiş ve böylece öteki olarak yeri sağlamlaştırılmıştır. İç / dış, üst / alt, biz / öteki gibi sınırlamalar üzerinden toplumsal düzen dışına atılan Çingeneler öncelikle yabancı kavramı üzerinden bir damgalamaya maruz kalmıştır. 18. yüzyıl Almanya coğrafyasında Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann tarafından kaleme alınan *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes in Europa, nebst ihrem Ursprunge* (1783) başlıklı yazı, Çingenelerin ötekileştirilmesinde oldukça etkili olmuştur. Söz konusu yazı, yabancı olarak Çingene imgesinin olumsuz inşasını pekiştirmekle kalmayıp 18., 19. ve hatta 20. yüzyılda da süregelecek biçimde yazın alanında da medeniyet dışı Çingene yazınsal imgesinin kurulumunu beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda ideolojinin diğer aygıtlarında olduğu kadar yazınsal metinlerde de Çingene kadınının ötekileştirilmesini meşru kılmak adına mitoslar etkin olmuştur. Ben ve öteki üzerinden ikileşik¹⁰ temsiller üreten ideoloji sistemlerinin bir mit sistemi olduğunu ortaya atan Roland Barthes da bu temsillerin inşasında mitlerin rolüne dikkat çekmiştir. Barthes, *Göstergebilim İlkeleri ve Çağdaş Söylenler* isimli çalışmalarında gösteren ve gösterilen arasındaki karşılıklı bağın altını çizerek mitosları bir anlamlandırma biçimi olarak ele almıştır. Bu bağlamda ideoloji, mitleri otoriter sistemi kurma adına kendi temel değerlerini meşrulaştırma

⁹ “Yazın, bize ırkçı görünen eski Çingene mitini bugüne kadar canlı tutuyor. Yazının görevi özellikle, çoğunluğun gözünde Çingenelerin yaratıldığı malzemeyi sürekli olarak yeniden şekillendiriyor”.

¹⁰ Dikotomi kelimesinin Türkçe karşılığı olarak tez boyunca ikileşim, dikotomik için ise ikileşik sözcükleri kullanılacaktır.

yani doğallaştırma aracı olarak kullanmıştır. Barthes'ın “*Mit, bir dil biçimidir, dil ise sınıf temellidir*” (Barthes, 2014, s. 179-182) ifadesinden yola çıkıldığında mitler, yaratmış olduğu suni doğası üzerinden ideolojik araçlar yardımıyla kültürel -sınıfsal- temsiller üretmiştir. İlgili temsiller yoluyla kimliklendirme veya kimiksizleştirme pratiği üretme alanı olarak mitlerin, günlük davranışlara etkisine bakıldığında söylenceler yoluyla aktarılan Çingene kadınına ait mitosların ırkçılık, cinsellik ve lanetlilik temelinde bir ötekileştirmeye maruz bırakıldığı ve bu bağlamda temsiller üretildiği sonucuna varmak mümkündür. Bir vatan kavramına sahip olmayan, tarihte bir devlet kur(a)mamış, gezgin, yurtsuz olan Çingeneler; içlerinde yaşadıkları toplumun normlarını bozabilecek yapı özelliklerine sahip ve söylenceler yoluyla kirli ve / veya lanetli olarak damgalanmış marjinaler olmuştur. Yazınsala taşıdığı Çingenelerden kadını seçen yazar; mitosların toplumsal cinsiyet rollerin, sosyokültürel kalıp yargıların ve arzu nesne ikamelerinin inşasındaki büyük bir rolünü arkasına almıştır. Kadının, tarihsel süreçte eril söylenceler yoluyla erkeğe göre konumlandırıldığını *Kadın “İkinci Cins”*: *Genç Kızlık Çağı* yapıtında ifade eden Simone de Beauvoir da mitosların erkek merkezci yapısını ortaya koymuştur:

“Tarih bize gösterdi ki, erkekler, öteden beri, bütün somut güçleri ellerinde bulundurmuşlardır; ataerkilliğin başlangıcından bu yana, kadını bağımlı yaşatmanın yararlı olacağına inanmışlar; yasalarını kadınların zararına çıkarmışlardır, böylece kadın, somut olarak, öteki varlık, erkeğe benzemeyen varlık haline gelmiştir. Bu durum, erkeklerin iktisadi çıkarlarına uygundu; ama aynı zamanda varlıkbilimsel ve ahlaksal özençlerine de uygundu” (Beauvoir, 1993, s. 153).

Mitosların barındırdığı yabancılaştırma motiflerinin yanı sıra cinsiyetçi imgelemine de kendini meşrulaştırma ve devamlılığını sağlama paravanı olarak gören ideoloji; yazında Çingene kadınına dizginlenemez, ahlaksız, utanmaz sıfatlarını barındıran bir temsiliyet vermiştir. Mitoslarda yaratılan kadının ikincil konumunu

kullanan erkek yazar; yazınsal mimetik¹¹ aktarım yoluyla cinsiyet rollerini telkin edebileceği bir yabancı beden bulmuştur. Özellikle 19. yüzyıl sonları 20. yüzyıl başları hem Alman hem de Türk yazınındaki temsilleri üzerinden ırkçı ve cinsiyetçi Çingene kadın imgesini inşa eden eril söylem; mitosların kadına verdiği hem umut hem de korku barındıran ikircilikli yapısını, kendi eril arzu nesnesini ikame etme arayışında kullanmıştır:

“Her efsane, umutlarıyla korkularını aşkın bir göğe doğru yansıtan bir Özne’nin varlığını gerektirir. Kadınlar kendilerini Özne olarak ortaya koymadıklarından, tasarılarını yansıtacak bir erkek efsanesi yaratamamışlardır; kendilerine özgür bir dinleri ve şiirleri yoktur: bu dallarda bile, erkeklerin imgeleriyle düş görürler. Erkeklerin yarattıkları tanrılara taparlar. Erkeklerse, kendi kendilerini göklere çıkarabilmek üzere, büyük erkek kahramanlar yaratmışlardır. Herkül, Prometheus, Parsifal bunlar arasındadır; bu kahramanların yazgısında kadının rolü ikinci derecededir. Kadınla ilintili yönünden ana çizgileriyle verilmiş erkek imgeleri de vardır elbet: baba, gönül avcısı, koca, kıskanç adam, iyi oğul, kötü oğul bunlar arasındadır; ama bu imgeleri de yine erkekler saptamıştır ve onları hiçbir zaman efsane saygınlığına ulaşmamışlardır; yalnızca birer kalıptırlar. Kadınsa, erkekle ilintisine göre tanımlanmıştır. Kadın-erkek categoryalarının bakışsızlığı, cinsel efsanelerin tek yanlı oluşunda iyice ortaya çıkar. Kimi zaman, kadın latif cinse sözcüğüyle anılır; cinselliğin büyüen hazları, tehlikeleri, eti canı kadında toplanmıştır: kadın için cinselliği erkeğin canlandığı gerçeği, bunu dile getirecek kimse çıkmadığı için, hiçbir zaman sözde dökülmemiştir. Dünyanın kendisi gibi, imgelerle anlatılması da erkek işidir; onu kendi

¹¹ Türkçeye taklide ilişkin anlamında kullanılan yazınsal kavram. Tez boyunca mimetik olarak kullanılacaktır.

açılarından anlatır ve bunu mutlak doğruyla karıştırırlar”

(Beauvoir, 1993, s. 157).

Erkeği merkezine alan ve kadını erkeğe göre şekillendiren Batı söylemi, kadını ve onun bedenini erkeğin kontrolüne bırakmıştır. Kadın bedeni bu bağlamda ideolojinin cinsiyet ve cinsellik politikasını yerine getirebileceği bir alan olarak yazınsalda kurgulanmıştır. 19. yüzyılda inşa edilen baştan çıkarıcı ve cadı Çingene kadın imgeleri, eril söylemin kadın bedenini iktidarını onaylama alanı olarak kurduğuna örnek olmuştur. Bu bağlamda aynı işleve fakat farklı bedene sahip iki kadın Çingene imgesi ortaya çıkmıştır. Genç ve güzelliği üzerinden erkek yazarın arzu nesne ikamesi olarak inşa edilen baştan çıkarıcı Çingene kadın imgesi ve bu imgenin karşısına konumlandırılan ideal güzellik normlarına uymayan ve iktidarın üreme merkezi olma adına işlevsiz görülen cadılaştırılmış yaşlı Çingene kadın imgesiyle karşılaşmıştır. Genç ve güzelliğinin yanı sıra bakire oluşu üzerinden erkeğin arzusunu doyurma adına nesneleştirilen kadın, erkek başkahramanı baştan çıkaran bir temsiliyet taşımıştır. Her ne kadar Çingene olması onu öteki yapsa da kadın bedeninin bu baştan çıkarıcı temsiliyeti onu arzulanabilir bir nesne konumuna almıştır. Bu bağlamda beyaz erkeğin hiperseksüelleştirdiği¹², baştan çıkaran genç ve güzel Çingene kızı / kadını, Batı söylencelerinden aldığı Venüs gibi baştan çıkarıcı mitlerin yardımıyla eril mimetik aktarımda yazınsalın tekrar ettiği imgelerden olmuştur. Bu imge, her ne kadar erkek yazarın Çingeneden iğrenme ya da Çingeneyi reddetme gibi ırkçı söylemlerine maruz kalmış olsa da bir o kadar da Çingeneliğe atfedilen cinsel özgürlük kalıbını da taşımıştır. Bu kalıp üzerinden Batı yazınında cinselliğine hayranlık duyulan ortak imge olarak genç ve güzel Çingene kadın hem egzotikleştirilmiş hem de erotikleştirilmişken; ileride detaylarıyla ele alınacağı üzere, kendisini özünde İslam geleneği ve Anadolu mitosları üzerine inşa etmesi beklenen Doğu yazınında bu cinselleştirme derecesinin daha düşük olduğu dikkat çekmiştir. Edward Said’in ifadesiyle kendisine “*Hayali Doğu*” imgesi inşa etme ve bu bağlamda ötekileştirme pratiğini ortaya koyan Batı’yı kendine örnek alan Tanzimat

¹² Aşırı cinselleştirdiği.

dönemi Doğu -Türk- yazını, Batı'nın üretmiş olduğu Doğulu egzotik ve erotik Çingene kadın temsilini kendisine öteki olarak almıştır. Batı'nın oryantalist bakış açısını Çingene kadın üzerinden kendi yazınına aktaran Doğu, bu bağlamda çifte katlanmış oryantalizmi üretmiştir. Milli kimlik kurma sancısındaki Tanzimat dönemi yazını, bu bağlamda kendine yabancılaşmıştır.

Çalışmada seçili metinlerin Tanzimat dönemine ait olduğu göz önüne alındığında ilgili dönem yazarlarının Batı odaklı bir kültürel füzyon sürecinden geçtikleri ortadadır. Bu sürecin sonucu olarak Doğulu erkek yazar; Batılı beyaz erkeğin ürettiği hayali ürünü kendisine öteki edinmiştir. Doğu, her ne kadar Batı'nın yapmış olduğu hiperseksüelleştirmeyi pekiştirmese de Doğulu bir imgeyi Doğu yazınında Batıcı bir gözle ötekileştirerek Çingene kadınının **çifte katlanmış öteki** konumunu sağlamlaştırmıştır. İslam ontolojisi ve Anadolu söylencelerine dayanan Osmanlı-Türk yazını özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte yazınsal kalıplarını, cinsiyetler arası ontolojik fark üzerine söylemini inşa eden Batılı söylencelerden ithal etmiştir. Esasında bu kalıplar özünde İslam ontolojisiyle tam da örtüşmemiştir. Batı'nın oryantalist bakış açısının Doğu yazınına taşınması sonucu, kimi Tanzimat metinlerinde kadın kimliğinin inşasında İslam ontolojisi ve Anadolu mitoslarıyla örtüşmeyen örnekler görülmüştür. Bu bağlamda kadın kimliği arada kalmıştır. Çingene kadın imgesi üzerinden okunacak olan bu tutarsızlık Tanzimat dönemindeki baskın olan kimliklenme ve kimliklendirme bunalımını işaret etmiştir. Batı'nın oryantal nesnesini kendisine oryantal nesne olarak alan Doğu, Batı üzerinden Çingene kadınına **çifte katlanmış öteki** kimliğini vermiştir. Nitekim Doğu ister farkında olarak ister farkında olmayarak devraldığı aslında kendi özüne yabancı olan Batı söyleminin bu öteki imgelerini tekrar ederek hem kendine yabancılaşmış hem de bu imgeleri **çifte katlanmış ötekiliğe** atmıştır.

Batılı beyaz erkeğin, hiperseksüelleştirerek fetişleştirdiği görsel nesne olarak Çingene kadın; eril söylemin cinselliği nasıl ırksallaştırdığını ve cinsiyetleştirdiğini göstermiştir. Vahşi, ensest ilişkiye yatkın, ilkel gibi olumsuz yargılar üzerinden oluşturulan Çingene imgesi, söylencelerin desteğini almıştır. Eril

söylem; bu arka plana kadınlığı ve yine Çingene olmasıyla ahlaksızlığı ve toplumsal cinsiyet normlarına uymayan yapıyı eklemleyerek, genç Çingene kızını erkenden cinselliğini keşfeden, fuhuşa yakın hafifmeşreplikte imgeleştirmiştir. Abartılı bir şekilde şehvetli olarak kalıplaştırılmış bu imgelem esasında hem Çingeneliği hem de kadınlığı aşağılamak üzerine kurulmuştur. Bu Çingene kadın imgesi, paçavra kıyafetler giyen klişeleşmiş Çingene kalıbından çok ayırdır. İmge öncelikle görsel nesne konumuyla güzel kıyafetleri ve güzelleştirilen esmerliğiyle temsil edilmiştir. Daha sonra da cinsel baştan çıkarıcılığıyla Gaco¹³ erkeğinin burjuva hayatını mahveden yoldan çıkarıcı olarak damgalanmıştır.

Mitlerin yabancılaştıran ve toplumsal cinsiyet rollerini dayatan söylemlerinin yanına lanet ve korku motifini de ekleyen eril söylem, yazında Çingene kadın imgesini inşa ederken mitosların kutsalı belirleme, yani mitos kelimesini etimolojik olarak işaret ettiği kutsallık veya kut alma özelliğini kullanmıştır. Zira hatırlamak gerekir ki mit, ilksel anlamıyla gerçek hikâyeye gönderme yapar; en azından kutsal olması bakımından hakiki bir hikâyeye aktarıldığı varsayımı üzerine inşa edilir. Nitekim Mircae Eliade'nin *Mitlerin Özellikleri*'nde bunu şöyle vurgulamıştır:

“[...] batılı bilginlerin mitlerin incelemesini, sözgelimi XIX. Yy'inkiyle açıkça çelişen bir bakış açısı içine yerleştirmişlerdir. Tıpkı kendilerinden öncekilerin yaptığı gibi, terimin yaygın anlamıyla miti “fabl”, “uydurma”, “kurmaca” olarak ele almak yerine, onu, arkaik toplumlarda anlaşıldığı biçimiyle benimsemişlerdir; gerçekten de bu gibi toplumlarda mit, tersine, “gerçek bir öykü”yü belirtir üstelik de kutsal sayıldığı, örnek oluşturduğu ve anlamlı olduğu için son derece değerlidir” (Eliade M., 1993, s. 9).

¹³ Çingene dilinde Çingene olmayanlara söylenen isim. Bu çalışmada Çingene olmayanlar için Gaco kelimesi de kullanılacaktır.

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere özellikle arkaik toplumlar söz konusu olduğunda Eliade'nin de önerdiği üzere mitler gerçek öykülerin aktarımıdır, çünkü kutsal kabul edilirler. Bu kutsallık aynı zamanda insan varoluşunu aşan bir doğaüstülüğe de işaret ederler. Tam da bu sebepten özellikle başlangıç mitleri¹⁴ insanın varlığa gelişinden önceki, ontik bir düzleme göndermede bulunur ve “[...] insan[ın] bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğaüstü Varlıklar'ın müdahalelerinden sonra edinmiştir” (Eliade M., 1993, s. 13) gibi bir çıkarsamada bulunmaya olanak sunar. Buradan da anlaşılabileceği üzere insan varoluşunun alt yapısına, insanın kudretini ve gücünü aşan doğaüstü bir varoluş konulduğunda dahası bu durum insanın cinsiyetli mevcudiyetinin ötesinde ölümlülüğünü -fani oluşu- gerekçelendirdiğinde korku kavramıyla da doğrudan bir ilişki kurulabilmektedir. Çünkü evreni bu mitosların gerçekliği üzerinden anlamlandıran arkaik toplumlar için ölümlü olmanın -yani ansızın hayatın son bulmasının- kendinden bağımsız doğaüstü bir müdahaleyle ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Nitekim kendisini bu mitoslara dayandırıp daha sonra bunları platonik-Hristiyan geleneğin söyleminin içerisinde eriten Batı toplumu için her ne kadar Tanrı adeti teke düşmüş dahi olsa insanın varoluşu ve faniliği bazında insanın varlığına müdahale eden mercii doğaüstü ve kutsal olmaya devam etmiştir. Mevcut doğaüstü-korku ilişkisi olağanca kuvvetiyle varlığını devam ettirir. Dolayısıyla insanın varlığını sürdürebilmesi için bu korkuyla baş edebilmesi gerekir ve bu noktada insanın korktuğu veya kutsallık atfettiği şeylerin kökünün ortaklığı hatırlanmalıdır. David Sibley *Geographies of Exclusion* adlı çalışmasında korku ile kutsalı birleştiren bu ortak köke ve bununla bahsetme ihtiyacının elzemliğine dikkat çekerken, tıpkı Çingene kadın gibi belirlenmiş basmakalıpların buradaki rolünün önemine vurgu yapmıştır (Sibley, 1995, s. 14).

Bu bağlamda mitlerin korkuyu belirlemede önemli bir rolü olduğunu ifade eden Hans Blumenberg, bu devinimi **Das Entängstigungsprojekt** kavramı

¹⁴ Kozmogoni mitler.

üzerinden tanımlar¹⁵. Tanınmayan dünyayı bilinir hale getirme çabasının ürünü olarak mitler, sanat yoluyla bu korkuyu güzellemiştir. Blumenberg'e göre bu sayede özne korkuyu hapsedilmiş bir yerde olduğunu gördüğünde kendini güvende hisseder ve böylece korku ile arasına kendini güvende hissedeceği bir mesafe girmiştir. Kendi güvenli sınırını oluşturma adına yazını da kullanan bu korkuyu estetikleştirme çabası, ilk olarak korkuyu adlandırmıştır. Bu bağlamda yazın; Çingenenin yabancılığı üzerinden ötekileştirdiği nesneyi, cinsiyetçi söylem üzerinden baştan çıkarıcı ve cadı olarak iki farklı imgeye ayırmıştır. Hem Çingenelikleri hem de kadınlıkları üzerinden **çifte katlanmış öteki** konumuna atılan bu Çingene kadın, yaşlandığında mitlerde kadına ve de Çingeneye yüklenen büyü yetenekler damgalamasına maruz bırakılmıştır¹⁶.

Eril söylemin ürettiği yazınsal temsillerde kalıplaşmış bu cadı, yaşlı Çingene kadın; 19. yüzyıla kadar metinlerde büyü yeteneklerinin şifacılığa yorulmasının yanı sıra bu yetenekleri üzerinden olumsuz temsillere de sahip olmuştur. Özellikle Katolik Batı kültüründe cadılaştırılan bu yaşlanmış kadın; toplumun günahlarını çeken **günah keçisi** konumuna itilmiştir. Ancak bu döneme kadar cadılaştırılmış Çingene kadınının katlinin vacip görülmesi yani **madun** konumuna alınmasının sebebi olarak cadılığı değil Çingene olması gösterilmiştir. Nitekim Çingeneler, 19. yüzyıl başlarında Fransa'dan çıkan; alışık yerleşik normlara uymayan bir yaşam tarzı süren marjinal alt sınıf için kullanılan ve bugünkü tanımıyla **madun** kavramıyla ilişkilendirilen bohemizm terimiyle anılmıştır. Baskın

¹⁵ "Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärung für das Unerklärliche, der Benennung für das Unennbare" (Blumenberg, 2006, s. 11).

¹⁶ Bu noktada büyü kelimesinin Batı'daki karşılığı olan magic kavramının etimolojisi büyük önem taşımaktadır. İlginçtir ki her ne kadar Batılı bir kavram olarak düşünülse de kökenleri Orta Doğu'ya özel olarak Zerdüşlüğe dayanmaktadır. Söz konusu ruhban sınıfına magi adı verilirdi ve bu rahipler astroloji ve büyüye odaklanarak bu dünya ile doğaüstü dünya arasındaki iletişim ve dengeyi kurmakla sorumluydular. Buradan da anlaşılacağı üzere büyü karşılığı magic kelimesinin kökenleri, bu ruhban sınıfına verilen özel isme dayanmıştır (Bulfinch, 2005, s. 318-320). Bu dünya ile öteki dünya arasında iletişim kurma biçimlerine de aynı sığata dayanarak Batı'da magic denilmiştir. Dolayısıyla Çingene kadınına atfedilen büyü ve büyücülük yeteneğinin de kökeni buraya dayandırılmıştır. Özellikle Batı'nın zaten ötekileştirdiği ve pagan kabul ettiği Zerdüşlük dininde köken bulan büyü, Çingene kadınına ait bir yetenek olarak -olumsuz bir vurguyla- belirlendiğinde bu durum onun daha da ötekileştirilmesine olanak sağlamıştır ve aynı işleve hizmet edecek şekilde yazın dünyasına da aktarılmıştır.

söylemlerin azınlık grupları hakkında klişelere, suçluluğa, bohemliğe odaklanması sonucu Çingenerler; geri kalmışlığı yeniden üreten ve devam ettiren temsillerden biri olarak yazında yer edinmiştir. Nitekim Fransızcada Gitan kelimesi Çingene demekken aynı kelime bohem yaşam sürenler için de kullanılmıştır. Böylelikle Gitan kelimesiyle bohem kelimesinin anlamı birleştirilmiş ve bu şekilde yaşamayı tercih edenlerle hali hazırda toplum dışına itilmiş olan Çingenerler eş konuma indirgenmiştir. Türkçede **madun** kelimesi ise aynı şekilde hem bohem yaşama hem de Çingene'ye uygun görüldüğünden aynı ötekileştirme, kendisini bu **madun** kavramı çatısı altında da göstermiştir. Böylelikle bu tezin konusu olan Çingene kadın yazınsal imgesi bağlamında içerisinde hem olumlu hem olumsuz temsiller barındıran Çingene kadın imgesi romantikleştirildiği kadar şeytanlaştırılmıştır da. Zira o hem **madun** dahası Çingenedir ve cinsellik barındırdığı kadar kirlidir de. Uzun bir kültürel geleneğe dayanan söz konusu imgeler; düşük ahlaklı kirliliği seks tasvirleri barındırdığı gibi kurnaz, manipülatiftir¹⁷. Çingene kadınının yaşlanması, toplumsal ideal kadın bedeni biçiminden uzaklaşması bağlamında yazında korkulası kadın imgesi imajıyla toplum dışına itilmiştir. Bu noktada yazın, mitoslardan yararlanmıştır. Nitekim eril söylemin ürettiği araçlar üzerinden kadını nesneleştiren mitler, bu nesneleştirmede korku üzerinden pek çok kadın imge temsilleri inşa etmiştir. Bakire Meryem'i imgelerken Medea'yı da inşa eden söylencelerin izlediği yol, kadına duyulan korkuyu hapsedebileceği bir imge yaratmak ve bu imgenin temsilleriyle kendi ideolojisini kurmak olmuştur. Bunun için de her imge inşası ikileşik olmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda yazının, hiperseksüelleştirdiği genç ve güzel Çingene kadını ve cadılaştırdığı yaşlı ve çirkin Çingene kadını imgeleriyle kendi söylemini inşa edecek alan olarak kadın bedenini seçmiştir. Bu iki zıt kutuplu imge üzerinden kurguladığı temsiller ile de söyleminin devamlılığını sağlamıştır. Sonuçta beyaz erkek yazar bu imgeleri, narsistik eril arzu nesne ikameleri olarak belirlemiş ve erişilemez kılmıştır. Slavoj Žižek'in *Bedensiz Organlar* adlı yapıtında öznenin arzusunun; arzu nesnesinin arzu nesne ikameleri üzerinden tamamlanma imkânsızlığını şöyle ortaya koymuştur:

¹⁷ Üstelik Batı'nın **black eyes** yani kara gözlü oluşu Doğu kültüründeki alışılagelinen kem gözlü olmasına dek düşmüştür. Bu da korkulası ve tehlikeli olduğunun göstergesi olarak kabul edilmiştir.

“İmlemenin (signification) var olmasının sebebi tam da sadece aşırı [fazla], işaret edilemez, erotik bir büyülenmenin ve bağlanmanın var olmasıdır: İmleme (anlamlama) imkânın koşulu onun imkânsızlığına dair koşuldur” (Žižek, Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne, 2015, s. 150).

Bu bağlamda kadın, erkek kalemiyle kurgulanan melek ya da şeytan temsilleriyle erkeğin imgeleminde öteki olarak kurgulanmış ve bu kurgu ikileşiği vurgulamıştır:

“Bir efsaneyi belirlemek her zaman güçtür; onu yakalamak da bir çerçeve içine oturtmak da olanaksızdır, bilinçlerin önüne donmuş bir nesne halinde dikilmeyip habire kafaları kurcılar. Bu sonuncu öylesine dalgalı, öylesine çelişiktir ki, ilk ağzında birliği göze çarpmaz: adı ister Dalila, ister Judith, ister Aspaia, ister Lucrece, ister Pandora, ister Athena olsun, kadın hem Havva Ana, hem de Santa Maria’dır. Bir put, bir hizmetçi, bir yaşam kaynağı, kökü karanlıklar bir güçtür; doğrunun en ilkel suskunluğu, yapaylığın, gevezeliğin, yalancılığın ta kendisidir: hastalık geçiricidir, büyücüdür; erkeğin elinde oyuncaktır, aynı zamanda yıkımdır, elinde bulunmayıp da sahip olmak istediği her şeydir, varlığının nedeni ve yadsımasıdır” (Beauvoir, 1993, s. 157-158).

Mitosun üretmiş olduğu bu iki olabildiğince birbirine zıt kutupta duran kadın imgeleri, gerçek kadın imgesinden bağımsız şekillendirilmiştir. Erkek eliyle yazılmış tarihte bir alan verilmemiş kadın, eril söylem tarafından üretilen yazınsal yapıtlarda imgelem üzerinden hayali bir imgeye sahip olmuştur. Bu bağlamda üretilen mitsel bir imge olarak ikircikli varlıkları; ataerkinin kendini inşa etme, meşruluğunu ilan etme, onaylama ve devam ettirme işlevine sahip olmuştur. Ya

masum ya korkulası olarak imgelenen kadın, insanın -hatta feminist bakışa göre erkeğin- eksik olma korkusundan doğan narsistik arzu nesne ikameleri olarak nesneleştirilmiştir. Nitekim Beauvoir da kadını, erkeğin korku ve arzusunun yansıma alanı olarak gördüğünü ortaya atmıştır. Erkeğin bütün olma sanrısını doyurma adına inşa etmiş olduğu bu iki zıt kutupta duran kadın imgelerin yazınsala aktarımıyla gerçek kadından farklı olarak temsil bulan yazınsal Çingene kadın imgesi, toplumsal olarak reddedileni kültürel alana taşıyıp, onu kabul edilebilir olana dönüştürme adına inşa edilmiştir. Erkeğin mit dışında bir tanımlama alanı vermediği ikincil konuma alınan kadın, bu bağlamda ataerkinin dili üzerinden yazınsalda erkeğin fantezi ürünü olarak imgelenmiştir. Bu imgenin sorgulanmadan kabulü sonucu cinsiyetçi ve Çingene olması bağlamıyla yabancılaştırıcı ilgili yapı, temsiller üzerinden yazında kendini tekrar etmiştir. Çingene kadınına yüklenen bu arketip, toplumsal ve bireysel bilinçdışının birbirini temsiller sistemiyle beslemesi sonucu oluşmuştur. Bu temsiller de insanın -erkeğin- güvensizliğini kapatma, örtme ve ileride detaylarıyla anlatılacağı üzere Jacqueline Rose'nun da vurguladığı gibi evreni bir bütün olarak algılayabilme dahası var oluşunu kontrol edilebilir hale getirme adına şekillendirilmiştir.

Bu bağlamda baştan çıkarıcı, genç ya da yaşlı, cadı Çingene kadın imgeleri; erkeğin yazında yöneldiği ve kontrol altına aldığı arzu nesneleri olarak sıklıkla kullanılmıştır. Gerçek hayatta karşılaşılan Çingeneyle ilgisi olmayan bu hayali temsiller aracılığıyla yazınsal arzu üçgenini kurgulayan erkek yazar, eril narsistik arzu nesnesi inşa ederek kadın bedeni üzerinden kendi varoluşunu ve kurguladığı söylemi olumlamıştır. Söylencelerde erkek diliyle ötekileştirilen kadın imgelere yüklenen yabancı, kadın ve lanetli motiflerin bir kesişim kümesi olarak Çingene kadın, başka hiçbir küme ile evrensel bağlamda birliktelik kur(a)mamış ve bu bağlamda **çifte katlanmış ötekiliğe** maruz kalmıştır. Tam da bu noktada *Madun Konuşabilir Mi?* (1999) ve *Yapısöküm Postkolonyalizm Madunluk* (2016) başlıklı çalışmalarında Gayatri Chakravorty Spivak'ın feminist bir bakış açısı kattığı **madun** kavramına giren bu **evrensel günah keçileri**, erkeğin bütün olma sanrısını örtme adına erkeğin fantezisine göre şekil verilmiş ikircikli imgeler olarak yazında varlıklarını sürdürmüştür. **Antiziganizmin** modern tezahürleri olarak toplumun

çoğunluğuna karşı konumlandırılan bu imge, bireyin toplumsal normlardan sapan ve bu nedenle yasaklanan gruba tabu dürtülerini aktarması sürecinde kurulmuştur.

Bu bağlamda tüm bu okumaların sonucu; öznenin bütün olma sanrısını tamamlayacak nesne arayışında **evrensel günah keçisi** ilan edilmiş Çingene kadın imgesinin yazınsal metinlerde eril söylemin şekillenmesinde ve devam ettirilmesinde kadın odaklı bir okumaya yönlendirmiştir. Buradan hareketle Almanya’da yayınlanan Çingene konulu yazınsal metinlerin Türkiye’ye oranla fazlalığı dikkat çekmiştir. 1982 yılında kurulan der Zentralrat Deutscher Sinti und Roma Enstitüsü ve pek çok alanda Çingeneleri merkezine alan araştırma merkezleri önderliğinde Almanya’da Çingene çalışmaları oldukça yoğun olduğu gözlemlenmiştir¹⁸.

Bu tez çalışması Alman yazınından *Achim von Arnim’in Isabella von Ägypten* ve *Clemens Brentano’nun Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* yapıtlarındaki Çingene kadın imge temsillerini ele alacağından, Almanya’da yayınlanan Çingeneleri ele alan çalışmalardan ilgili yapıtları barındıranları üzerinde durulacaktır. 1998 yılında Claudia Breger tarafından yayınlanan *Die Ortlosigkeit des Fremden: “Zigeunerinnen” und “Zigeuner” in der deutschsprachigen Literatur um 1800* başlıklı çalışma 1800 yıllarda yayınlanan yapıtlardaki imgeleri kadın sınırlamasında incelemiştir. Bu bağlamda tez çalışmasına Çingene kadın imgelerini çözümlemeye yol gösterici olmuştur. Yazın çalışmaları alanında Kirsten Martins-Heuß’un yayınladığı *Zur mythischen Figur des Zigeuners in der deutschen Zigeunerforschung* (1983) isimli çalışma, bu tez çalışması kapsamında incelenecek olan imgelerin mitsel arkaplanını anlayabilmek ve Katrin Reemtsma’nın *“Zigeuner” in der ethnographischen Literatur. Die “Zigeuner” der Ethnographen* (1996) çalışmasıyla da söz konusu imgelerin etnografik¹⁹ çerçevesini

¹⁸ Bkz. Bartels A, von Borcke T, Friedrich A, End M, Wolf AB (2013) In: Antiziganistische Zustände 2. Kritische Positionen gegen gewaltvolle Verhältnisse. Bartels A, von Borcke T, End M, Friedrich A (Eds); Münster: Unrast: 314-355. Almanca Çingeneler hakkında yayınlanan metinleri on ana başlıkta toplamış 40 sayfalık kaynakça çalışması.

¹⁹ Kültür inşalarını araştıran bilimin ele aldığı bilgilere ait olan.

kavrayabilmek adına teze katkı sağlamıştır. Bu bilimsel çalışmalarının yanı sıra Hans-Dieter Niemandt'ın *Die Zigeunerin in den romantischen Literatur* (1992); Rajko Djuric'in *Roma und Sinti im Spiegel der deutschen Literatur* (1995); Daniel Strauß ile Solms Wilhelm'in yayınladığı *"Zigeunerbilder" in der deutschsprachigen Literatur* (1995); Christoph Elsas'ın *Religiöse Aspekte des Zigeunerbildes bei Achim von Arnims Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1999); Susan Tebbutt'un derlediği *Sinti und Roma in der deutschsprachigen Gesellschaft und Literatur* (2001); Stefani Kugler'in *Kunst-Zigeuner. Konstruktion des "Zigeuners" in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (2004); Iulia-Karin Patrut'un *"Zigeuner" und andere Fremde. Zur diachronen Vergleichbarkeit von Fremdheitsentwürfen in literarischen und expositorischen Texten* (2006); Nicholas Saul'un *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century* (2007); M. Sass, Iulia K. Patrut ve Herbert Uerlings'in hazırladığı *Europa und seine "Zigeuner"*; Wilhelm Solms'un *Zigeunerbilder: Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte* (2008); Kirsten von Hagen'in *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film* (2009) ve bu yazın biliminde Çingeneler alanında temel kaynak olarak kabul edilen Klaus-Michael Bogdal'ın *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung* (2011) gibi Alman yazınında Çingene imgesinin inşasına ve temsillerine daha yakından bakan bu çalışmalar da tezin konusunun ve yönteminin belirlenmesinde önemli birer kaynak olmuştur. Yukarıda adı verilen yapıtlar belli dönem aralığı sınırlamasında Alman dilinde verilmiş olan yazınsal yapıtlardaki Çingene imgesinin inşasının çözümlemesinde önemli kaynak oluştururken bu çalışmanın odaklandığı gibi Çingene kadın imgesini çalışmasının odak noktası haline getiren yazınsal örnekler de mevcuttur. Hans Richard Brittnacher, *Femme Fatale in Lumpen. Zur Darstellung der "Zigeunerin" in der Literatur* (2004) isimli çalışmada yazınsal metinlerin Çingene kadın imgesini inşa ederken aşağılama ya da putperestlik düzeyinde güzelleme arasında kaldığını belirterek; baştan çıkarma fantezisi üzerine kurulu temsiller üretildiğini ortaya koymuştur. Benzer şekilde kadın imgesine odaklanan Almut Hille, *Identiätskonstruktion. Die "Zigeunerin" in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* isimli çalışmada 20. yüzyıl yapıtları sınırlamasında Çingene kadın

imgelerinin inşasındaki tarihsel sürece değinmiş ve çözümlediği temsiller üzerinden Çingene kadınının Alman yazındaki yerini belirlemiş olduğu başlıklar altında ortaya koymuştur. Yine Brittnacher'in rüyanın Batı merkezli Romantizm dönemindeki metinlerdeki yazınsal temsiliyle ilgilendiği *Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüterinnen mantischer Weisheit* (2005) çalışmasında Romantik psikoloji ile yazının imgelemi arasındaki etkileşimi, ele aldığı Çingene kadın imge temsilleri üzerinden aktarmıştır. Alman yazınında yapılan bu alanyazın taraması sonucunda Çingene kadın yazınsal imge çözümlemesinde Arnim ve Brentano'nun ilgili yapıtlarını ele alan herhangi bir yüksek lisans ya da doktora tez çalışmasına rastlanmamıştır.

Bu çalışma Alman ve Türk yazınından seçili yapıtlar üzerinden Çingene kadın yazınsal imgesine odaklanacağından ilgili konunun alanyazın taraması Almanca ile sınırlandırılmamıştır. Almanya'daki incelenen bilimsel çalışmalar dışında; Yüksek Öğretim Kurulu ulusal tez merkezinin resmi internet sayfasında kayıtlı olan²⁰ yazınsal Çingene kadın imgesi üzerine yazılmış lisansüstü tez çalışmalarına bakıldığında; bu konunun Türkiye'de kayıtlı bir tez olarak çalışılmadığı sonucuna varılmıştır. 2019 yılında yayınlanan *Yeni Türk Edebiyatı Tahkiyeli Metinlerinde Çingeneler* başlıklı Abdullah Ömer Kiracı'nın yüksek lisans tezi dışında Çingeneleri konu yazın alanında başka bir teze rastlanmamıştır. Söz konusu tez ise Yeni Türk Yazını roman ve hikayeleri sınırlamasında belli bir tarih aralığı sınırlaması getirmeden doğrudan Çingeneleri konu edinmiş yaklaşık otuz yapıt incelemesi yapmıştır. Tez, ele aldığı yapıtlar üzerinden Çingenelere karşı toplumsal bakış açısını ortaya koymuştur. Bu inceleme esnasında yapıtların barındırdığı Çingene başkahramanlar arasında cinsiyet sınırlamasına girmezken; Türk yazını ve toplumunda Çingenelere karşı var olan olumsuz ve olumlu bakış açılarını gösterme gayretiyle ilgili toplumun inşa ettiği kalıp yargılara bütüncül bir bakış ortaya koyma imkânı vermiştir. Her ne kadar yazın alanında Türkiye'de yayınlanmış başka bir çalışmaya rastlanılmasa da Çingeneler hakkında yapılan

²⁰ 16.08.2021 tarihli arama sonucu elde edilenler arasında.

çalışmaların büyük birçoğunun antropoloji ve sosyoloji alanlarından olduğu görülmüştür. Bu çalışma kapsamında incelenecek olan imgeye, antropolojik ve sosyolojik bir bakış sağlamada yardımcı olan tezlere de rastlanılmıştır. 2004 yılında Suat Kolukırık'ın Tarlabası Çingeneleriyle yaptığı görüşmeler sonucu şekillendirdiği Çingenelerin kültür ve özellikleri üzerinde etnografik bilgiler içermesinin yanı sıra Çingenelerin yabancı konumlarını tanıma ve anlama amacıyla ele aldığı doktora tezi *Aramızdaki Yabancı: Çingeneler* başlıklı çalışma, Çingene kadın yazınsal imgesinin inşasındaki rolleri okuyabilmek; 2019 yılında Pakistan Sarıkaya'nın *Toplumsal Yansımaların Öznesi Olarak Çingeneler ve Etnik Damgala(n)ma* başlıklı yüksek lisans tezinde Çingenelerin çoğunluk ile girdiği ilişkideki sosyal dışlanma nedenlerini daha iyi çözümlemek; 2016 yılında Simge Mert'in 1929-1950 yılları arasında Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan Çingene haberlerini inceleyen *Erken Cumhuriyet Dönemi Yazılı Anlatılarında Çingenelerin Dışlanma Biçimleri* isimli yüksek lisans tezinden ise devlet ideolojisinin Çingenenin ötekiliğinin oluşmasında söyleme etkisini çözümlemek adına yararlanılmıştır. Antropolojik ve sosyolojik çalışmalar dışında Güzel Sanatlar ve Görüntü Sanatları alanında üretilmiş tezler de çalışmada Çingene kadın temsiliinin çözümlenmesine katkı sağlamak adına önemli bulunmuştur. 2010 tarihli Musa Emre Yürüktümen'in *Türk Sinemasında Çingenelerin Temsili* başlıklı yüksek lisans tezi ve 2009 yılına ait Ayşin Sal'ın yüksek lisans tezi *Türkiye'de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı* çalışmaları da farklı medyalardaki Çingene imge temsillerine ulaşma ve bu temsillerin yazındaki tekrarını görebilmek adına incelenmiştir²¹.

Çingeneler hakkında Türkiye'de yazılmış yüksek lisans ve doktora çalışmalarının yanı sıra alanyazın taraması neticesinde Çingene yazınsal kadın imgesini konu eden çalışmaların azlığı bu bağlamda dikkat çekicidir. Bu çalışmaya da ilham kaynağı olan ve benzer bir bakış açısına sahip 2013 yılında yayınlanan *Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında*

²¹ Yüksek Öğretim Kurulu'nun resmî sitesinde Çingene kelimesi araması yapıldığında yukarıda söz edilen tez çalışmalarının dışındaki çalışmaların bu çalışmanın alanından uzak olduklarından ve bu tezin çözümleyeceği konunun Çingene kadın yazınsal imgesi sınırında kalacağından bu çalışma kapsamına ilgili tezler dahil edilmemiştir.

Çingene / Roman Kadın İmgesi isimli Pelin Tünaydın'ın makalesi yazınsal yapıtlarda inşa edilen Çingene kadın imgelerinin tek boyutluluğu ve ötekiliğini örnekler üzerinden ortaya koymuştur. Tünaydın, Çingene kadın yazınsal imgelerin “*esmerlik-egzotiklik-hafifmeşreplik üçgeninde*” (Tünaydın, Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında Çingene/Roman Kadın İmgesi [The Image of the Gypsy/Romani Woman in a Crossfire between Racism and Sexualization], 2013, s. 41) şekillendirildiğinin altını çizmiştir. Çingene kadın yazınsal imgesinin inşasına tarihsel olarak ele alan Tünaydın, metinlerin Çingene kadını ötekileştirmedeki araçsallığını vurgulamıştır. Her ne kadar belli bir yapıt çözümlemesine girmemiş olsa da Süleyman İlhan ve Muhammet Fırat tarafından yayınlanan *Bir İnşa Süreci Olarak Çingenelik: Kurumsal Bir Çözümleme* (2017) makalesi de cinsiyet sınırlamasına girmeden Çingeneliğin inşasında ve üretiminde rol oynayan Çingenelere dair üretilen mit, efsane ve söylencelere odaklanmıştır. Bu bağlamda genel Çingene imgesinin oluşumunda etkili olan atasözleri, deyimler, yazınsal yapıtlar ve olumsuz mitler ele alınmış ve incelenmiştir. Semih Zeka'nın 2018 yılında yayınlamış olduğu *Kişiler Bağlamında Çingene ve Pygmalion'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi* başlıklı makale; Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* adlı yapıtı ile George Bernard Shaw'ın *Pygmalion* isimli oyununu karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma bir kadın okuması olmamasına rağmen, yapıtlardaki kişi çözümlemesi bağlamında Çingene kadın imge temsillerini de barındırmıştır. Sevim Güldürmez'in yayınladığı *Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler ve Ahmet Mithat Efendi'nin Çingene Romanları Işığında Osmanlı Toplumundaki Çingenelerin Yazınsal Metinlere Aksi* (2016) başlıklı makalesinde ise bu iki yapıt temelinde Osmanlı toplumundaki Çingenelerin konumunun yazınsala yansması ele alınmıştır. Bu inceleme; söz konusu yapıtlardaki Çingene kadın imgelerini barındırıyor olsa da bunu kadın okumasından ziyade Çingene -hem kadın hem erkek- imgesine sosyolojik bir bakış barındırmıştır. Türk yazınında Çingeneler hakkında araştırmalara önemli bir katkı sağlayan MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisinin *Roman, Çingene, Peripatetik* (2018) isimli dosyası, öteki olarak Çingene imgesinin inşa sürecine ışık tutan makaleler barındırmıştır. Dergi içerisinde yer alan Arus Yumul'un yayınladığı *Çingene'den Hanım Yaratmak* adlı makale Ahmet Mithat Efendi'nin Çingene yapıtı özelinde Çingene kadın yazınsal imgesinin müphemliğini ortaya koymuştur. Şener

Şükrü Yiğitler'in *Çingene Konulu Bazı Eserlerde Toplumsal Eşitlik Kavramı* (2018) başlıklı makalesinde Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler*, Şevket Bilgisel'in *Çingene Serdar*, Erdoğan Yeğ'in *Çingene Kızı İsmine* ve Hasan Kıyafet'in *Çingene Çocuğu* ve Kemalettin Tuğcu'nun *Çingene Kızı* yapıtlarına Çingeneler bağlamında toplumsal eşitlik kavramını incelemiştir. Yazınsal metinler üzerinden toplumsal hiyerarşiyi ortaya koyan çalışma, Çingenelere uygulanan ötekileştirme ve damgalama pratikleri üzerinde durmuştur. Bunun yanı sıra çalışma, cinsiyet ayrımı yapmadan yapıtlardaki Çingene imgeleri genelinde Çingene kadın imge temsillerini de ele almıştır. *Ahmet Mithat Efendi'nin Çingene Adlı Romanında Esmer Güzelin Evcilleştirilmesi* başlıklı 2019 yılında Türkan Yeşilyurt'un kaleme aldığı makale, ilgili yapıtın Çingene kadın başkahraman Ziba ve Gaco Şems Bey üzerinden eleştirel pedagojiden yararlanarak yazarın öğretmenliğini incelemiş ve neticesinde yazarın ataerkil söylemini ortaya koymuştur. *Gypsies in Turkish Literature* (2019) makalesinde Alparslan Oymak, Çingenelere ait etnografik bilgi verdikten sonra Türk yazınından seçtiği Çingeneleri konu alan yapıtları incelemiştir²². Türk yazınındaki ilgili yapıtlar üzerinden yazarların Çingenelere bakış açısını ortaya koyan Oymak'ın bu çalışmasında Çingenelere yaklaşımda toplumsal söylencelerin etkisi olduğu kadar söz konusu Çingene kültürünün anlaşılmasından da olumsuz yargıların inşasındaki rolünün altını çizmiştir.

Çingenler hakkında yazılan tezler ve bilimsel makaleler dışında Türkiye'de özellikle 2010 yılında dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Çingenelerden özür dilemesiyle başlayan ve Roman açılımı olarak adlandırılan dönemde Çingeneler hakkında kitapların sayısının arttığı görülmüştür. Bu kitaplar arasında Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan Ali Rafet Özkan'ın yazdığı *Türkiye Çingeneleri* (2000) gibi Çingenelere ait olumsuz basmakalıpları besleyen kitaplar olduğu kadar, Çingenelere atfedilmiş olumsuz yargıların temelsizliğini ortaya koyan Bahattin

²² Bu bağlamda çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene*, Rahmi Gürpınar'ın *Kıptı Düğünü*, Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler*, Melih Cevdet Anday'ın *Raziye*, Hilmi Dinçer'in *Bir Çingenenin Romanı*, Cemil Akmaca'nın *Çeri Başı Rüstem Ağa*, Ayşegül Devocioğlu'nun *Ağlayan Dağ Susan Nehir* gibi Çingene imajını barındıran pek çok yapıtı incelemiştir.

Ayhan'ın *Dünyanın Ötekileri Çingeneleri* (2019) gibi çalışmalar da mevcuttur. Bu kitapların arasında yazındaki Çingene kadın imgelerine odaklanan 2012 yılında Levent Ürer tarafından derlenmiş *Roman Olup Çingene Kalmak* başlıklı çalışma; Türk yazınında Çingene imgesini ele alan iki bölüm barındırmıştır. Namık Sinan Turan'ın kaleme aldığı *Evliya Çelebi'nin İstanbul Anlatısında Çingene ya da Kıpti Tasvirleri* başlığında 17. yüzyıl Osmanlısı'nda Çingenenin toplumsal imgesini Evliya Çelebi'nin tasvirinden ele almıştır. Bu bağlamda Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'ndeki Çingene tasvirlerine kadına odaklanmadan veren çalışma esasında dönemin inşa ettiği yabancı imgesini ortaya koymuştur. Diğer bölümde ise Yeliz Akın Okay'ın *Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler romanı; Çingeneler Bağlamında İstanbul Folklorun İzleri* isimli çalışma disiplinlerarası bir bakış açısıyla Kaygılı'nın yapıtında geçen folklorik motifleri okumuştur. Neticesinde yapıtın barındırdığı Çingene kadın başkahramanları da ele alan çalışma bir yazınsal yapıtın pek çok disiplini besleyebilecek olma ihtimalini ortaya koymuştur. 2015 yılında Bursa Büyük Şehir Belediyesi'nin Prof. Dr. Hamza Ateş'in derlediği *Tarihten Günümüze Türkiye'de Romanlar* isimle kitapta bulunan Ahmet Koçak'ın *Roman / Çingenelerin Türk Romanına Yansıyan Hayatları* makalesinde Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* adı romanlarında Çingeneleri konu alan yapıtlar bağlamında incelenmiştir. Bu çalışma her ne kadar odağını yapıtlardaki Çingene kadın imgesiyle sınırlamamış olsa da yazınsal imge bağlamında Çingene kadın imge temsillerinin çözümlemesini barındırmıştır.

İlgili alanyazın taraması sonucunda Alman ve Türk yazınından seçili yapıtlar üzerinden Çingene kadın yazınsal imge çözümlemesine karşılaştırmalı olarak ele alan herhangi bir çalışmaya karşılaşılmamış olması, bu tez konusunun belirlenmesinde ilk adım olmuştur. Yazında klişeleşmiş baştan çıkarıcı ya da cadı olarak Çingene kadın imgesinin bulunduğu yapıtlar üzerinden söz konusu imgenin kültürlerarası bağlamda inşasına ve temsiline ışık tutma yani özel olarak Batı için Alman, Doğu için ise Tanzimat sonrası Türk yazınında bu imgenin nasıl inşa olduğunu göstermek adına bu tez çalışılması gerekli görülmüştür. Bunun yanı sıra

çalışma, seçili yapıtlar üzerinden ilgili imgenin inşası ve sürdürülebilirliği açısından Doğu ve Batı arasında bir farklılık olduğu varsayımından hareket etmektedir.

Lacancı psikanalitik söylemi temelinde bir fantezi nesnesi olarak yazınsalda eril narsistik arzu nesne ikamesi olarak ilan edilen Çingene kadın imgesinin, eril söylemde nasıl inşa edildiğine yakından bakmak; eril yazında kadının nasıl nesneleştirildiğini görmek anlamında önemli bulunmuştur. Bu bağlamda öteki ve kadın olmasından dolayı **çifte katlanmış öteki / günah keçisi / madun** sıfatları yüklenen ve gerçek imajıyla doğal bir bağı olamayan bu Çingene kadın yazınsal imgesi; yazının eril söylemin merkezi olarak toplumun sağaltıcı rolünü gösterme amacındaki tez yaklaşık beş yüzyıldır yan yana hayat sürdüren Çingenelerin, Alman ve Türk yazınından seçili yapıtlarda inşa edilen yazınsal Çingene kadın imgelerinin nasıl temsil edildiklerini ortaya koyacak ve karşılaştırmalı bir şekilde çözümleyecektir. Bu çalışmanın amacına hizmet etmek üzere ele alınan temsiller, Alman yazınından Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten*, Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* ve Türk yazınından Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtları üzerinden yürütecektir. Bu yapıtların seçilmesinde temel etken, yapıtların kadın imge çözümlemesini sağlayacak yeterlilikte bir yere sahip olan Çingene kadın başkahramanları barındırması olmuştur. Yapılan okumalar sonucunda ele edilen Çingene kadın imgesinin inşasında yazarın biçemi ve toplumsal habitus edinimlerinin erkek merkezci olduğu saptamasıyla, söz konusu imge Lacancı söyleme feminist bir yaklaşımla okunacak ve çözümlenecektir. İnceleyeceği dört yapıtı birincil kaynak olarak belirleyen bu tez, alanyazın incelemesi sonucu belirlenen ikincil kaynaklardan yararlanarak söz konusu imgeyi ele alacaktır.

Yazınsal alanın inşa ettiği ve mimetik aktarımla temsillerini ürettiği imgeler üzerinden toplumsal bir imgenin inşasında etkili olabilecek ve hatta bunun yeniden şekillenmesinde rol oynayabilecek günümüzün önemli araçlarından biridir. Bu nedenle seçili yapıtlar üzerinden Çingene kadın yazınsal imgelerini görmek ve bu imgelerin yapısını incelemek bir anlamda yapıtın ait olduğu kültürü çözümleme

girişimi olacaktır. Oluşturulacak tarihsel alt yapının yardımıyla yazınsal Çingene kadın temsili çözümlemesini hedefleyen bu çalışmanın amacı ne bu grubu eleştirmek ne de ayrıştırmaktır. Buradaki varılmak istenilen nokta, yazında tekrarı görülen Çingene kadın imgesinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktır. Zira bu çalışma toplumun barındırdığı ön yargılı Çingene imgesine ne bir son verebilir ne de Çingenelerin sorunlarına bir çözüm olabilir. Buradaki amaç ele alınan yapıtlardaki Çingene kadın imge temsil örnekleri üzerinden erkek yazarların kaleminden çıkan **madun** sıfatına yerleştirilmiş Çingene kadın arketipini çözümlemek ve eril mimetik arzunun Batı ve Doğu yazınındaki yerini bu imge üzerinden karşılaştırmalı olarak ele almaktır.

Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm çalışmada incelenen yazınsal yapıtlardaki kadın imgesine yaklaşım yöntemini daha iyi anlayabilmek adına temel kavramları açıklama üzerinedir. Bir kavram olarak öteki ve öteki ile kurulan ilişki yakından incelenecek ve tartışılacaktır. Alt başlık olarak **madun** nedir sorusuna cevap aranacak ve bu cevap arayışı üzerinden çalışmada seçili yazınsal yapıtların çözümlemesinde kullanılacak kuramsal söylemler verilecektir. Çalışmanın odak noktası Çingene kadın imgesi olduğu birincilinde temel kavramlar açıklanırken imge kavramını da açıklamak yerinde bulunmuş ve buna bağlantılı olarak araştırmanın uzandığı yeni bilim dalı olan İmgebilim hakkında bilgi verilmesi uygun görülmüştür. Temel kavramların açıklandığı ilk bölümün son alt başlığında ise ötekinin yazındaki inşası ve temsili örnekleri üzerinden bu kavramın yazınsal metinlere yansması ele alınacaktır.

İkinci ana bölüm; Çingenelerin tarihsel geçmişlerini aktarmak üzere ayrılmıştır. Bu bölümde öncelikle Çingene kavramının çağrıştırdığı basmakalıplara ve damgalamalara değinilecektir. Kavramların giderek saydamlaştığı günümüz dünyasında Çingeneleri nasıl bir adlandırmak doğru olacaktır sorusuna cevap arayabilmek adına ırk, ulus, kimlik, etnik grup gibi kavramlar ele alınarak çalışmada nasıl bir yol izleneceğini anlatılacaktır. Okumalar sonucu Çingenelere dair olumsuz kalıp yargıların oluşumunda Çingene ile Çingene olmayanlar arasındaki iletişim

eksikliğine varılmış olduğundan, metin çözümleme bölümünde bilimsel bir sonuca ulaşmak ve alt yapı oluşturabilmek adına bu bölümde Çingenerin kökeni, dil özellikleri, sosyal, kültürel, ailevi yapıları ve kültürleri başta olmak üzerine Çingenerin Almanya ve Türkiye'deki tarihsel geçmişleri verilecek ve günümüz konumlarına da yer verilecektir.

Tarihsel geçmişin aktarımından sonra gelen üçüncü bölüm, Yazınsal Bir İmge Olarak Çingene Kadın başlığıyla beden ve cinsiyet politikasına yakından bakacak ve ilgili politikanın yazındaki inşasını inceleyecektir. Bu inşaya daha yakından bakabilmek adına tezde ele alınacak olan Alman ve Türk yazınından seçili yapıtların yayın yılı baz alınarak 1810-1880 Alman ve 1880-1950 Türk yazınındaki kadın bedeni olarak ötekinin inşasına bakılacaktır. Bu alt başlıklar çerçevesinde ilgili tarihte yayınlanan yazınsal metin örnekleri üzerinden dönemin Çingene kadın imge temsilleri sunulacaktır.

Seçili yapıtların çözümleneceği dördüncü bölümde ise tezin odak noktasının Çingene kadın imgeleri ve bu imgelerin temsilleri olduğundan, alt başlıklar imge kavramı odaklı belirlenmiştir. Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi alt başlığında yazında inşa edilmiş olan baştan çıkarıcı, genç ve güzel Çingene kadın imgesi tanımı yapılacak olup, alt başlıklar altında öncelikle Alman yazınından *Isabella von Ägypten* ve *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* ve daha sonra Türk yazından *Çingene* ve *Çingeneler* yapıtlarındaki söz konusu imgenin temsilleri çözümlenecektir. Bölümün bir diğer alt başlığı olan Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi'nde ise birinci imgenin karşısına kurgulanan yaşlanmış ve cadılaştırılmış Çingene kadın imge temsillerine bakılacaktır. Baştan Çıkarıcı Genç Kadın İmgesi başlığı altında yapılacağı gibi bu başlık altında da ilgili yapıtlar öncelikle Alman daha sonra Türk yazınından sırasıyla incelenecektir. Sonuç bölümünde ise metin çözümlemesi yapılmış yapıtların barındırdığı ilgili temsiller üzerinden Batı ve Doğu yazınında sadece ortak olan değil dahası farklılık gösteren bu yazınsal imgelerin karşılaştırılması sunulacaktır.

1. BÖLÜM: ÖTEKİ VE İMGE KAVRAMI. ÖTEKİNİN İNŞASINA İLİŞKİN KURAMSAL ARKA PLAN

Bu çalışmada yer alacak temel kavramları doğru tanımlamak ve söz konusu kavramların çalışma içerisinde nasıl kullanılacağını anlatmak için ayrılan bu bölümde öteki kavramı üzerinden ilk olarak **madun** kavramı ele alınacaktır. Bununla birlikte çalışmanın kuramı ve yöntemi detaylı olarak sunulacak ve aynı zamanda çalışmanın temel ögesi olan imge kavramının ve dolayısıyla İmgebilimin kuramsal altyapısına yakından bakılacaktır. Bu bağlamda ötekinin yazındaki inşası ve temsiline yönelik örnekler aracılığıyla ötekinin temsili ve aktarımı konusunda yazının oynadığı rol tartışılacaktır.

1.1. Öteki Kavramı ve Öteki ile İlişki

Günümüzün çokkültürlü yapısında önemli bir yer sahip olduğu varsayılan öteki kavramının işaret ettiği kimdir ya da nedir sorusundan hareketle öteki, ben'in / biz'in dışında kalan her şey midir sorusuyla da karşılaşılmıştır. Bunun yanıtı öteki kavramının kuramsal tanımını ve doğru konumlandırılmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda, Hegel diyalektiğinden hareket etmek kaçınılmaz görünmüştür. Şu hâlde, Alexander Kojève'nin "*İnsanın arzusu Öteki'nin arzusudur*" (Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı, 2013, s. 44) önermesinden yola çıkan Lacan'ın öteki kavramını ve bu çerçevede konumlandığı arzu anlayışı üzerine bir temel kurmak yerinde olacaktır. Aynı uzamda René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (2001) yapıtında tartıştığı arzu üçgeni kuramı da bu çalışmanın alt yapısını destekler niteliktedir. Görülebileceği gibi gündelik yaşantının temel sorunsallarından birini oluşturan ben yani bireysel kimliğin ve biz dolayısıyla kolektif kimliğin inşası doğrudan öteki ve onunla olan ilişki üzerinden okunmuştur.

Söz konusu kimliğin inşası ve bunun doğrudan Almandaki **Anerkennung**²³ kavramıyla ilişkilendirilmesi yapılan okumalar neticesinde Antik Yunan'dan günümüze miras gelen ve bugün felsefe, yazın, sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi, tarih gibi birçok disiplin tarafından da ele alınan ve özünde ben'in karşıtı -öteki- üzerinden tanımlandığı varsayılan bir olgudur (Tezcan, 2018, s. 17). Ben tanımlanırken, daha doğrusu ilksel düzeyde birey / özne henüz kendi kendisini tanımlarken ve dolayısıyla kimliğini inşa ederken öteki kavramına gereksinim duymuştur. Ötekinin tanımı ona nasıl yaklaşıldığı ile doğru orantılı olarak çeşitlilik gösterir, dolayısıyla bu kavrama ait pek çok tanımlama bulmak mümkündür. Her disiplin kendine göre bir öteki tanımına sahip olmakla birlikte, bu konuyu ele alırken farklı yöntemsel kaygılarla hareket etmiştir. Bu nedenle ötekinin tanımı ve alımlanış biçimi değişken olup, girdiği her ilişkide farklı bir yapıya bürünebilmiştir.

Ötekinin çıkış noktasına bakıldığında, öteki Lacancı bağlamda hali hazırda mevcut olan üst söylem sahibi / iktidardır yani **Büyük Öteki**'dir; birey ise bu söylem sahibi tarafından olumlu çabası güdümünde kimlik inşasına girişen **küçük ötekidir**. Dolayısıyla öteki, kişinin ve / veya toplumun kendi kimliğini ortaya koyma çabası esnasında ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Yani öteki ve alımlanışı tarihsel sahnede ve toplumdaki topluma değişkenlik gösterdiği düşünülse bile, her zaman bir ötekilik olarak sabit kalmıştır. Ancak **Büyük Öteki** hep ötekidir. Diğer bir deyişle ben ve / veya biz olmayandır. Lacancı anlayıştan biraz farklı olarak yabancılık kavramını ön plana alan Günter Frankenberg, ötekiyi genel olarak şöyle tanımlamıştır: *“Başka bir ülkede doğmuş olan, sonradan gelen, devlete yabancı, vatansız, konuk, ait olmayan, mülteci ya da turist”* (Frankenberg, 1994, s. 47). Bu tanımdan yola çıkarak öteki kavramı bilinenden ayrı olan, tanınmayan, dışlanmış, ben'den / biz'den farklı olan, sahip olunan kültürdeki yabancı ve otorite tarafından olumlanmamış olarak somutlaştırılabilir. Fakat bu somutlaştırma ötekinin ancak temelini oluşturmuştur, çünkü ötekilik bireyin ya da grupların sosyolojik, kültürel, tarihsel veya beden politikası gibi birçok faktörlerinden etkilenen bir kavramdır. Bu nedenle her bir birey

²³ **Anerkennung**: Tanınma, kabul görme ve / veya otorite olarak algılanan merci tarafından onaylanma.

/ grup için farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Oysaki ötekinin ötekiliği sabittir, içeriği tarihsel ve toplumsal olarak değişse dahi, işlevi ve ben'in / biz'in inşasında üstlendiği görev değişmemektedir.

Kimlik ne olduğumuz değil ne olmadığımız üzerinden tanımlanmakla kalmayıp; dahası olmadığımız şeyi bir yandan nesnelleştirirken bir yandan da şeytanlaştırdığımız²⁴ diğer bir deyişle; canavarlaştırdığımız ve kötücülleştirdiğimize dikkat çekilmiştir. Nihayetinde ötekinin tanımı ve kapsamı değişkendir. Ancak işlevi sabit kalmakla birlikte kavramın her bir biçimlenişinin doğuş noktasında bir kimlik oluşturma kaygısı yatar. Kimlik arayışındaki birey ya da grup, kendi içerisindeki bilinçsel güvenliği ve bütünlenme kaygısından ötürü ötekine ihtiyaç duyar. Bu bağlamda kimlik kavramına yakından bakmak yerinde olacaktır.

İnsanlığın ürettiği temel sorulardan biri 'Ben kimim?'dir. Bu sorunun cevabı insanın yaşam yolculuğunda edindiği tecrübe ve bilgi ile sabit bir yapıda kalamayacağından kimliğin tanımını tam anlamıyla yapabilmek mümkün olmamıştır. Hüseyin Aydoğdu bütün kimlik tanımlamalarının merkezinde bir özne olma vurgusunun olduğunu ve bu merkezin kimlik kavramının tanımlanmasındaki güçlüğü kolaylaştıracağını ele almıştır (Aydoğdu, 2004, s. 117). Jamaikalı Sosyoloji Profesörü Stuart Hall'un *Cultural Identity and Diaspora* (1993) isimli makalesinden yola çıkarak kimlik üzerinden iki farklı uzama ulaşmak mümkündür. Birinci yaklaşım, gündelik dilde halk olarak tanımlanan olgu yani bir grubun ortak kültürel, kimlikel ve tarihsel paylaşımlarıdır. İkinci yaklaşımda ise birinci görüşün varlığı devam ederken, kimlik oluşumunun bitmeyen bir süreç olması üzerinde durulmuştur. Kimlik bir süreçtir, geçmişten getirdiği kültürel ve tarihsel birikimler dönüşüme ve değişime açıktır; yani Hall'un tanımıyla kimlikler "*asla tamamlanmaz, asla bitirilmmezler; öznellik olarak daima inşa edilirler*" (Hall, Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etkinlikler, 1998, s. 71). Kimlik iki eksenli olarak kendini

²⁴ Türkçede şeytanlaştırmak, şeytan gibi göstermek anlamıyla kullanılan demonize etmek fiili. Tez boyunca demonize fiili yerine şeytanlaştırma kullanılacaktır.

oluşturmuştur; ortak paydalık ve süreklilik. Biri geçmişini biz'e yüklerken, diğeri geleceğe ait olandır. Nitekim Jeffrey Weeks kimlik kavramını şöyle tanımlamıştır:

“Bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğunu ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunudur. En temel anlamıyla size kişisel konum duygusu, bireyselliğinize değişmez bir öz verir” (Weeks, 1998, s. 85).

Weeks'in de ifade ettiğii gibi sosyal bir varlık olan birey, aidiyet duygusu ile bir kimlik edinme çabasını hem ortak hem de farklı değerler üzerinden inşa etmiştir. Bu nedenle kişi, Zygmunt Bauman'ın tanımıyla iç ve dış gruplarını belirler ve iç grup kendisinin de ait olduğu grubu oluştururken, dış grup ise ona ait olmayan ya da olmak istemediğii tüm kimliklerdir (Bauman, 2017, s. 18). Nitekim Bauman, kimlik için tanım arayışının sınırsızlığını şöyle ortaya koymuştur:

“Kimlik arayanlar istisnasız biçimde iç karartıcı ‘çemberi kareleme’ göreviyle yüzleşirler: Bildiğiniz gibi bu genel ifade, ‘gerçek zamanda’ hiçbir şekilde tamamlanmayan fakat tüm zamanların sonunda, yani sonsuzlukta tamamlanması beklenen görevleri ima eder” (Bauman, 2017, s. 19).

Kimlik kavramının çok boyutlu yapısından dolayı birçok disiplin tarafından yapılmış birbirinden ayrı ya da benzer pek çok tanımla karşılaşmak mümkündür. Fakat kavram açıklanırken bunların hepsinin ortak noktasının aidiyet ve öteki olduğunu da açıktır. Kimliğı kısaca ben olarak ele alırsak, ben'i tanımlamak için ötekiye ihtiyaç vardır. Zygmunt Bauman'ın belirttiğii gibi iç grup olmadan dış, dış

grup olmadan da iç grup olamayacağı anlaşılmıştır. Bu durum pek çok farklı kuramda söylem denen şeyi oluşturan olgunun ta kendisidir²⁵.

Psikanaliz bağlamında özne, bilincin ve bilinçdışının ortaya çıkardığı diyalektik bir üründür. Öznede kimlik inşası meselesi bu çalışmanın izleğini zorunlu olarak Sigmund Freud, Jacques Lacan ve René Girard gibi araştırmacılara yöneltmiştir. Nitekim Dylan Evans'ın derlediği *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse* (1996) başlıklı Lacancı psikanaliz sözlüğünde Lacan, Freud'tan hareketle Alexander Kojève'nin çalışmalarını da kapsayarak geliştirdiği ötekiyi en basit haliyle "[...] andere Leute [...]"²⁶ (Evans, 1996, s. 38) yüzeyselliğinde bir yaklaşımla başlattığını ifade etmiştir. Dahası, Freud'un da aynıyla kullandığı bir öteki kavramının mevcut olmasına karşın Lacan'ın söz konusu kavramı Georg Wilhelm Friedrich Hegel'den, hatta Alexander Kojève'nin Hegel okumasından devraldığına dikkat çekmiştir. Freud'a dönüş sloganıyla yola çıkan Lacan, hiç sorgusuz Freud'dan sonra psikanalist alanında önde gelen isimlerden biridir. Lacan'ın düşünce ve Freud'u yeniden okumasının bugün sadece analistler tarafından kullanılmadığı, beşerî bilimlerinde de büyük bir yer edindiği ortadır. Çalışmada ele alınan konu, yazın ve yazınsal metinler olduğundan ve bu yazınsal metinlerdeki kadın imgeye odaklanacağından Lacan'ın iddia ettiği üzere dil gibi yapılanmış bilinçdışını yani yazınsal metinler üzerinden metnin yaratım sürecini, metin ve okur arasındaki ilişkiyi, simgesel düzen ile özne ve bununla bağlantılı olarak arzu ve onun nesnesi dolayımında metinlerde oluşan imgeleri doğru anlayabilmek adına Lacan'a ve Lacan'ın temel kavramlarını anlama ihtiyacı doğmuştur.

²⁵ Dış, ötekinin; iç grup ise ben'in alanını belirlerken hem onu şekillendirir hem de ondan etkilenmiştir. Bireyin ben olarak ifade edilebildiği kimliğin, kendi tekliği içinde oluşması beklenmez. Birey kendini oluşturabilmesi ve sınırlarını çizebilmesi için öteki denilen dış sınıra ihtiyaç duymuştur. Birey, ben'i tanımlamak adına oluşturduğu kimlik ile öteki olarak adlandırdığı diğerinden kendini ayırt ederek ben olmayı da bir yandan tanımlamıştır. Dahası tam da bunu yaparken aslında ben ötekini değil, ötekinin ben'i tanımladığı daha da anlaşılır hale gelmiştir. Bu bağlamda kimlik aslında hem kapsayıcı hem de dışlayıcı bir yapıya sahiptir. Ben ve ötekinin ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu anlamak mümkündür. Bu noktada iç sınırın bilinci temsil ettiği varsayabilirken, dış sınırın ise bilinçdışına işaret ettiğini düşünmek olasıdır.

²⁶ "[...] diğer insanlar [...]". Aksi belirtilmediği sürece bu çalışmada yabancı dildeki kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe çevirileri tarafımıza aittir.

Lacancı söylem üzerinden metinlerin yapısını, biçimini ayrıca özneliğin ve kimliğin inşasını yorumlamak mümkündür. **Büyük Öteki** (A ile temsil edilir) ile **küçük öteki** (a ile temsil edilir) arasında bir ayrım getirdiği bilinen Lacancı yaklaşım uyarınca özne olarak belirlenen **küçük öteki** (a) ile Lacan'ın kuramında simgesel düzen adıyla sözü edilen belirleyici düzlemin işaret ettiği **Büyük Öteki**'nin (A) gerisinde kaldığını belirtilmiştir (Evans, 1996, s. 39)²⁷. Böylece özne olarak adlandırılabilir inş edilmiş kimliğin değişmez bir alın yazısı ya da kader gibi hayatımızın sonuna kadar sabit bir bileşen olmadığı, aksine hiçbir zaman tamamlanamayacak bir çember olarak varlığını sürdürdüğü görülmüştür.

Lacancı anlayışa göre özne; simgesel, imgesel ve Gerçek diye adlandırdığı üç farklı düzenin kesişim noktasında oluşur. Ayna evresi, bebeğin 6 ile 18 aylık döneminde ortaya çıkan, bu zamana kadar kendisini annesinin bir uzantısı olarak ve ilk defa kendi imgesini ayna -ya da aynayı refere eden bir uzam- ile görmesidir. Ayna imgesi ile bebek kendi bedeninin bütünsel olarak deneyimleyerek bir özdeşleme eylemine geçiş yapmış, bu özdeşleme aynadaki imgeyi kendisiyle karıştırmasına sebep olarak aynı zamanda yabancılaşmayı yaşatır. Lacan ayna evresini şöyle anlatmıştır:

“Ayna evresi, içsel itim kuvveti, eksiklikten öngörüye ilerleyen- ve parçalanmış bir beden imgesinden, ortopedik olarak adlandıracağım bütünlüğün biçimine uzanan ardışık fantezileri uzamsal kimikleşmenin çekimine yakalanmış özneye rağmen üreten -ve son olarak yabancılaşmış bir kimliğin zırhı varsayımına- bu, çocuğun bütün zihinsel gelişimine, kendi katı yapısının damgasını vuracaktır-geçen bir dramadır” (Homer, 2013, s. 42).

²⁷ Tezin bu bölümünden itibaren **Büyük Öteki** ya A ile ya da ilk harfi büyük olarak Öteki şeklinde iken, opjet petit a'ya karşılık gelen **küçük öteki** ya a ile ya da ilk harfi küçük olarak yazılmıştır.

Yani özne ayna evresinde bütünleşme fırsatını yakarken, bu imge üzerinden cezbedilmesiyle kendilik ve ben arasında bir çatışma alanına girer. Bu uğrak onun başkaları ile gireceği ilişkiler için alt yapıyı oluşturmuştur: “[...] çocuğun ayna görüntüsü, onun ileride kuracağı özdeşimlere model ve temel alır” (Rose, 2010, s. 65). Bu noktada Homer; Bice Benvenuto ile Roger Kennedy’nin sözlerinden alıntı yapmıştır:

“[...] ötekini imgesi ile özdeşleşme ve onun başlangıçtan itibaren rekabet içinde olma arasındaki ilksel çatışma, ben’i daha karmaşık toplumsal durumlara bağlayan diyalektik bir süreçle başlar”
(Homer, 2013, s. 43).

Böylelikle ayna evresi, özneye tutarlı bir kimlik sanrısını ilk olarak yaşatmış ve özne, bölünmüş kimliğini tamamlayacak bir nesne arayışına girmiştir. Yani özne var olmak için bir rakibe ihtiyaç duymuş ve bu rakip üzerinden hem kendini gerçekleştirirken hem de kendine bir öteki kurarak ilksel çatışmasını devam ettirmiştir²⁸. Bu durum ileride görüleceği üzere üçgen bir yapı oluşturmuştur; ilgili yapı kendisini René Girard’ın öznenin arzu üçgeni kuramıyla yazınsal alanda göstermiştir. Özne, bu evre ile simgesel düzene yani dil edinimi dönemine geçmeden önceki imgesel düzene tabi olması söz konusudur. Edinilen tecrübe ile özne kendisinin dışında bir alanda gördüğü ben imgesi ile Lacan’ın tanımıyla varlık eksikliği yani ilksel ya da ontolojik boşluğu yaşamıştır. Sözü edilen kayıp aslında öznenin varoluş temelidir ve bu anlamda özne, ben’in tekrar bütün olma arzusunu saklı tutmuştur.

Roma Söylevi olarak anılan Latin Dilleri Psikanalistlerin Roma Kongresinde Psikanalizde Sözün ve Dilin İşlevi (1956) başlıklı yaptığı bir sunumda

²⁸ Kojève’nin de ifade etmiş olduğu üzere “[...] es ist menschlich zu begehren, was die andere begehren, weil sie es begehren.” (Kojève, Hegel: Eine Vergegenwärtigung seines Denkens, 1975, s. 23).

Lacan (Homer, 2013, s. 51) özne ile dil arasındaki ilişkiye başka bir bakış açısı getirerek simgesel düzenin içine doğulduğunu ve bizim dili değil dilin bizi konuştuğunu ki bu dilin Öteki'nin dili ve dolayısıyla bilinçdışının da **Büyük Öteki** (A)'nin söylemi olduğunu açıklamıştır²⁹.

Lacancı düşünceye göre özne, simgeselin içinde tanımlanmıştır fakat bu simgesel düzen ile özne arasındaki boşluk -ileride de tartışılacağı üzere- Slavoj Žižek'in deyimi ile ontolojik yarık hiçbir zaman kapanmamıştır. “[...] *öznenin bitimsizce geri çekilen bir gerçeklikle yüzleştiği nokta olarak*” (Rose, 2010, s. 177) Gerçek ise simgelerden oluşur ve onları anlama sürecidir, yani öznenin toplumsal gerçekliğini destekleyendir aynı zamanda. “*Gerçek, daima, simgeselden kaçan bir çekirdeği vardır ve bütün tasarımlar, imgeler ve gösterenler, bu boşluğu doldurma girişimlerinden başka bir şey değildirler*” (Homer, 2013, s. 118). Bu tasarımların hepsine de Lacan **objet petit a** adını vermiştir:

“Öteki'nin arzusu daima özneyi aşsa ya da ondan kaçsa da, her şeye rağmen öznenin yeniden ele geçirebileceği ve böylelikle kendisini ayakta tutup doğrulayabileceği bir şeyler kalır. Kalan bu şey objet a'dır” (Homer, 2013, s. 122).

Temel kayıp nesnesinin yerine koyduğumuz her türlü nesne olarak objet a'nın görevi; özneye tam olma ya da tekrar bütün olma duygusunu vermektir çok, Alexandre Kojève'nin de vurguladığı gibi arzulamanın³⁰ arzusudur: “[...] Die

²⁹ Esma Tezcan, *Batı Geleneğinde Aşk ve Ölüm: Tristan ve İzolde* başlıklı doktora tezinde öznenin simgesel düzene geçişini “*dile düşme*” olarak tanımlamış ve bu düşmeyi şöyle yorumlamıştır: “Buna göre [Simgesel düzene dâhil olma], özne bir anlamlandırma süreci zarfından Baba'nın Yasası'na ve düzenine tabi kalmaktadır. Öyle ki, reel olandan kopan özne, imajiner düzende düşünceden yoksun bir varoluş sürdürürken dil idrakiyle birlikte -ki bu anlık bir durumdur ve özne için dil aniden var olur- içine fırlatıldığı sembolik düzene artık gerçek anlamda katılır ve bu düzenin bir parçası haline gelmektedir.” (Tezcan, 2018, s. 58)

³⁰ Arzu ve fantezi kavramları 3. Yazınsal Bir İmge Olarak Çingene Kadın bölümünde ayrıntılı ele alınacaktır.

menschliche Begierde muß sich auf eine andere Begierde richten”³¹(Kojève, Hegel: Eine Vergegenwärtigung seines Denkens, 1975, s. 21-22).

Öznenin kayıp nesnesini doldurmak için ürettiği tüm nesneler özünde hem arzulan hem de ontolojik yarığı dolduramadığından, öznenin Öteki’nin söylemine muhtaç bir özne konumlandırımadır. *a*’nın işlevi simgesel tarafından onaylanmamanın boşluğunu doldurmaz, nesne olarak kendisi değil o boşluğu gizleme / kapatma / üstünü örtme eylemidir. Bu durumda Lacan, öznenin arzusunun aslında Öteki’nin arzusu olduğunu ortaya koymuştur (Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı, 2013, s. 249).

Lacan’ın öznenin oluşumuyla ilgili çözümlemelerini öznenin toplumsallığı bağlamında da okumak mümkündür. Simgesel düzen ile toplumsal bir alana geçen özne, kolektif bir kimliğe dâhil edinme yoluna gitmiştir. Peki, ben denilen olgu bireysel kimliğimizi oluştururken, biz diye adlandırılan toplumsal ya da kolektif veya diğer bir adıyla kültürel kimlik nedir, nasıl okunmalıdır? Her şeyden önce -Lacancı bir yaklaşımla- bu ihtiyaç birey açısından bir olumlanma / **Anerkennung** meselesidir.

İster bireysel ister kolektif kimlikler olsun kimliğin her seferinde bir öteki üzerinden inşa edildiğini, dahası olumlanmak adına mutlaka bir ötekiye ihtiyaç duyduğunu görmek mümkündür. Bu bağlamda bireysel kimlikler, öteki ile adlandırılan sınırdan oluşurken; kolektif kimlikler ve bu kimliklerin inşası ise gruplar ya da toplumlar arası ilişkiler sonucu ortaya çıkması ve ait olunan grubun ortak değerlerine bağlı olması söz konusudur. Her seferinde bu kimliği olumlayacak - olumlamasa bile, olumlamaması üzerinden onun mevcudiyetini tescil edecek- bir ötekiye ihtiyaç vardır. Kimlik ve Söylem isimli makalesinde Cevdet Özdemir’in de işaret ettiği kolektif kimlik:

³¹ “İnsana özgü arzu, kendisini başka bir arzuya yönelmelidir” (Tezcan, 2018, s. 2).

“Bireyin ait olduğu toplumsal çevrenin değerlerine, normlarına, akıl yürütmesine, sanatına, diline, dinine, gelenek ve göreneklerine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği bir aidiyet bilincini ifade eder. Birey kendi toplumu ve diğer toplumlar arasındaki benzerlikleri, karşıtları, çatışmaları toplumsal kimliğine yüklediği anlam sınırları çerçevesinde tanır ve bu doğrultuda bir eylem stratejisi geliştirir. Birey, toplumsal kimlik aracılığıyla yaşam pratiklerine katılır. Toplumsal kimlik, çoğu zaman, bilinç ötesinde bir işlev yüklenerek bireyin bütün varlığına hükmeder” (Özdemir, 2001, s. 108).

Anlaşılan o ki; ulusal kimlik, bireysel kimlik olarak adlandırdığımız yapıdan daha farklı sıfatlara sahiptir. O, devlet tekeline belirlenen bir sınır içerisinde kalan ve karşıtlık kabullenemeyendir³². Ulus devlet ve modernleşme yönelimleri bireyin kendini belli sınırlar içerisinde kimlik bulma problemi türetmiştir. Çünkü devletlerin ulusal kimlik belirlemedeki amacı biz’i oluşturup sınırlarını belirlemektir. Ulusal kimliğin sınırını geçmek istemeyen bireyler devlet eliyle belirlenen sınırın içinde kalmaya özen göstermiştir. Devlet de bireydeki aidiyet duygusunu canlı tutarak öz disiplini sağlamıştır. Tarih boyunca da bununla karşı karşıya kalan özneler farklı isimler ile mevcut varlıklarını korumuştur³³. Dolayısıyla burada en üst olumlayıcı mercii, otorite ve / veya devletten aşağıya doğru bir hareketlilikle hiyerarşik bir yapı görmek mümkündür. Nitekim klasik algıyla ulusal veya kolektif kimlikler de benzer şekilde üretilmiştir.

³² Yani olumlama / **Anerkennug** tersinden bir kurguyla, tam da olumlamama üzerinden işlemiştir. Bu noktada ulus, devlet vs. gibi her türlü olumlayıcı mercii kabul edilebilecek üst makam ve otoritenin Lacancı **Büyük Öteki**’ye denk düştüğü göz önünde bulundurulmalıdır.

³³ **Büyük Öteki** ve / veya olumla mercii, **küçük öteki**yi tanımlamak ve / veya olumlamamak -yani tersinden bir kurguyla- mevcudiyetini redderek ona bir kimlik atfetmiştir. Diğer yandan söz konusu **küçük öteki**, kendi içerisinde kendi kimliğini tescil ettirme kaygısıyla her seferinde ilgili otorite merciiine kendini olumatma adına öz tanımlamaya girmiştir. Birey düzeyinde bir öz tanımlama da her seferinde ancak yine bir öteki üzerinden yapılabileceği için devamlı kendisine kendisi olmayan üzerinden kendisini kurgulayabileceği bir öteki **-obje petit a-** arayışına sevk etmiştir. Bu durum zorunlu olarak erkeği kadından ayırmaya, dahası erkeğin kadını bir asıl nesne olarak algılamaktan ziyade tam da erkeğin kendi kimliğini olumlayabileceği bir kadını tanımlama fantezisine yöneltmiştir.

Kolektif kimlik edinme çabasına Lacancı ve Kojeveci bakış açısı ile yaklaşıldığında arzunun sadece bireye ait olmadığı bunun yanı sıra toplumsal bir yapıyı da barındırıyor olduğu açıktır. Nitekim yukarıda değinildiği üzere Rose'nun da çalışmasında vurguladığı gibi toplum ve toplumsal olan ile kurulan ilişki bazında - tam da simgesel düzenin alanı olduğu üzere- sadece birey değil kadın dahi toplumsal yapıyı kurgulamada nesneleştirilir yani işlevselleştirilmiştir:

“[...] kadın mutlak bir kategori olarak kurulur (aynı zamanda hem dışlanmış hem de yüceltilmiştir); erkek açısından bütünlüğü güvenceye almaya hizmet eden bir kategoridir. Erkek kadını fantazisinin temeline koyar ya da fantaziye kadın aracılığıyla kurar. Yani Lacan, sorunlu da olsa toplumsal olarak güvenceye alınmış bir mübadele süreci (nesne olarak kadın) fikrinden uzaklaşarak kadını dil dahilinde bir kategori olarak kurulması (asıl nesne olarak kadın, onu tanımlama fantazisi) noktasından hareket etmiştir. Bu noktada anlatıda açığa çıkan şey ‘cinselliğin bünyevi güçlülüğünün kadına yüklenmesi’dir” (Rose, 2010, s. 85).

Bireysel özneye benzer şekilde öznelerin oluşturduğu sosyal yapı da bireydeki arzulanma duygusunu besleme ve bütünsel eksikliği giderme çabasıdır. Diğer bir ifadeyle çoğunluk, her daim kendinden küçük olanı bireyin zorunlu olumlayıcısına dönüştürdüğü görülmüştür. Her ne kadar bu arzunun giderilmesi veya arzu nesnesinin tam anlamıyla elde edilmesi mümkün olmasa da öznenin yaptığı gibi toplum da bu açıklığı fantezi üzerinden kapatma yoluna gitmiştir. Slovaj Žižek *İdeolojinin Yüce Nesnesi* isimli çalışmasında Lacan'ın fantezi kavramını “boşluğu dolduran bir perde” (Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, 2004, s. 143) olarak

gördüğünü ve temelinde söz konusu imkânsızlığın boşluğunu doldurma çabası olduğunu vurgular³⁴.

Bu çalışmanın odak noktası kadın, daha doğrusu Çingene kadın imgesi ve temsilleri ilgili fantezinin kurgulanmasında gerek erkek -birey- gerekse bir gruba üye olarak bir öteki olarak belirlenmiş, dışlanmış Çingene kadının işlevini daha da belirginleştirmiştir. Bu noktada Lacan uyarınca ister erkek ister kadın olsun “[...] *daima ve yalnızca dilin içinde var olurlar [...] Bütün konuşan varlıklar ayrımın o ya da bu tarafında hizalanmalıdır. [...]*” (Rose, 2010, s. 86-87) sürekli vurgulanmıştır. Öyleyse her türlü kimliklenme aslında yalnızca dilin alanında var oluyor ise, dil de -Lacan uyarınca- simgesel düzenin dili olduğuna göre her türlü kimlik kurgusu doğasında fantazmadır. Öyle ki kolektif kimlikler bazında tıpkı küçük dini grupların, ırkların ve / veya cinsel kimliklerin oynadığı rol gibi Çingene kadın da hem aşırı cinselleştirilmiş³⁵ hem de dışlanmış, şeytanlaştırılmış ve kötücülleştirilerek insan sıfatının dışına alınmıştır. Bu durum birey bazından, toplumsala çekildiğinde Batı’nın tarihsel sürecinde Antisemitizmin beslendiği damarı anlamlandırmak daha da kolaylaşmıştır. Örneğin; Lacan yukarıda geçen olguyu Antisemitizm’in yaratmış olduğu Yahudi fantezisi örneği ile daha net açıklamıştır:

“Antisemitizmin baş numarası, toplumsal antagonizmanın yerine, sağlam toplumsal doku, toplumsal beden ile onu yıpratıcı bozucu güç olarak Yahudi arasındaki antagonizmayı geçirmektedir.

³⁴ Keza, Žižek’in söz konusu boşluğun her daim ontolojik yarığa işaret ettiği hatırlanmalıdır ki Žižek bu bağlamda ontolojik tutarsızlığın cinsiyetli yaratılmış -kadın / erkek- olmaktan kaynaklandığını vurgulamıştır. Žižek’in bu söylemi Lacan’ın -yukarıda da Rose’nun ifade ettiği gibi- kadının, erkek açısından bütünlüğü güvenceye aldığı dahası onu nesneleştirilmenin ötesinde onu tanımlama fantezisi üzerinden gerek bireysel gerekse toplumsal düzlemde işlevselleştirildiği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Bu fantezi üzerinden özne ve öznelerin oluşturduğu kolektiflerin bütün olma arzusu bastırılmıştır. Başka bir deyiş ile ideolojilerin yarattığı ortak fanteziler üzerinden toplumda bütün / bir olma yanılsaması yaratılır ki bu sayede bireyler, ideolojilerin onlara verdiği eksiksiz toplum hayaline yarattıkları kayıp fanteziler üzerinden ulaşmış ve bu toplumun sınırları dışına çıkmamak adına bir toplumsal kimlik edinme ve bu kimliğin getirdiği değerlere sahip çıkma çabasında kalmıştır. Bahsi geçen fantezi aynı zamanda söz konusu ontolojik yarığın üstünü örtmeye ve bu fanteziyi sürdürmeye de yaramıştır.

³⁵ Hiperseksüelleştirilmiş.

Nitekim 'imkânsız' olan, antagonizmaya dayalı toplumun kendisi değildir- bozulma kaynağı tikel bir varlığa, Yahudi'ye yerleştirilir”
(Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 2004, s. 142).

Diğer bir ifadeyle iktidara başkaldırının çoklu bir kaynaktan değil, ilksel olarak tikel bir kaynaktan doğduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda Alman ideolojisinin yarattığı Yahudi fantezisi aracılığıyla bütün toplum için bir illüzyon oluşturulmuştur. Böylece bu fantezi sayesinde hem toplumun yapısını bozarak ayıran hem de onun ötekisini oluşturan bütünleşik bir toplum hayali ve bir antagonizma imgesi yaratılmıştır. Žižek bu Yahudi fantezisinin işlevini “*toplum'un yapısal imkânsızlığını aynı anda hem inkâr eden hem de cisimleştiren bir fetiş*” (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 2004, s. 142) diyerek özetlemiştir. Nitekim her defasında Žižek'in ontolojik yarık olarak dile getirdiği ilksel boşluğun içine yerleşmek kaydıyla bu boşluğun içini doldurarak söz konusu yarığın varlığının hem üzerini örten hem de buraya yerleşmesi nedeniyle bu boşluğun varlığına dikkat çeken Lacancı **objet petit a**'ya denk düşen fetişe, daha doğrusu fetişin yöneldiği nesneye işaret etmiştir.

Hangi topluma bakılırsa bakılsın, bu bağlamda toplumunun bileşenini farklı toplumdan seçtiği ortadadır; bu örnekte Yahudiler, Alman Nazi toplum için toplum fantezisi rolüyle birleştirici unsurdur. Dahası fetişin yöneldiği nesnedir³⁶. Tıpkı yüceltilmiş değil ama dışlanmış kadının erkek için veya Çingenenin ulusal kimlik çatısı altında bütünsel bir kimlik imal ettiği devletler için olduğu gibi. Ben ve öteki ya da biz ve öteki şeklinde kavramsallaştıran ikileşim; iyi ve kötü, dost ve düşman, içerisi ve dışarı, üst ve alt tanımlarıyla kendine ait olana olumlu anlam yüklerken, karşısındaki kişi ya da gruba olumsuzluğu aktarmıştır. Birey, kötüyü karşısında olana yükleme eğilimindedir. Kötülüğü yükleyecek **günah keçisi** arayan insan, tarih boyunca bu ikileşimi beslemiş ve geliştirmiştir. İleride üzerinde durulacak bu **günah keçisi** kavramı René Girard'ın da üzerinde durduğu **Pharmakon** kavramını gündeme

³⁶ Yani bu fetiş imgesi toplumsal temelde bir şey yolunda gitmediğinde Girard'ın ifadesiyle **günah keçisi** rolüyle toplumu rahatlatan ve arındırandır.

getirmekle birlikte hem zehir hem de pan-zehir olma özelliği taşıdığından her türlü ikileşimin özünü yansıtmıştır. Charlie Campell'in *Günah Keçisi. Başkalarının Suçlarının Tarihi* çalışmasında Âdem'in Havva'yı, Havva'nın yılanı, Marx'ın kapitalist sistemi, Dawkins'in dini, Freud'un sexi, Larkin'in aileleri **günah keçisi** olarak sayması, Campbell'e göre doğuştan var olan suçluluk duygumuzu yönlendirmek için aradığımız öteki ihtiyacından kaynaklanmıştır (Campbell, 2013, s. 15-16).

Funk ve Wagnall'e bakıldığında **günah keçisi** kelimesinin tanımını şöyle yapılmıştır:

“Bir kişinin veya grubun başına gelen kötü şans, felaketleri, hastalıkları ve kötülükleri sembolize eden ve taşlandığında, bir nehre veya denize atıldığında tüm bu olumsuzlukları beraberinde götüreceğine inanılan her türlü obje, hayvan, kuş veya insan” (Campbell, 2013, s. 35).

Girard'ın anlayışı da Campell ile örtüşerek İsa Mesih dâhil olmak üzere toplumun sağaltıcılığını üstlenen **Pharmakon**'u yani **günah keçisini** şöyle açıklamıştır:

“Günah keçisi ritüeli doğrudan insan türünün başlangıcına dayanır. Her tarih öncesi kültürün, toplumdan kötülüğü kovmak için yaptığı bir takım seremoniler vardır. Bunlar çok çeşitlilik gösterdikleri halde hepsinde sabit olan bir şey vardır: Günahın bir varlıktan diğerine, bir objeden bir başkasına geçebilen somut bir varlık olduğu ve bu şekilde suçluluk hissinden kurtulabilineceğine olan inanç” (Campbell, 2013, s. 35-36).

Yukarıda verili alıntı özünde şuna işaret eder; bir şey ve / veya bir kimse **günah keçisi** ilan edildiğinde -üstlenmesi beklenen sağaltma işlevi sebebiyle, bu dair ritüel her neyi gerektiriyor ise (öldürmek / kurban etmek)- insan olma ve/ veya alışıla gelmiş insana tecvit edilen haklardan yoksun kabul edilmiştir. Diğer bir ifadeyle katli vaciptir ve toplumun vicdani bir yükümlülüğü bir süreliğine dahi askıya alınmıştır. Zira toplumlara bakıldığında kötülüğü kendilerinden uzak tutma ve kendi suçluluk duygularından arınmak adına pek çok farklı yöntem geliştirdikleri ortadadır. Bu yöntemlerin başında da günahı somut bir şeye yükleme ve bu somut şeyden de çeşitli ritüeller ile kurtulma vardır:

“Doğu Hindistan Adaları’nda yaşayanlar, kötü ruhların hastaya karşı tutulan yaprağa geçirilip atılabileceğine inanıyorlardı. Çin’de uçurtmalar hastalıkları kovmak için kullanılmaktayken, Aleutian Adaları’nda bu görevi otlar üstlenmişti. Endonezya’da, köylüler kötü ruhları taşımak için küçük kayıklar inşa ederdi”
(Campell, 2013, s. 36).

Şeklinde örnekleri sıralayan Campell bu listenin uzayıp gidebileceğini vurgulamıştır. Somut bir maddeye günahı yükleme eyleminden insanları da birer **günah keçisi** olarak görme eylemi zamanla yerini almıştır. Toplamların günah keçilerini seçerken suçlama konularında çeşitlilik olması yanı sıra bir birlik gösterdiğine işaret eden René Girard, bu basmakalıp suçlamaların temelinde insanların oluşturduğu sosyal düzeni bozucu, toplumun temelini oluşturan aile ya da hiyerarşik düzene tehdit oluşturabilecek yapıda olduğunu ortaya koymuştur (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 35). Bu nedenle de farklı olanın toplumdan uzak tutulması hatta eziyet edilmesine kadar giden toplumda kıyım düşüncesini harekete geçiren

basamaklı suçlamalar etimolojik açıdan da bakıldığında birbirinden ayrıştırılamamıştır³⁷:

“Crise, crime, critere, critique [kriz, suç/cinayet, ölçüt, kritik/eleştiri]; hepsi de aynı köke, aynı Yunanca fiile uzanır: Yalnızca yargılamak, ayırt etmek, farklılaştırmak anlamına gelmekle kalmayan, bir kurbanı suçlamak ve mahkûm etmek anlamına da gelen krino’dur” (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 36).

Her ne kadar etimolojinin bu düşüncüyü açıklama konusunda yeterli olmayacağı ortada olsa da bu görüngünün kültürlerarası bir yapıya sahip olduğunu göstermede yardımcı niteliktedir. Mitlerden başlayarak üretilen metinlerde insanlığın kurbanlarını seçtikleri suç üzerinden toplum dışı bırakılarak, çekilen günahların sorumlusu ve bu sorumluya gereken cezanın verilmesi yolunda pek çok işareti görmek mümkündür. Diğerlerinin günah taşıyıcısı olan bu kurbanlara toplumun temizlenmesi gibi oldukça önemli bir rol yüklenmiştir; Antik Yunan’da **Pharmakos** olarak bilinen bu **günah keçisi** ya da keçileri toplumun alt tabakası sınıfsızlar kesiminden gelen ve diğerleri tarafından beslenen kişilerden olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi Girard **Pharmakos** kelimesinin içerisinde barındırdığı pharma -ecza- ile bu seçilen günah keçilerinin toplum için hem zehir hem de panzehir olduğunun yani zehri sağaltacak panzehirin ancak zehrin kendisinden üretilebileceğinin altını çizmiştir. Öyle ki **Pharmakos** yani **günah keçisi**; toplumun günahlarının sorumlusu

³⁷ Kutsal olan dine saygısızlık ya da itaatsizlik, otoriteye -Tanrı, kral, padişah gibi dönemsel olarak isim değişikliği gösterebilecek- karşı olan veyahut toplum içerisinde kabul edilmesi oldukça güç enstest gibi cinsel temelli suçlamalar **günah keçisi** seçerken kullanılan kalıp suçlamalardır ve bu suçlamalar üzerinden yapılan kıyım eyleminin meşrulaştırılıp **günah keçisi** seçilen kişi ya da kişilerin toplumdan uzaklaştırılması gerekliliği fikri oluşturulmuştur. Girard’ın burada vurgulamak istediği kurban ile masumları kutuplaştırmada kullanılan ölçütlerin toplumdan topluma değişkenlik gösterebildiği gibi bir evrensel boyutunun da mevcut olduğudur. Kültürel, dinsel ve fiziksel ölçütlerin **günah keçisi** seçiminde kültürlerarası bir tutum olduğunu neredeyse her toplumda geçerlidir. Farklı bir etnik kökene bağlı olma, belli bir soy kökeni veya kandan gelme, farklı bir dine mensup olma, bir fiziksel ya da mental hastalıktan dolayı farklı bir görünüme sahip olma sistem dışı olmayı refere ettiğinden farklılık düzen bozabilme özelliğini barındırdığından korkutucudur.

olarak zehir iken, öldürülmesiyle de toplumu sağaltan panzehirdir³⁸ (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 203).

Günah keçisi seçme pek çok basmakalıp suçlama ve ölçütleri barındırmasının yanı sıra cinsiyet de **günah keçisi** seçiminde etkin rol oynadığını tarih boyunca yaşanan kısımlardan görmek mümkündür. Cadılık ya da büyücülük gibi pek çok gerçek dışı korku yaratarak toplumların felaket sebebi görülen kadınlara yönelik nefretin temelini ilk mitlerde ya da yaratılış hikâyelerinde aramak doğru bir yol olmuştur. Yunan mitolojisinde³⁹, Eski ve Yeni Ahitte de kadının artçıl bir düşünce gibi sonradan düşünülen ve gelişyle, dahası otoriteye başkaldırışı ile dünyadaki saf düzeni bozan şey olarak geçmiştir:

“Pandora, Zeus tarafından, Prometheus tanrılardan ateşi çaldıktan sonra insanları cezalandırmak için yollanmıştı. Prometheus bu yüzden her gün yenilenen bağırsaklarının akbabalar tarafından sürekli delik deşik edilmesi cezasına da çarptırıldı. Pandora, beraberinde hiçbir zaman açmaması gereken

³⁸ Buna dair Campell’in de verdiği örnekte herhangi bir uğursuzluk yaşandığında ilgili kesimden seçilen biri kadın biri erkek günah keçileri sınırların dışına çekilerek taşlanırdı yönündedir (Campell, 2013, s. 38). Böylece toplum günahlarından arınmış, masumiyetlerini korumuş ve kendi üstünlüğünü göstermiştir. Bu ve buna benzer ritüelleri diğer toplumlarda da görmek mümkündür. Örneğin Platonik-Hristiyan toplumlar açısından İsa Mesih’in kurtarıcılık sıfatı tam da bu kendini toplumun günahları için kurban ediş ile desteklenmiştir.

³⁹ Pandora’nın bu hikâyesi Erinyes ve Goronlar’dan Kirke’ye, Medusa’dan Medea’ya kadar tüm Yunan mitolojisini etkilemiştir. Bu mittten yola çıkarak M.Ö. 6. yüzyıl Atina’daki kadının yerini tahmin etmek güç olmamıştır. O dönemdeki Atina’da kadınların eğitim hakkı olmadığı ve evlerin kendilerine ayrılan yerlerinde yaşadıkları gibi korkulan ve ayrımcılığa uğrayan cinsiyet olduğu pek çok mitolojik metinde okumak mümkündür. Eski Atina’da erkekler, kadınları mitsel güçlerinden çekinen, kendilerini hep bundan koruması gerektiğini düşünen, otoritenin sarsılmazlığını tehdit eden bir varlık olarak alımlamıştır. Bu bağlamda iktidara başkaldıran antagonizma kanağını yine bir Yunan dramı olan Antigone’dan bulmuştur. Dahası otoriteye başkaldırıya işaret eden her türlü anti- yani antagonistik eylem -kralın (mutlak otoritenin) buyruğuna başkaldırı- bir kadına dayanmıştır. Diğer bir deyiş ile iktidara başkaldırısı edilgen bir eylem niteliğinde de olsa dışıdır. Aynı şekilde tek Tanrılı dinlerde de geçen ilk kozmogoni mtlerinde Havva da Pandora gibi sonradan yaratılmış ve Tanrıya ya da kanuna itaatsizliğiyle dünyaya kötülüğü getiren cinsiyet olarak düzeni bozduğu ölçüde eril hegemonyanın oluşmasına ve devamlılığına da hizmet etmiştir.

bir kutu getirmişti, ama o bu kutuyu açtı ve böylece kötülükler tüm dünyaya yayıldı” (Campell, 2013, s. 79).

Yaratılışı itibariyle sorunlu olarak aksettirilen ve bunun üzerinden ataerkil düzeni güçlendirebilen zihniyet, 5. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar kadınları cadılık ve büyücülük ile suçlamış ve çok büyük bir kıyıma neden olmuştur. Örneğin, Heinrich Kramer ve Jacob Sprenger isimli iki tarikat üyesi kilisesinin de desteğini alarak *Malleus Maleficarum* (Cadı Çekiciliği) kitabıyla kadınları **günah keçisi** olarak ilan etmiş ve onların kıyımı ile ilgili de ritüeller belirlemiştir. Dahası tarihsel süreçte Eski Ahit'in Yaradılış bölümü her daim kadının suçluluğunu olumlayan bu yaklaşıma hizmet eden bir söylem olarak işlevselleştirilmiştir:

“[...] ‘Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz’ dedi.’

Yılan, ‘kesinlikle ölmezsiniz’ dedi, ‘Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.’

Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgilik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar.” (E.A.3, Yaradılış, 3-7.)⁴⁰

⁴⁰ Eski Ahit'in Yaradılış bölümündeki bu alıntıdan da görüleceği üzere kadının kabahati çoktur. Otoriteye ilk başkaldıran yine odur. Kendi itaatsizlik etmekle kalmayıp erkeğin de aklını çelmiştir. Dahası bu kabahat işlenmeden önce ölümsüz oldukları anlaşılan insanı, ceza olarak fani olmaya mahkûm eden de yine kadındır. Bu noktadan hareketle kadının cezalandırılabilirliği, **Pharmakos** olabilmesi yani **günah keçisi** olarak yapılanın bedelini ödemeye muktedir oluşu en başta Tanrının kendi eylemiyle olumlamıştır:

“RAB Tanrı kadına,
‘Çocuk doğururken sana
Çok acı çektireceğim’ dedi,
‘Ağrı çekerek doğum
yapacaksın.

Anlaşılabileceği üzere ilksel / kalıtsal günah olarak da bilinen Havva'nın bu ilk başkaldırısı ile Platonik Hristiyan geleneği uyarınca başlatılan kadının antagonistik doğası, bu tek Tanrılı miti olumlayan Pagan dönemi mitleriyle de desteklenmiştir. Öyle ki otoritenin menettiği ne var ise ilksel olarak ya kadın tarafından çiğnenmiş ya da erkeği bu başkaldırıya kadının sevk ettiği inancından hareket edilmiştir. Dolayısıyla da ölümsüz olma halinden faniliğe tenzil ediliş hem bir cezalandırma hem de bir bedel ödeme yani sağaltılabilme için bedel ödemeye işaret etmiştir. Bu mahkeme ise ilksel otorite yani Tanrı tarafından kurulmuş, cezanın bedelinin ödenmesiyle birlikte insanlığa bir sağalma olasılığı sunulmuştur. Böylece yine otorite tarafından belirlenen her türlü günah sayılacak eylemin bir **günah keçisi** üzerinden sağaltılabilmesinin yolu açılmıştır.

Etnisitesinden, dininden, fiziksel özelliklerinden, sınıfından, cinsiyetinden gibi pek çok sebep ile ilan edilen **günah keçisi** kavramını karşı tarafa yükleme anlayışı ben'den ya da biz'den farklı olanı dışlamayı veya sınır koymayı beraberinde getirerek, öteki olarak tanımlanan birey ya da grupları şeytan olarak görebilme yoluna kadar çıkabilmiştir. Yeni düzen kurma amacındaki modernite, oluşturduğu kimlik kavramı üzerinden ötekiyi potansiyel karışıklık oluşturabilecek bir tehdit olarak göstermiş ve bu da beraberinde damgalamayı getirmiştir. Ancak söz konusu

Kocana istek duyacaksın,
 Seni o yönetecek.'
 RAB Tanrı Adem'e
 'Karının sözünü dinlediğin ve
 sana,
 Meyvesini yeme dediğim
 ağaçtan yediğin için
 Toprak senin yüzünden
 lanetlendi' dedi,
 'Yaşam boyu emek vermeden
 yiyecek bulamayacaksın.
 Toprak sana diken ve çalı verecek,
 Yaban otu yiyeceksin.
 Toprağa dönünceye dek
 Ekmeğini alın teri dökerek
 kazanacaksın.

[...]

'Adem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu' dedi, 'Artık yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli.' (E.A.3 ,Yaratılış, 16-22.)

modern söylem dahi kendisini Platonik Hristiyan geleneğinin kendisini üzerine oturttuğu arkaik mitlere ve dolayısıyla ilk düzen kurucu, yapma-etme'nin ilksel faali Baba-Tanrı'nın üzerine inşa edilir. Nitekim damgalama kavramı, Lacan'ın kendisini yapısalcı dilbilimin ön gördüğü anlamda semiosise -yani damga-lama (to mark)- dayandırdığı biçimde alımlanmaktadır ve bu damgalamanın ilksel faali de Baba-Tanrı'dır:

“İlk baba, ensestin yasaklanmasından öncesinin, Yasa'nın, hısımlık ve akrabalık yuları düzeninin ortaya çıkmasından öncesinin, tek kelimeyle kültürün ortaya çıkışından öncesinin babasıdır. [...] Ad, size gösterdiğim gibi, şimdiden okumaya açık bir damgadır / işarettir (marque) – işte bu yüzden her dilde aynı şekilde okunabilir-, bu damga, az sonra konuşacak, ama hiç de konuşması zorunlu olmayan bir özne olabilecek bir şeyin üstüne basılmıştır” (Lacan, Baba-Nın-Adları, 2017, s. 78-79).

Çingene söz konusu olduğunda ise bu damgalama “*insan olma niteliğini kısmen veya tümünden yadsır; damgalılar onları soyutlayan, diğerleriyle temaslarını engelleyen, onları ayrı bir türe koyan farklı bir ontolojik düzleme sokulur*” (Arar & Bilgin, 2010, s. 10). Sosyal psikologlar stigma sürecini ön yargılar, basmakalıplar gibi toplum tarafından özneye aktarılan yapılar üzerinden ele almışlardır. Öteki ile birebir ilişki içerisinde olunmasa dahi bu damgalama sistemi üzerinden onu ya da onlara atıfta bulunan bir alan yaratılır ve bu alana giren tüm ötekiler hakkında peşin yargılar oluşturmuştur. Bu yargılar Van Dijk'in de altını çizdiği üzere dil aracılığı ile kendilerine yer bulur ve bireyler de dil yolu ile edindikleri toplumsal ve bilişsel ön yargılara dayanarak kendi öteki imgelerini kategorize etmiştir (Dijk, 1991, s. 118-119). Dijk'in bu yorumu Lacan'ın dilin işlevi ve simgesel düzene dâhil edilme, dahası otorite karşısındaki zorunlu bağımlılığa ilişkin tüm söylemleriyle örtüşür niteliktedir. Aktarılan ön yargı ve kalıp yargı etkisiyle bir bilinç oluşturan birey ya da

grup, öteki konumuna koyduğu bireyi ya da grubu her türlü ikileşimi temel alarak şeytanlaştırabilmiştir⁴¹.

1.1.1. Madun Kavramı ve Alımlanışı

Düşünce Sistemleri Tarihi (1978-1979) kürsüsünde biyopolitikaya odaklanan Michel Foucault, yöneticilerin bireyleri kategorileştirme yoluyla belli kimlikler etrafında toplama amacını vurgulamıştır. Kimlikleme gücü üzerinden meşruluğunu ortaya koyan iktidar, herkesi bir kategoriye sokarak kendi iktidar gücünü garanti altına almıştır. Foucault'a göre bu durum bireylerin üzerinde kurduğu baskıya ve bu baskı sonucu iktidarın söylemlerini içselleştirmeye yol açmıştır. Foucaultcu tanımla; özneleştirme, bireyin kendisini toplumun içerisine yerleştirmesi yani iktidarın söylem gücünün içselleştirilmesinin sonucu olmuştur. Bununla birlikte hatırlamak gerekir ki Foucault iktidarı ikiye ayırmıştır; gerçek iktidar ve iktidarın gerçek olduğunu devamlı teyit etmek zorunda olan iktidar. Nitekim Foucault, bu ikincil türden iktidarın hakiki bir iktidar olmadığını ifade etmiştir. Foucault'un tanımladığı bu iktidar yapısı, Giorgio Agamben'de çıplak hayat kavramı üzerinden temellendirilmiştir. Agamben'e göre iktidarın, Foucault'un ifadesiyle biyoiktidarın, ilk eylemi çıplak hayatı üretmiş ve bu eylem üzerinden istisna halini kaideleştirmiştir:

“Siyaset, hayatın kendi kendini iyi hayata dönüştürmesinin gerektiği ve siyasallaştırılması gereken şeyin daima zaten çıplak

⁴¹ Bir yandan da dilin, oluşturulan düzeni koruma özelliğini de bu noktada fark etmek mümkündür. Nitekim Lacan'ın da önerdiği üzere öznenin bilinçdışı dil gibi yapılandığından, dil ise tamamen **Büyük Öteki**'nin alanında ve hükmünde olduğundan **Büyük Öteki**'nin toplumsal ikamesi olan otoritenin söylemi ve dili bu basmakalıplaştırmayı belirleyen, devamlılığını sağlayan mercii olarak karşılaşmıştır. Claude Levi-Strauss'un yarattığı zemin üzerinden konuşan özne ile dil arasındaki bağı geleneksel bakış açısından farklı bir yöne aktaran Lacan; kişinin hayatına tüm boyutlarıyla etkisi olan şeyin simgesel düzen olduğunu “*Simgeler bir kere belirlendikten sonra, insan öznelliği ile bilinçdışı da dâhil her şey, bu simgeler ve Simgeselin yasası uyarınca düzenlenir ve yapılır*” (Homer, 2013, s. 66) ifadesiyle vermiştir. Yani dil, **Büyük Öteki** olarak simgesel düzendir. Bu simgesel düzen içerisine doğan kişi ondan bağımsız düşünülemez.

hayat olduğu yerdir. Batı siyasetinde çıplak hayatın kendine has bir ayrıcalığı vardır ve bu ayrıcalık, dışlanmasıyla insanların yaşadığı kenti doğuran bir şeyin ayrıcalığıdır” (Agamben, 2001, s. 16).

Giorgio Agamben’in Kutsal İnsan adlı kitabında Carl Schmitt, Hannah Arendt ve Michel Foucault’un düşüncelerini eleştirel bir düzlemde geliştirdiği **Homo Sacer**’in durumu ile **Antiziganizm** arasındaki bir bağ üzerinden bu kavrama dair daha fazla açıklama yapmak olanaklı hale gelir (Scholz, 2007). Diğer bir ifadeyle Agamben’in **kutsal insan** dediği insanın **madunluk** bağlamında bir istisna halinde olup olmadığı sorulması gereken bir sorudur. Agamben, politik toplum sorgulamasını Roma Hukuku’ndan aldığı Türkçeye **kutsal insan** olarak çevrilen **Homo Sacer** kavramı üzerinden şekillendirmiştir. Bunu zoē ve bios kavramları ile açıklamıştır:

“Birincisi [zoē] bütün canlı varlıkların (hayvanların, insanların ya da tanrıların) ortak özelliği olan yalın yaşama/canlılık olgusunu ifade ederken, ikincisi [bios] bir birey ya da grubun bir özelliği olan yaşam(a) biçimine (hayat tarzına) işaret ediyordu” (Agamben, 2001, s. 9).

Dolayısıyla eğer bir istisna hali aranacak ise bunun her türlü Agamben’in bios diye adlandırdığı çerçevede sınırlandırılması gerekir. **Kutsal insan** da yasal birey olma hakkı elinden alınmış sadece biyolojik olarak var olma statüsüne indirgenmiştir. Agamben’e göre egemen olan, bios ve zoē’yi birleştirme gücüne sahiptir; bu gücü sayesinde de siyasal toplumun belirleyicisidir. Bu düşünceye göre biyoiktidar Antik Çağ’dan bu yana tek bir amaç gütmüştür; bu da “*Egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinlik, biyosiyasal bir beden yaratmaktır*” (Agamben, 2001, s. 15). Biyosiyasal beden üzerinden şekillenen modern devlet de kendi **kutsal insan(lar)**ını belirleme yoluyla sınırları çizmiştir. **Kutsal insan** bu sınırdan

dışlanmış, kamplara yerleştirilmiş ve öldürülmesi halinde katiline herhangi bir yaptırım gücü uygulanması gerekmeyen kişidir ⁴². Diğer bir ifadeyle burada bir yasanın çiğnenmesi değil, aksine yasa tüm gücüyle yürürlüğünü devam ettirirken ilgili yasanın bir istisna hali statüsünde geri kalan toplumun iyiliği için üzerinden atlanması söz konusudur. Şu hâlde toplumun sağaltımı için **günah keçisi**ni kurban etmede sakınca görülmeyen sayılır ve ilgili yaptırım gerçekleştirildiği an yasa tüm gücüyle varlığını devam ettirir.

Burada dikkat edilmesi gereken özellikle söz konusu **günah keçisi** ve / veya şeytanlaştırılan bir grup ise -ki şu durumda söz konusu olan **madun** olarak yaftalanan gruptur- tabunun askıya alınması ve yeniden yürürlüğe girmesine ilişkin kaide zamanla değil mekân ve Lacancı tabirle isimlenmeye ilişkindir. Bu noktada tabu ve tabunun askıya alınmasına dair kural mekanla sınırlandırılır. Yani bu **günah keçisi**(leri)nin kurban edilişi toplumun gözü önünde değil toplumun gözünden ırak, iktidarın belirlediği bir alanda sınırlı kalmak suretiyle sonsuza denk sürdürülebilir. Dahası bunun süresizliği, sağaltılması ön görülen toplumu, ileriye dönük de koruma altına alma amacını güder.

Bu bağlamda Çingenelerin toplum içerisindeki konumlarıyla devlet tarafından korunmayı hak etmeyen bireyler olarak Almanya'daki Nazi kamplarında yaşadıkları, Agamben'in **kutsal insan** ve kamp kavramları için örnek niteliğindedir; ki Agamben **kutsal insanı** şöyle ifade etmiştir:

“Kutsal insan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir.

Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren

⁴² Agamben'de istisna halini belirleyen sistem yine egemen olandır. Nando Sigona'ya göre ise tüm yasal süreçlerin egemen eliyle askıya alındığı, toplumun siyasal yapısından ayrı tutulanları barındıran kamp betimlemesinin Çingene kampları gerçeğiyle örtüşmüştür (Sigon, 2005, s. 746). Askıya alınmak dendiğinde vurgulanmak istenen; iktidarın ve icra ettiği hukukun iptal edilmesi değil; belirlenmiş bir zaman diliminde keza belirlenmiş bir topluluk ve / veya birey için bu kuralların askıya alınarak geçersiz kılınması demektir.

birisi cinayet işlemiş sayılmaz. Gerçekten de tribuna hukukunun ilk yasasında şöyle denmektedir: “Birisinin, plebisite/kamuoylamasına göre kutsal olan bir insanı öldürmesi cinayet sayılmaz.” Bundan dolayı da kötü ya da murdar (impure) bir adam kutsal demek âdettendir” (Agamben, 2001, s. 90).

Fişleme, takip etme, ön yargı oluşturma gibi türlü yöntemleriyle toplum içerisinde olağan şüpheli haline getirilen Nazi dönemi Çingeneleri, egemenin yarattığı istisna alanı kamplara sürülmüştür. Burada ölüme kadar giden insanlık dışı muamelelere maruz kalmış, devlet korumasından yoksun bırakılmış ve de öldürülmesinde bir sakınca görülme⁴³yen **kutsal insan** konumuna itilmiştir. Sonuç olarak iktidar, özneyi -Çingeneyi- dışarıdan baskı kurarak bir düşük bir alana çekmiştir.

Butler özneyi, yaşam arzusunu gerçekleştirmek adına **madun** konumuna girmeye itebilecek bir iktidar türünden söz eder. Bu bağlamda Butler; Foucault’un iktidar kavramı ile Freud’un psikanaliz bakışını bir araya getirerek tabiiyet kavramının yapısını paradoksal bulmuştur: tabiiyet ona göre “*yalnızca iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini de ifade eder*” (Butler, İktidarın Psişik Yaşamı, 2015, s. 10). Roma dönemindeki sömürgeci emperyalist sistemde **kutsal insan** diye anılan ve bugün **madun** olarak adlandırılan kavrama daha yakından bakılacak olursa; latince sub ve alter⁴³ kelimelerinin bir araya getirilmesiyle türeyen **madun** (subaltern / ikincil / alt tabaka) terimi (kelimenin tam anlamı: ‘düşük rütbeli’) ilk olarak 1930’ların ortalarında İtalyan Antonio Gramsci⁴⁴ tarafından ortaya atılmıştır.

⁴³ ‘Sub’: alt. ‘Alter’: öteki.

⁴⁴ Politik hayatının büyük bir bölümünü cezaevinde geçiren Antonio Gramsci, burada Marksist kuramın çeşitli sorularına ilişkin çalışmalarının çoğunu yapmıştır. İtalya Komünist Partisi’nin kurucu ortağı ve Komünist Eternasyonal üyesi olarak 1920’lerde uluslararası bir öneme sahip olmuştur.

Böylece subaltern ve sub-icere kavramları ortak bir paydada buluşurken, **madun** kavramının da özellikle Gramsci'nin önerdiği üzere egemen hegemonya neznindeki konumunu doğru yorumlama ihtiyacı doğar. Bu bağlamda subalternin düşük rütbeli anlamına gelmesinin doğrudan bağımlılıkla ilişkilendirilmesi gerekir. Çünkü bağımlılık da her şeyin (iktidarın) karşısında onun doğrudan doğruya altına fırlatılmış olma durumuna işaret etmiştir.

Türkiye’de bu alanda araştırma yapan Ebru Yetişkin, Gramsci’nin **madun** olarak adlandırdığı kişileri şöyle tanımlamıştır:

“Gramsci bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlar gibilerin klasik Marksist anlamdaki proleteriyadan ‘başka’ bir durumda olduğunu belirtmek amacıyla bu kişileri ‘madun’ olarak ifade etmiş ve kavramı geliştirmiştir”
(Yetişkin, 2013, s. 2).

Yani egemen seçkinlere bağlı olmayan, sınıf toplumundaki ezilen, alt-sınıflılık kategorisine konumlanabilecek madun; Gramsci’ye göre hegemonyaya karşı durabilecek antagonizma oluşturma gücüne sahip bir yapıdadır.

Madun kavramını farklı bir tartışmaya taşıyan ve **maduniyet** çalışmalarının temellerinin atılmasında emeği olan diğer önemli isim de Hindistan doğumlu Gayatri Chakravorty Spivak’tır⁴⁵. Spivak; Jaques Derrida’nın yapıbozumcu anlayışını,

Siyasi çalışmaların büyük bir çoğunluğu Rusya’daki sosyalist devrimin Avrupa’ya yayılması ve İtalyan faşizmine karşı mücadeleyi kapsamıştır. Gramsci **madun** terimini ilk olarak köylüleri ve tarım işçilerini betimlemek için kullanmıştır, sınıf kavramı yerine **madun** sözcüğünü seçmesindeki amaç ise egemen hegemonyanın altındakiler olarak daha geniş bir kitle(leri)yi işaret etmektir.

⁴⁵ Columbia Üniversitesi’nde ilk beyaz olmayan kadın profesör unvanıyla Spivak, postkolonyal yazın ve kültürel çalışmaların ana temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Fransız feminizmi / eleştirisi ve Marksist okuma gibi çeşitli kuramsal etkilerin altında ele almıştır. Bu bağlamda Spivak'ın **madun** olarak ele aldığı kişi ya da grup, hâkim söylemin dışında var olanlardır. Spivak, Gramsci'nin kendini sansürlemek amacıyla kullandığı **madun** kelimesinin sıra dışılığını verdiği röportajda şöyle açıklar: *“bu sözcük, sansürden doğmuştur ve dolayısıyla bu fevkalade siyasi durum nedeniyle klasik bir kuramsal galattır, biz de bu kavramla devam etmiş olduk”* (Spivak, Madun Konuşabilir Mi?, 2016, s. 83). Burada Spivak **madun** konuşabilir mi? ya da **madun** hangi ses bilinciyle konuşabilir? sorularına odaklanmıştır (Spivak, Madun Konuşabilir Mi?, 2016, s. 52). Spivak'ın **madunun** konuşmadığı ifadesinde anlatmak istediği, toplumun alt katmanlarından insanların konuşma kabiliyetlerinin inkârı değil, ancak duymanın ya da hegemonik dile tercüme edilmesinin imkânsızlığıdır. Dahası **madunun** konuşması sadece bir dinleyiciye ulaşma zorluğu nedeniyle değil, aynı zamanda konuşma eyleminin kendinden kaynaklanan sebeplerinden dolayı da mümkün değildir. Spivak'a göre; baskın söylemin hegemonya kategorilerinden ve kurumlarından etkilenmeyen bir alt gruptan bahsetmek imkânsızdır. Bu ezilen veya marjinalleştirilmiş grupların direniş gösterme olasılığını reddetmek anlamına gelmez, fakat bununla birlikte **madun** olarak adlandırılan alt grupların antagonizması hiçbir zaman egemen söylemin dilinin ve kategorilerinin ötesine geçemez. Kendine ait bir söylem oluşturamayacak **madun** her söyleminde kendi **maduniyetini** derinleştirir ve bu **maduniyet** geçici bir durum değildir⁴⁶.

1970 yıllarında Güney Asya tarihçileri tarafından Madun Çalışmaları Kolektifi kurulmuş ve özellikle sosyal bilimlerde giderek yerini alan **madun** kavramının günümüz dünyasındaki çözümlemeleri cinsiyet, sınıf, yaş, ırk açısından ele alınmaktadır. Bu kavramın güncelleşmesi ve genişlemesi yolunda çalışmalar

⁴⁶ Diğer bir ifadeyle **madun** her seferinde iktidarın, yani sahibinin sesiyle konuşmuştur. Zira başlıca bir iletişim aracı yoktur; bu imkânsızlık nedeniyle istemeyerek de olsun her seferinde altına fırlatılmış olduğu iktidarı tersinden bir kurguyla olumlamıştır. Spivak, her ne kadar prensipte ortak paydaları olsa da Gramsci'den ayrılarak **madunu** hem Feminizm hem de Marksizm ideolojiye dâhil ederek toplumda ezilen öznenen daha geniş kapsamlı bir boyuta çıkarmıştır.

yürütülmektedir. Buradaki **madun** artık sadece ekonomik alanda yoksul ya da mağdur olan değil, olanaklardan yoksun olandır⁴⁷. Tarihin yeniden ele alınması, alt sınıfın varlığını ortaya koymak gibi pek çok sebeple, **maduniyet** çalışmaları her ne kadar önem kazanmaya başlasa da Türkiye’de yeteri kadar çalışma yapılmadığını düşünülmektedir. Bu düşüncenin temsilcilerinden Ebru Yetişkin, **madun** kelimesinin Türkçe karşılığının, kavramın barındırdığı ötekilik halini veremediğinden yeterli olmadığını altını çizer:

“‘maduniyet’ (subalternity) olarak Türkçe’ye Arapça’dan kazandırılan kavram için –sub, yani alttaki ve aşağıdaki ile alternity, yani ‘almaşıklığı’, ‘rotasyonu’, ‘nöbet değiştirmeyi’, ‘yer değiştirmeyi’ buluşturarak, ‘alttakinin ve aşağıdakinin sürekli başkalığı’ demek bu yönden uygun düşecektir. Bu da suçun işlendiği anda ‘hep’ başka bir yerde olmayı ve onun izini sürmeyi ifade eder. ‘Alt ve aşağı derecedeki sürekli başka’ olarak ifade edilebilecek subaltern için ‘alttaki-başka’; subalternity için ise ‘alttaki-başkalık’ ifadeleri kullanılabilir” (Yetişkin, 2013, s. 4).

Yetişkin’in bu eleştirisi subaltern kavramı ile bağımlılık yani sub-icere kavramlarının birbiriyle doğrudan ilişkin olması bağlamında düşünülürse oldukça haklı bir eleştiri olmuştur. Yetişkin’in de ifade ettiği üzere **madun** kelimesi kendi içerisinde sınırlılık barındırmamakla birlikte, Türkçeye geçişi sürecinde işaret ettiği ilksel anlamı tam veremediğinden Türkiye’de bu konu üzerindeki çalışmalar kısıtlı kalmıştır. Fakat bunun yanı sıra Asef Bayat bu alanda yaptığı çalışmalar ile alanyazınına “sıradan olanın sessiz tecavüzü” kavramının girmesini sağlamıştır (Bayat, Gökmen (Der.), & Deren (Der.), 2006, s. 17). Bu kavram ile Asef Bayat **madunun** direniş biçimini tanımlamıştır. Bu direniş Gramsci’nin edilgen

⁴⁷ **Maduniyet** akımını oluşturan temel zihniyet, kolonyal tarih yazımında seçkinler dışındaki grupların ötekileşmesini eleştirmek adına karşı bir tarih yazımıdır. Çıkışında Gramsci ve Foucault gibi iki önemli isim barındıran Marksizm kökenli bu akım, **Maduniyet** çalışmalarında sömürgeciliği eleştirel bir bakış açısıyla ezilen grubu ele alan okumalardır.

devrimcilerinden ayrı olarak direnme mecburiyetini kapsamıştır. Hayatta kalma, yaşamını belli bir düzeye getirene kadar veya getirebilmek için iktidara doğru sessiz, sabırlı, uzun soluklu yapılan bir yürüyüşdür (Bayat, Gökmen (Der.), & Deren (Der.), 2006, s. 47). Keza Asef Bayat'ın bu söylemi; antagonizmasını dahi sahibinin sesiyle dile getirmek mecburiyetinde bırakılan zira olumlamadığı müddetçe kimliğinin de tam anlamıyla olumlanmadığı varsayılabilecek olan birey ya da topluluklar açısından bu çalışmada esas alınan hem Lacancı hem de Foucaultcu bakış ile yazınsal Çingene kadın imgesinde ortak bir paydada buluşabileceğini göstermiştir.

1.1.2. Çalışmanın Kuramı ve Çerçevesi

Girdikleri her toplumda, topluma aykırı ve farklı konumlarından dolayı **günah keçisi** olarak görülen Çingeneleri ele alan bu tez çalışması Alman ve Türk yazınlarından seçilmiş yapıtlardaki Çingene kadın imgelerine odaklanacaktır. Bu imgelerin hem kadın hem de Çingene olmasından kaynaklı ötekinin ötekisi konumlarına daha yakından bakılması faydalı bulunmuştur. **Çifte katlanmış öteki** haline geçme, temelinde hem öteki kavramını hem de kendi kendine ötekileştirmeyi barındırmıştır. İktidar söylemini bir yandan besleyen bu öteki kavramı tez içerisinde baskın kuram olarak kullanılacaktır.

Birçok kuramcı tarafından birbirine benzer ya da birbirinden farklı olarak ele alınan yabancı terimi bu tez için oluşturduğu genel bakış açısı Zygmunt Bauman'ın yaklaşımı üzerine kurulacaktır. Bauman'a göre, toplumdaki yabancı hakkında az çok bilgi sahibi olduğumuz ve bir şekilde yüzeysel de olsa iletişim halinde olduğumuz kişi ya da kişilerdir. Yabancı diye adlandırılan kişi ya da grup, bizden olmayandır ama düşman da değildir. Yani şeytanlaştırılması zorunlu değildir. Bu bağlamda bu çalışmada Çingenelere uygun olan yabancı kavramı yabancıyı kontrol edilemeyen, düzene ayak uyduramadığından veya uydurmayı reddettiğinden tehdit oluşturulabilecek olarak Bauman'ın tanımı üzerinden okunacaktır. Bauman'ın *Modernlik ve Müphemlik* yapıtında belirttiği üzere yabancılar toplum düzenindeki net

ayrımı bozan tehditlerdir. Bauman'ın “*Yabancı ne dost ne de düşmandır; belki de her ikisidir. Çünkü biz, gerçekte ne olduğunu ve bunu bilmenin yolunu dahi bilmiyoruz*” (Baumann, Modernlik ve Müphemlik, 2003, s. 77) ifadesi esasında Çingenelere karşı toplum içerisindeki bakışı tanımlar niteliktedir.

Diğer bir ifadeyle iktidarın meşruluğu için yabancı ve bu tez bağlamında Çingene ne olması gerekiyor ise o olmuştur. Çeşitli araçlar vasıtasıyla üretilen ve devamlılığı sağlanan kalıp yargılar üzerinden Çingeneler hakkında eksik ya da yanlış bilgi sahibi Gacolar, girdikleri ilişkilere göre Çingenenin dost ya da düşman konumunu belirlerken, onun hakkında doğru bir bilgiye ulaşmak için çaba göstermemiştir. Eğlence sektöründe karşısına çıkan Çingene dost olurken, otobüste yan yana oturduğunda çantasını sakınması gereken düşman olmuştur. Yabancı'nın dost ve düşman arasında değişen bu konumu onun beşerî özelliklerinden değil, biz denilen grup için hissettirdiği duyguya bağlı bir yapıdadır ve bu söylem iktidar tarafından belirlenmiştir. Bu bağlamda Çingene tam da Bauman'ın tanımıyla “*her zaman ve her yerde evsiz olan, asla varma umudu olamayan bir ebedi serseridir*” (Baumann, Modernlik ve Müphemlik, 2003, s. 29) ki bu nedenle de toplumun düzenini ve yapısını tehdit etmiştir. Bu tehdit toplumun devamlılığı ve güvenliği adına ortadan kaldırılması gereken bir olgudur; nitekim soykırım düşüncesinin öncülü tam da bu perspektiftir. Modern devlet anlayışı, düzene aykırı bu evrensel evsizleri -Çingeneleri- bahçeden temizlenmesi gereken yabancı bir ot olarak görmüştür ve bunun örneğini Nazi Almanya'sında göstermiştir. Toplumdaki güvenliği oluşturmak adına meşrulaştırmaya çalıştığı Porrajmos⁴⁸ ile sayısı yüz binleri aşan Çingenenin ölümüne sebep olmuştur.

Yabancı kavramı temelinde öteki konumuna sabitlenen Çingene dahası kadın bu konumuyla daha da sınırlı bir biçime girmiştir. Çingene ya da Çingene kadını yapılarında etnik ve cinsiyetçi basmakalıplar her daim birbirinden ayrılmaz halde iç içe geçmiş şekilde bulunmuştur. Örneğin dünya yazın tarihine bakıldığında

⁴⁸ Çingene Soykırımı.

bunun en belirgin örneği Prosper Merimee'nin kaleminden çıkan özgürlük düşkünü, sınır tanımayan Carmen⁴⁹ karakteridir. Antiziganistik yapıların çözümlenişinde her şeyden önce yapıların ve etkilerinin açıklanması ve incelenmesi gerekir. Böylece çözümleme imgelerin nasıl oluşturulduğunu, hangi koşullarının temeli oluşturduğunu ve de hangi etkileri içerdiğini göstermiştir. Feminist ve toplumsal cinsiyet araştırmaları da toplumsal cinsiyet tanımlamaları ile ilgili yapılara benzer bir yaklaşımla ilerlemiştir. Her iki araştırma dalı da imgeleri ortaya koymaya çalışmıştır. Erkek ya da kadın⁵⁰ ve etnik bir grubun üyesi olarak kategorileştirme sosyal farkın iki önemli boyutunu inşa ve temsil etmiştir. Sosyal sistemlerde cinsiyet temelli değerler kadar etnik ayrımlar ve barındırdıkları klişeler de güçlü bir etkiye sahiptir. Çünkü toplumsal cinsiyetin ve etnik kökenin toplumsal üretim süreci aynı doğrultuda ilerlemiştir. Modernitenin başlangıcıyla beraber cinsiyet ve etnik köken kategorileri evrensel düzen ilkeleri haline dönüşmüştür.

Bu çalışma Batı'nın iktidarın söylemi üzerinden evrensel bir tanıma yerleştirdiği Çingene imgesinin, özellikle Türk yazını denildiğinde Yakın Doğu'nun Çingene için oluşturduğu imgenin farklılığını da ortaya koymayı ön görmüştür. Bu iki kültürel şablon, sosyal söylemlerde ve bilim tarihinde genellikle iç içe geçmiş durumdadır. Cinsiyet ve etnik köken inşası arasındaki bağ, basit bir bağımlılık ilişkisine dayanmayan, son derece karmaşık ve bu nedenle çözülmesi kolay değildir⁵¹. Bu noktada da hem kadın hem de toplumun alt sınıf olarak gördüğü Çingene grubundan Çingene kadın imgelerinin yazında **madun**⁵² temsili içerisinde okumak mümkündür.

⁴⁹ Tezde, yapıt adı olarak geçtiğinde *Carmen*, yapıttaki başkahraman olarak geçtiğinde Carmen ve imge olarak kullanıldığında Karmen olarak kullanılacaktır.

⁵⁰ Almandaca Çingene erkek için **Zigeuner**, Çingene kadın için **Ziguerin**.

⁵¹ A.G. Gender-Killer tarafından düzenlenen *Antisemitismus und Geschlecht* (2005) başlıklı antolojide beden ve cinselliğin antisemitik düşüncelerin inşası için rolünü incelemiş ve araştırmacı, antisemitizm eleştirisinin cinsiyetten bağımsız yapılamayacağı sonucuna varmıştır.

⁵² Genel olarak kendini temsil etme gücüne sahip olmayan, toplumun en altında bilinçli bir şekilde tutulan kimseler olarak adlandırılacak kavram içerisinde kadının bir özne olma sorunsalı önemli bir yer tutmuştur. Bu konuda geleneksel eril iktidar düzenini eleştiren Spivak kadının **madunluğunu**

Tezde incelenen imgeler hem kadınlık hem de Çingenelik kimlikleri üzerinden ele alınmıştır. Çingene de cinsiyetlerinden bağımsız olarak genel itibariyle tıpkı diğer **madun**lar gibi, baskın olan grup tarafından üretilen damgalama, etiketleme ya da tanımlama gibi genellikle olumsuz sıfatlar barındıran bir kalıba sahiptir. Bu noktada daha önce ele alındığı üzere Lacan'ın damganın işlevi hakkında söyledikleri gözünde bulundurulmalıdır. **Madun** olarak, iktidar tarafından isimlendirildiği ya da damgalandığı için gerçek anlamda kendi sesine sahip olmayan bu alt grup, hâkim grubun ürettiği kalıp yargılar ile toplumda varlığını sürdürmüş hatta kendi bireyselliklerine erişemeyen bu gruplar kendi aralarında bile hegemonyanın ürettiği kalıpları kullanmıştır. Bu üretilen basmakalıplar ve kalıp yargılar nedeniyle Çingene **madun** olarak alt gruptaki yerini çıkmaz bir döngü içerisinde korumuştur. Yaratılan bu sistem içerisinde dünyanın pek çok yerinde Çingenelerin **madunluk** hali sabittir. Dahası iktidarın tanımı gereği topluma uyum göstermek şöyle dursun, tam da bu ebedi serserilik ve evsizlik hallerini korumaları dayatılmıştır. Neticesinde Agamben'in ifadesiyle egemen ve dolayısıyla Öteki'nin sesi yapısı gereği, paradoksaldır ve ürettiği istisna halleri üzerinden eşzamanlı içerleme ve dışlama biçimi taşımıştır. Bu peripatetik⁵³ topluluk Çingene de bu bağlamda egemenin istisna hali olarak işaretlenmiştir.

vurgulamıştır. Ünlü Hintli düşünürü göre: “*madun susturulmuştur ve kadın olduğu için iki kat susturulmuştur, hatta daha gölgededir*” (Spivak, 2016, s. 114). Dolayısıyla bir çifte katlanmışlık söz konusudur. Spivak, kadının hegemonya sonucu ötekileştirilmesinin cinsiyet üzerinden oluşumuna Hindistan'daki sati geleneğini örneğiyle vurgulamıştır. Sati geleneğine göre eşleri ölen kadınlar, eşlerine olan bağlılıklarını göstermek ve iyi bir eş olduklarını kanıtlamak adına ölmüş eşlerinin yakıldığı ateşe kendilerini atarlar. Bu dini ritüel ile kendi sesine sahip olmayan kadınlar birden bu intihar ile kutsal ilan edilir. Spivak'ın da burada işaret ettiği nokta; ölmeden önce bir nevi cadı gibi görülen kadın, ölen eşinin cesedini yakan ateşe kendini atmasıyla kutsallaştırılmıştır. Bu ölüm ile kutsal hale gelen kadın aslında kökeninde yine **madun** konumundan çıkamamıştır, çünkü bu onun kendisine ait hiçbir sesin olmadığını ve hatta öznelliğini yine bir erkek üzerinden kazanması da aslında kadının **madunluğunun** altını iki kez çizer niteliktedir. Erkek toplum yapısı yarattığı toplumsal cinsiyet üzerinden kadının söylem alanını daraltarak onu öteki olmaya zorlamıştır.

⁵³ Peripatetik kavramının alanyazınına geçmesi yirminci yüzyılın ikinci yarılarında sosyo-ekonomik bir ortaklığa sahip etnik temelli parya grupları olarak ilk olarak 1979 yılında J.C. Berland tarafından ortaya atılmıştır. Bauman'ın da etkilendiği Georg Simmel'in yabancı kavramından yola çıkan Berland “*peripatetik toplulukların karmaşık toplumlardaki varlığının temelini teşkil eden peripatetik niş, esas itibariyle diğer toplulukların kendi imkânlarıyla ulaşamadıkları veya onlara ulaşmak için sürekli olarak kendi güçlerine dayanmayı tercih etmeyecekleri mal ve hizmetlere dönük daimî bir talebin varlığı ile ilişkilidir*” (Yıldır, 2018, s. 220) ifadesiyle tanımlamıştır. Bu bağlamda Çingeneler;

Bu çalışmada bir yazınsal imge olarak Çingene kadınının ele alınması söz konusu imgelerin hem Çingene hem de kadın olmasından dolayı **madunluğunu** ortaya koyma ve kadın tek başına **madunken** üzerine Çingene de olması onu hem ötekinin ötekisi yaparken diğer yandan da beyaz erkek fantezi ürünü olarak belli bir dönemde tekrar edilen yazınsal bir imge olması araştırmaya değecek niteliktedir. Başka bir deyişle yazındaki Çingene imgeleri; ırksallaştırılmış, egzotik bedenlere odaklanmış beyaz erkek fantezisini ortaya koymuştur. Yazının da bu düzeni devam ettirmede etkin bir araç rolüyle ürettiği yapıtlarda, Çingene kadın imgesi kalıbını inşa etmiş ve temsiller üzerinden kendisini devam ettirmiştir. Bu imge genellikle beden, esmerlik, hafif kadın olma gibi kalıplar üzerinden şekillenmiştir. Çingenelerin doğal varoluş biçimleri animizmi ve fetişizmi şaşırtıcı bir biçimde andırdığından, yazın dünyası da bu algılayışı daha çok kadın bedeni üzerinden vermiştir ve **madun** bir topluluktan gelen Çingeneyi, cinsiyetiyle beraber çifte kat ötekileştirmeye tabi tutmuştur. Irkçılık ve cinsellik gibi toplum içerisinde ötekileştirme aracı olarak kullanılan hatta üzerine kurulan basmakalıplarla üst ve alt sınırların çizildiği aşığılama yöntemiyle Çingene kadın imgeleri yazında genellikle koyu tenli, egzotik, erotik hatta hafif kadın olarak sıkça karşılaşılan olmuştur. Georges Bizet'in Carmen'i veya V. Hugo'nun yapıtında ölümsüzleştirdiği Esmeralda gibi başkahramanlar bu **çifte katlanmış öteki** konumundaki Çingene kadın imgesinin yazınsal temsilleri göz önünde bulundurulduğunda özellikle de 19. ve 20. yüzyıl yazınsal yapıtlarında sıkça başvurulmuş Çingene kadın imgesi; ön yargı ve kalıp yargıları barındıran ve fetişimizin bir nesnesi olarak temsiliyet bulmuştur. Buradaki fetişizm Homi K. Bhabha'nın bahsettiği gibi hem zevk hem de endişeyi içermiştir:

yerleşik ya da göçebe, geleneksel mesleklerinin günümüz koşullarındaki teknolojinin geldiği noktadan kaynaklı ilgi görmediği, yabancı, toplum içerisinde alt sınıfta ait işlerde yer alan, alt sınıfa ait olan kendi aralarında iletişim diline sahip ve aynı zamanda bir kültür bilincini oluşturabilmiş de olan kapalı gruplardır. Batı'da Gypsy ya da **Zigeuner**; Türkiye'de ise genel olarak Çingene ya da Roman olarak anılan, bulundukları bölge gereği Kıpti, Mırtıp, Elekçi gibi pek çok isme de sahip olan bu grup ya da gruplar, kapitalizm öncesi toplumsallaşmanın bir sonucu olarak ellerindeki ekonomik gücü kaybetmiş, kentselleşmede yerleşik bir hayata yönelmiş ve mekânsal olarak belli bir alanda kalmış olmaları aynı zaman da Spivak'ın kavramına da gönderme yapar niteliktedir.

“Fetiş veya klişe, bir ‘kimliğe’ erişim sağlar; bu kimlik, efendiliğe ve zevke yüklendiği kadar endişeye ve savunmaya da yüklenir; zira o, kendisinin farklılığı kabul ve inkarına olan çoklu ve çelişkili bir inanç türüdür” (Bhabha, Kültürel Konumlanış, 2016, s. 157).

Bu söylemlerin ya da imgelerin oluşması ve onlara baştan çıkarıcılık yüklenmesi hem bu **madun** kadınına basit bir kalıba sokarak ötekileştirir hem de onun toplumda içerisinde gözlem altında tutulması gereken ahlak yoksunu grup olarak işaretler⁵⁴.

Yazının toplumdan etkilendiği ve aynı zamanda da toplumu şekillendirdiği gerçeği bu noktada göz önüne serilmiştir. Barındırdığı yazınsal imgeler ile toplumda Çingene kadınlara karşı nasıl bakıldığını yansıtırken, bir yandan da bu olumsuz kalıp yargıları da beslemiştir. Geçmişten günümüze kadar olan Çingene kadın yazınsal imgelerin ortak bir noktada bulunduğu gözlemlenmiştir: iki uç sınıflara sahip kadınlar. Eğer imge genç bir Çingene kıza ait ise fiziksel özelliklerin güzelliği ve doğal egzotikliği vurgulanır yani baştan çıkarıcı özelliği ön plana çıkarılırken, öte yandan imge yaşlıya ait ise ön plana çıkarılan genellikle esmer teninin çekicilikten uzaklaştırılıp daha çok korkulması gereken, hatta doğaüstü güçlere sahip olduğu düşünüldüğünden cadı ismini almıştır⁵⁵. Çünkü içinde kötücül bir öz barındırmayan zaten baştan çıkarma yetisine sahip olmayandır.

Nitekim Çingene kadının bu içsel kötücüllüğünün baştan çıkarıcılığa giden yolda dışa yansımaları ona yapıştırılan bu yaftanın bir olumlanması olarak kabul edilir. Örneğin; 1820 yılında İngiliz William Wilkson tarafından yayınlanan seyahat yazısı

⁵⁴ Almandada Verführung yetisinin bu kadınlara yaftalanabilmesi dahası normatif olan ahlaklı beyaz erkeği baştan çıkarabilmeye dair bu yetileri erkeğin zaafına değil onların doğaüstü sayılabilecek benliklerine atfedildiğinden söz konusu imgenin şeytanlaştırılması doğal karşılanacak cadılığın da atfedilmesine yol açmıştır.

⁵⁵ Bu konu, çalışmanın 3. Beden ve Cinsiyet Politikası ve Yazındaki İnşası bölümünde detaylı bir şekilde incelenecektir.

An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia hem toplum içerisinde hem de yazınsal gözden Çingene kadın imgesi için ortak noktayı sunmuştur: “*Anne olmadan önce pek biçimli olurlar; ama çocuk yapmaya başladıktan sonra, ki genellikle çok da doğurgandırlar, güzellikleri yerini iğrenç bir çirkinliğe bırakır*” (Tünaydın, Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında Çingene/Roman Kadın İmgesi, 2013, s. 42).

Bu çalışma kadının bu iki uç kutba gönderme yapan imgeleri sınırlılığında Lacan’ın **Büyük Öteki-küçük öteki** kavramları üzerinden iktidarın ve kimliklenmenin denklemini takip edecektir. Çalışma **madun** konumundaki Çingene kadın başkahraman önemli bir yere sahip olduğu ikisi Almanya’dan ikisi Türkiye’den olmak üzere dört yapıt çözümlemesinde birbirine zıt iki noktaya yerleştirilmiş bu Çingene kadın imge temsillerinin birbirine benzer ya da farklılık gösteren yönlerini karşılaştırmalı yazın yöntemiyle ortaya koymak bu çalışmanın ana amaçlarından. Çalışma öncelikle tarihsel ve kültürel anlamda bir bütünlük oluşturmak adına Çingenelerin genel sosyal yapılarından bahsettikten sonra onların her iki ülkedeki geçmişlerine değinecektir. Yazınsal bir imgenin çözülmesinden önce verilen bu genel bilgiler çeşitli söylemlerle desteklenerek yapıtlardaki Çingene kadın figürlerin okunmasında yardımcı olacaktır.

Çalışma; Alman ve Türk yazınından seçilmiş yapıtlardaki Çingene kadın imgesi odağında sosyal yaşam içerisinde **madun** olarak konumlan-dırıl-mış Çingeneliğin içerisinde, toplumsal cinsiyet düşüncesi üzerinden **madun** sıfatı atılmış Çingene kadınların yazındaki konumu ve bu konumun seçilmiş yapıtlar üzerinden yapısını ortaya koymakla birlikte, iki farklı kültür ve dilden gelen yazın dünyasındaki inşa ve temsillerini karşılaştırmak amacıyla karşılaştırmalı yazın yöntemiyle kaleme alınmıştır. Çalışma toplum içindeki farklılığından ve cinsiyetinden dolayı ötekileştirilmiş olan Çingene kadın imgelerinin yazına yansımaları; öteki kavramı ve toplumsal cinsiyet odaklı bir okumadan yola çıkarak derinlemesine inceleyecek ve Çingene kadın imgesine yüklenen sıfatları tespit edecektir. Çalışmanın ikincil amacı da bu imgeyi barındıran Alman ve Türk yazınından seçkilerle bu ötekileştirilmenin

eril yazınında bir tekerrür olarak güncelliğini koruyarak devam etmesini ve kültürlerarası bir izlek olarak karşımıza çıktığını tespit etmek ve bir değerlendirme yapmaktır. Bu yapıtlardaki Çingene kadın imgelerini daha iyi anlamak, yorumlamak için benzer yapıtlardan da faydalanılacaktır. Ele alınan temel yapıtlarda ya da savı desteklemek için yararlanılan diğer tüm yapıtlarda Çingene kadın imgesi üzerinde durulacak ve böylece çalışmanın sınırları korunacaktır.

Bu karşılaştırmalı çalışmanın, özellikle de Türkiye’de Çingene kadın yazınsal imge çalışmaları alanındaki eksikliğini kapatma adına, Alman ve Türk yazınından temsiller ile Çingene kadın imgesinin çözümlenişinde önem taşıyacağı düşünülmektedir. Ayrıca çalışmanın Germanistik, Karşılaştırmalı İmgebilim ve kadın imge konusunu merkezine alan yazın veya farklı sosyal bilimler araştırmalarına bir kaynak oluşturabilmesi söz konusudur. Bu bağlamda Almanya’da yapılmış olan ilgili çalışmalara bakıldığında kısmen benzeri konular üzerinde duran çalışmalara rastlamak mümkündür. Ancak bu çalışmanın gerek kullanılacak olan yöntemin mevcut metinlere uygulanışı ve yorumlanması gerekse ele alınan yapıtlardaki Çingene kadın imgesini karşılaştırmalı bir şekilde ele alması açısından Almanya’daki çalışmalardan ayrıldığı, dolayısıyla Alman yazını için de önem arz edebileceği düşünülmektedir. Bu çalışmada cevap aranacak birincil sorular; eril yazında kadın imgelerin simgesel alandaki varlığını nedir ve Çingene kadın imgelerinin kimlikleri nasıl tasvir edilmiştir. Bunlara ek olarak Çingene kadın yazınsal imgesine kültürlerarası ortak bir bakış açısının varlığı tespit edilebilir mi sorusudur.

1.2. Bir Kavram Olarak İmgenin Yazındaki Yeri ve Karşılaştırmalı İmgebilim

Antik Yunan’dan başlayarak bugüne kadar imgenin ne olduğu ya da ne olmadığı konusunda pek çok fikir ortaya atılmıştır. Sophokles’in *Kral Oidipus* tragedyasında sanrı olarak ortaya çıkan imgeler, Platon’un *Devlet* yapıtında eidolon ismiyle yani aldatıcı yansımalar olarak; Aristoteles’in *Poetika*’sında ise mimesis

kavramı üzerinden hem üreten hem de eyleyen temsiller olarak ortaya çıkmıştır. İmge üzerine detaylı bir çalışma olan *İmgenin Pornografisi*'nde Zeynep Sayın da imge meselesini görsel imgeden hareketle Antik Çağ itibarıyla eikon ya da eidolon üzerinden okumuştur⁵⁶.

Böylece özünde bir ide hayalinin kendisi imge olmayan bir şeyin imgesi olarak kendini öne sürmez, aksine geri çeker. Diğer bir ifadeyle kendine sakladığı veya üzerini örttüğü oranda görünür hale gelir, göze batar yani tastamam imgeleşir. Bu çalışma bağlamında **günah keçisi** üzerinden kurgulanabilecek bir imgeleşmeyi tam da **Pharmakon** / **Pharmakos** bağlamında kurban İsa üzerinden okumak mümkündür. Sayın'a göre sorun burada kendini gösterir; zira "[...] imge sayesinde göze gelen kutsal varlığa kavuşmaktan değil, onu yitirmekten kaynaklanır" (Sayın, 2003, s. 9). Dahası özellikle Rodin'den bu yana imgenin hiçbir temsile ve / veya mimesise dayanmadığı iddia edilse dahi, onun yadsınamaz bir iktidar sahibi olduğunun aşikâr olduğu iddia edilmiştir. Nitekim Sayın bu bağlamda imgeye de Lacancı bir okumayla açıklık getirmiştir:

"Lacan'ın söyleyeceği gibi simgeselliğinin iktidarına teslim olmayı ve yenik düşmeyi öneren bir tavır vardır bu egemenlikte: Sanki görüntü, görülmesine izin verdiğinin ötesinde bir niteliğe sahip olmadığı halde, bu yokluğu bir varlıkmişçesine ortaya koymakta, kendi dışında bir şeyi temsil etmeye kalkışmadığını söylediği halde kendini olanca oylumluluğuyla dışavurmakta, kendine gösterilmesi gereken saygıyı doğal bir hak olarak dayatmaktadır" (Sayın, 2003, s. 10).

⁵⁶ Ona göre ilginç olan postmodern söylem içerisinde konuşan kimi yazarların söylemlerinin 8. yüzyıl Bizans ikonakırımcıları (ikonaklast) cümleleriyle yarışır nitelikte olmasıdır.

Şu hâlde imgenin böyle bir hak talebi var ise ısrarla yokluğunu bir varoluşa dönüştürme arzusu olduğu varsayılabilir ki bu doğrudan tanınma⁵⁷ arzusuna denk düşer. Öte yandan 20. yüzyıl imge alımlanmasının hiç de soyut olmadığı varsayımı üzerinden tıpkı Antik Yunan'da karşılaşıldığı üzere Aydınlanma Çağı'nın ve özellikle Descartes'in imge anlayışının altında “[...] *dokunma korkusu*[ndan]” (Sayın, 2003, s. 23) beslendiğini hatırlatılır. Öyle ki temsilin yani mimesisin bu bakımdan kendi kendisine görünmeye muktedir olan gerçekliği yansıttığı dolayısıyla “[...] *temsili ettiği şeyle utanç verici biçimde benzeştigi*[ni]” (Sayın, 2003, s. 23) ileri sürmek mümkündür⁵⁸. 21. yüzyıla gelindiğinde ise, imge konusu pek çok düşünür tarafından farklı yorumlar ile yeniden ele alınırken, psikanaliz için temel kavramlardan biri haline gelmiştir.

Freud imge kelimesini genellikle libido üzerinden konumlandırıp bu kavramı çocukluğa bağlarken; Lacanda ise imge ayna evresi ile ortaya çıkan özneye ait özne ile öteki arasındaki ayrışmayı düzenleyen özsel bir kavramdır. Bugün gelinen noktada ise imago sadece taklit modeliyle açıklanmasının eksik kaldığı, öznelerarası ilişkide dil kadar baskın bir nüfuza sahip olduğu, bir şeyi temsil etmenin yanında bir şeyin yokluğunu da temsil edebilen kavram olarak kullanıldığı duruma göre yorumlanabilir. Bu bağlamda:

⁵⁷ **Anerkennung.**

⁵⁸ Platonik Hristiyan ikonolojisinde özellikle Aziz Augustinus ile birlikte imge ile düşünce arasında bağlantı öne çıkarılmış; imgenin başka bir şeyi düşündürme işlevi vurgulanmıştır. Nitekim Sayı'n çalışmasında da bu bağlantı vurgulanmıştır. Öyle ki Aydınlanma Çağı'nda gerçeğin imgesi olarak görünen her ne ise onu önceleyen ve görme ile eidos arasındaki münasebeti yeniden kurgulayan dönem olarak göze çarpar. İlgili dönemde bu nedenle bu ilişkiyi yeniden kurmaya izin veren düşüncelerin insan zihninin ışığı algılayış biçimidir. Öte yandan Antik Yunan'dan Aydınlanma'ya varana dek eidosun ve imgenin yolculuğu uzundur. Bu noktada etimolojik arka plan bilgisiyle eidos ve daha sonra onun yerini alan imge yani imago kavramları arasında -içinde kavramsal kaymayı beraberinde barındıran- kurulan ilişkiyi anlamak kolaylaşacaktır. İlk etapta eidos kavramı Platonik bir okumayla idea dahası ancak idealar dünyasında hakiki haliyle mevcudiyeti bulunan şeye işaret ederken, Aristocu bir yaklaşımla aynı kavram esansı yani tözü içinde barındıran yapıya işaret eder. İmago ise doğrudan doğruya kopya veya imitasyon manasına geldiğinden yukarıda belirtilen ve tözünü içinde taşıyan eidosun mimetik bir temsili olarak çıkar. Böylece daha sonra anlamsal olarak dönüşümlü bir şekilde kullanılagelen eidos ve imago kavramlarının özlerinde birbirinden farklı şeylere gönderme yaptığını görmek mümkündür. Aslında insan zihninin ve düşünme / alımlama yetisinin iki kavramı birleştirmedeki rolü de belirginleşir. Zira imgenin kendinden başka bir şeyi düşündürme işlevi geride bırakılmış ve Roma döneminde de imge; hayatını kaybedenlerin ya da asillerin tezahürü olarak kullanılmıştır. Örneğin ölü maskeleri.

“[...] imaj kendi sınırlarını zorlayarak görünür olanın ötesine, görünmez olana gönderir. İmajı düşünmek için onu görünürlüğüne tekelden kurtarıp, anlamının ufku olarak sözü, yani imajın logos ile kurduğu ilişkiyi düşünmemiz gerekir. Öyleyse bugün imajı düşünmek için imajın görünmeyen dışını düşünmek zorundayız” (Şan, 2020, s. 11).

Emre Şan’ın ifadesi; imgelerin görünürlüğüyle onların okunurluğu konusunu da vurgulamıştır. Şan’ın bu sözleri Žižek’in Lacan okumalarında ontolojik yarığın içerisine yerleştiği varsayılan arzu nesnesinin söz konusu boşluğu doldurarak üzerini örtme işlevini yerine getirdiği gibi aynı işlev uyarınca bu yarığı görünür hale de getirdiği daha doğrusu orada doldurulması gereken bir boşluk olduğuna dikkat çektiği fikri ile örtüşmüştür (Žižek, Yamuk Bakmak. Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, 2004, s. 15-72). Yazın, sinema, tiyatro, resim, heykel, fotoğraf, müzik ve daha pek çok alan tarafından ele alındığında ilgili alan gereği farklı tanımlara girebilecek esneklikte ve işlevde olan ve bugün pek çok disiplin tarafından kavramın anlam yelpazesine katkıda bulunduğu imge; toplumsal, bireysel, zihinsel, psikolojik ve davranışsal olarak şekillenmemizi ve algı sistemimizin karakterleşmesini sağlayan kaynaktır. Latince imagos sözcüğünden türeyen imge; bir dil olarak tanımlanırken, Mitat Durmuş bunu şöyle ifade etmiştir:

“Dil ile anlam/lamanın ters yüz edildiği noktada imge kendisini gösterir. Ancak bu görünme somut değil, soyut bir içeriktir. Çünkü imgenin temel özelliği bir tasarım oluşturabilmesidir [...] Ancak imge, dil ve anlam dışı da değildir. Belki de ikinci bir dil ve anlam arayışının bir sonucudur. Ve dil ile anlamın bakışımı olduğu bölgede dağılan, açılan ve yayılan bir tasarımdır” (Durmuş, 2011, s. 9).

Bu bağlamda Durmuş, imgeyi dilden başka bir boyuta taşımıştır. İmge, reel dünyanın gerçeklerinden aldığını bireyin kendi zihinsel, ruhsal, entelektüel ve hatta toplumsal kazanımlarının oluşturduğu elemanların kaynağından geçirerek hem gerçeğin hem de hayalin oluşturduğu bir anlamlandırma aracıdır. Ki Rousseau ve Pichois bunu şöyle tanımlamıştır; *“İmge hem entelektüel hem duygusal hem öznel hem de nesnel öğelerin katıldığı, ferdi ya da müşterek bir tasvirdir.”* (Engin, 2012, s. 58) Lacan da imge kavramını, özünde bir gösteren gösterilen ilişkisi üzerinden dilbilimi aracılığıyla okunmuştur (Lacan, Baba-Nın-Adları, 2017, s. 79). Nitekim klasik Saussurecü dilbiliminin önerisinden hareketle dilsel gösterge (yani tastamam imge), ne gösterendir ne de gösterilendir. Aksine gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin ta kendisine yani ikisinin keşişim noktasında üretilen şeye verilen addır ve ancak bununla karşılaşan bunu tanıyor ise bir gösterge olma mertebesindedir. Dolayısıyla Lacan’ın bilinçdışının tıpkı bir dil gibi yapılandığı iddiası, aslında bilinçdışının da imgeyi aynı mantıkla alımladığı ve semiotik süreçle anlamlandığı manasına gelir. Dahası dil de Öteki’nin söylemi olduğundan ve simgesel düzene ancak Öteki’nin dili üzerinden giriş yapıldığından her bir bireyin bilinçdışı imgelemi de Öteki’nin söylemi üzerinden kurması kaçınılmazdır. Jacqueline Rose da bu semiotik süreci *“Anlam ancak inşa edilen bir şeydir, Kurulur ve sabitlenir. [...] gösterenin yarattığı etkileri simgeselleştirir [...]”* (Rose, 2010, s. 79) savıyla desteklemiştir. *“Görme konuşmadan önce gelmiştir”* (Berger J., 1986, s. 10) ifadesiyle görmenin altını çizen John Berger, Lacan’ın imgesel düzen ile simgesel arasında oluşturduğu dizimi esas almış ve imgenin çıkış amacının orada olmayanları gözde canlandırma olduğunu ama imgenin zamanla canlandığı şeylerden daha kalıcı olduğunu ifade etmiştir. İmge ile görmeyi buluşturan Berger, her imgede bir görme biçiminin olduğunu belirtmiştir:

“Her imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan - birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi, yatar. [...] Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi

algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” (Berger J., 1986, s. 10).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere imge, her seferinde eidos değildir. O, imago ve onun mimetik yapısına denk düşer. Yeniden üretilmeyle kişiye bir görme biçimi sunan imge, kişinin görme biçimiyle -yani yukarıda Aydınlatma Çağı bağlamında yapılan açıklamada söylendiği üzere insan zihni ve onun ışığı algılama biçimiyle- harmanlanmıştır; ki Berger’in de Görme Biçimleri kitabında vurguladığı budur; imge sabit kalabilirken, görme ve ifade biçimindeki değişme ile imge yeniden yaratılmıştır.

“[...] imaj herkese ulaşabilen demokratik bir yapıdayken, yazı önceden bir öğrenmeyi gerektirdiği için en baştan bir hiyerarşiyi dayatır yani okuma yazma bilenler ve bilmeyenler arasında bir kast farkı ortaya koyar. Böylece bazıları kendi hegemonyalarını dayatabilir” (Şan, 2020, s. 12).

İmge ile okuma arasındaki ikileşimi sorgulayan Levi-Strauss’un yukarıdaki ifadesiyle Lacan’ın gösteren ile gösterilen arasındaki kurduğu ilişkinin temel taşı oluşturmuştur. Bu tasvir aracını kullanma yetisine de imgelem denir. İmgelemin toplumu oluşturan öğelerden bağımsız bir şekilde oluşması beklenmezken, bireye göre değişkenlik gösterdiğini de ortadadır. Nitekim imgelem, dışarıdan aldığı verileri, özgeçmişini oluşturan tüm etmenlerin yardımıyla belleğinde canlandırma ve bunun yanı sıra farklı anlamlar da yükleyebilmedir. Birey, bu yeti kaynağını çevresini anlamlandırma ihtiyacından doğarak oluşturmuştur. İmgelem sonucu oluşan imgeler kümesinde de kalıp yargı ve ön yargı kavramları doğmuştur. İmgenin etkilendiği tüm öğelerle bağlantı içerisinde olan bu kavramlardan ön yargı olanı, bir **günah keçisi** arayan bireyin olumsuzluğu yükleyebildiği ötekiyi oluşturmada rol oynadığından genellikle olumlu bir yapı barındırmamıştır. Bunun yanı sıra kalıp

yargılarda olumlu ve olumsuz noktaları görebilmek mümkündür. Çünkü bu kavram, genellemelerde yer almıştır. Genelleme ise olan biteni anlama adına kategorize etme üzerinedir. İki yargı türü de algı biçimimize etkilerinden dolayı ilişkileri yöneterek biz ve onlar / öteki yapısını kurgulamıştır. Bu önemli işlevinden dolayı araştırmacılar İmgebilimin en önemli amaçlarından birini “toplumların birbirlerine saygı göstermelerini, birbirlerine hoşgörü ile bakmaları sağlamak” (Burçoğlu, 2005, s. 65) olarak tanımlamıştır.

İmge diye adlandırılan ve ortaya çıkma biçimiyle bağlantılı yeni anlamlar yüklenme kapasitesine sahip kişiye ve / veya topluma göre değişkenlik gösterebilecek kavram çerçevesinde üç farklı ekol ortaya çıkmıştır. Fransız Ekolünün temsilcisi Jean Marrie Carré'nin imgeye yaklaşımı yazın üzerinden olurken; René Wellek'in öncülüğündeki Amerikan Ekolüne göre imge, yazından ziyade tarih ve sosyoloji alanına ait bir kavram olarak görmüştür; Alman Ekolü -Hugo Dysering- ise imgeyi, karşılaştırmalı yazın alanına ait bir bilim dalı olarak görmüştür (Ulağlı, 2006, s. 8). Bu görüşleri bir araya toplayarak imge ve İmgebilim alanında bir çerçeve çizme amacındaki Serhat Ulağlı ise, “Öteki”nin Bilimine Giriş. İmgebilim adlı çalışmasında İmgebilimi, kendi başına bir bilim dalı olarak ele almıştır. Bu çalışma, ele aldığı imgeye disiplinlerarası bakış açısı sunduğundan Dysering'in temsil ettiği Alman Ekolü üzerinden imgeyi ele alacaktır. Bu nedenle yazındaki imge kavramına odaklanmak yerinde olacaktır. İmge, yazınsal dünyanın ayrılmaz parçası olarak yazara ilgili kavrama yeni anlamlar yükleyerek yeniden üretme olanağı sunmuştur. Nitekim Melik Bülbül, yazınsal yaratıdaki imgenin rolünü şöyle yorumlamıştır:

“Yazınsal yaratı, varlığını, sürekliliğini koruyabilmesi için, vazgeçilmez bir derinlik olan bu olguya gereksinim duyar. Bu olgu imgedir. Belli sanatsal yaslarla biçimlendirilmiş, üretilmiş bir nesne olarak ele alınabilir imge. Bir kavram olarak insan zihninde bir yankılanmadır, bir çizimdir imge. Zihinsel bir yansıma. Okur, yazarın bildirisini alımlama sürecinde bu imgesel güç sayesinde

sözcükleri ve göndermeleri olan nesneleri ayrıntılandırıp özümser”
(Bülbül, 2015, s. 6).

İmgebilimin yazındaki çıkış noktası da tam burada kendisini gösterir; yazın bireyin ve toplumun yansıması olarak kabul edilirse İmgebilim de toplumun kendi öz yapısını ortaya koymadır. Bu sebeple öteki kavramının çıkış yerini ve bu zihniyeti yaratan yapıyı çözümlemek için çalışmalarını yürütür. İmgebilim; imgenin doğuş kaynağı üzerinden bir araştırma sahası üst çatısı altında, yazın ile interdisipliner bir şekilde çalışmalarına yazını da kapsamıştır. İmge ve yazın arasındaki ilişkiyi Hamalian şu şekilde bağlar:

“İnsan, tesirli düşünmek için bir bakıma soyutlamaya muhtaçtır. Stereotipler yaratmaya da eğilimliyizdir. Eğer soyutlayıcı düşüncenin cazibesinden kaçınabilirsek, göreceğiz ki stereotipler aslında kendilerini değil başka şeyleri temsil etmektedir. Stereotipik düşünme, genellikle başkalarını anlama çabası içindeki bakışlarımızla oluşur. Bu pratik, özellikle kendilerini etnik köken açısından organize etmiş grupları düşündüğümüzde yaygınlaşır. İnandığımız yahut öyle kabul ettiğimiz stereotipler, bir etnik grubun içinden iki ayrı şekilde türetilbilirler: Grup üyelerinin doğrudan tecrübe yoluyla ya da grup üzerine dolaylı bilgi edinilmesi yoluyla. Dolaylı bilgi dediğimiz de; söylenti, rivayet, dedikodu ve en önemlisi t.v.-radyo, filmler, yazılı kaynaklar gibi kitle iletişim araçları ve ürünleriyle toplanan bilgidir. Bunlar arasında en uzun ömürlü, etkili olanı yazılı kaynaklardır. Yazılı kaynaklara baktığımızda ise en etkili olanın romanlar olduğunu görüyoruz. Bunun için yalnızca Rus stereotiplerinin oluşumunda Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin karakterlerini, Arap stereotipler için de 1001 Gece’yi hatırlamak yeterlidir. Özellikle söz konusu etnik grubun içinden gelen yazarların katkıda bulundukları imajlar, en

çarpıcı olanlarıdır. (Örneğin Saul Bellow, Philip Roth gibi yazarlardan çıkarılacak Yahudi imajı.) Roman, evrensel mitler yaratma gücünde olduğu kadar, ‘milli’ denen özelliklerin ve haklar hakkındaki basmakalıp sözlerin de geçit törenidir. Bu basmakalıp sözler çoğu kez doğrudur. (Yani başka milletlere dair umduklarımızı ve ön yargılarımızı doğrulaması anlamında.) Bununla birlikte her ne kadar bu sözler basmakalıp da olsa bir çeşit algıdır. Güçlü, etkili algılardır, ister istemez çoğu edebi eleştiri onlara değinmek zorunda kalmıştır” (Hamalian,1980:3 akt. Engin, 2012, s. 59).

Yazınsal imgelem yöntemiyle oluşturulan öteki imgesinin zemininde öncelikle milli kimlik bulunmuştur. Ulus kimlik inşasında kendine düşen payı yerine getirmede kusursuz rol oynayan yazınsal yapıtlardaki imge ve kimlik ilişkisini Herkül Millas “*edebiyat metinlerinde imajlar konusu ulusal (ve başka) kimliklerle de doğrudan ilişkilidir*” (Millas, 2005, s. 279) şeklinde ifade etmiştir. Yazındaki ötekileştirme sadece ulusal kimlik üzerinden değil; öteki konumuna koyduğu kişinin renginden cinsiyetine, yaşam tarzından dinine, dış görünüşünden siyasi görüşüne kadar pek çok açılardan kurgulandığını görmek mümkündür. Diğer bir ifadeyle bu süreç iktidar söyleminin desteklediği ölçüde tastamam bir imal etme ve bir inşa sürecidir. Böylece kimliğin inşasından sonra ancak onun temsilinden yani mimetik bir eylemden bahsetmek mümkün olabilmıştır. Kimlik kavramının yapısı ve karşı tarafa konumlandığı öteki kavramını tanımlama için yazınsal metinler başvuru kaynağı olarak iş görebilmiştir. Kültürel çalışmaların ortaya koyduğu üzere yazın, kimliğin ve ötekinin inşa sürecinde ön yargılardan beslenmiştir. Barındırdığı yazınsal dil ile ötekiyi dışlama ve itibarsızlaştırma eyleminde olan yazın, kullandığı ötekileştirme üzerinde kurulan kutuplaştırıcı dil ile ötekiyi daha da uzaklaştırırken bana ya da biz’e ait olan kimlik de o kadar temel bir konum almıştır. Nitekim dil; ön yargılarını aktardığı okurda yarattığı imge ile kalıp yargıları ve ön yargıları bir devinim halinde tekrar tekrar üretir ve aktarır. Böylece yaratılan imgeler de yapının ait olduğu kültüre göre değişkenlik gösterebilmiştir.

Örneğin 18. yüzyıldan beri hem siyasal hem de sosyo-kültürel boyutlarıyla iki kutup ucu temsil eden Doğu-Batı kavramları; ben ve ötekiyi birbirinden ayrılmaz birer parça olarak ötekiyi tanımlayarak kendini tanınır kılma; Hegel'in tabiriyle "kendini kabul ettirme isteği" (Kojeve, Hegel Felsefesine Giriş, 2001, s. 80-84), Oryantalizmi ve bunun karşında Oksidentalizm'i doğurmuştur. Genel çerçevede Batı'yı merkez alarak Doğu üzerinden ne olmadığını tespit eden Oryantalizm ile Batı'nın tersinden bir kimlik inşası yapan, öz tanımlaması üzerinden kendisinin ve olmadığı çifte katlanmış oryantalistik bir perspektif ile özümsemek zorunda bırakılan Oksidentalizm araçları yazında imgeler aracılığıyla verilmiştir (Koçyiğit, 2017, s. 155)⁵⁹.

Diğer bir taraftan Türk romanlarını inceleyen Herkül Milas, *Türk Romanı ve 'Öteki' Ulusal Kimlikte Yunan İmajı* adlı çalışmasında Türk yazınındaki ötekiliğin ulusçuluk düşüncesini desteklemek amacıyla genellikle azınlık kesimi üzerinden kurgulandığının altını çizmiştir⁶⁰. Fakat günümüzde artık öteki belli geleneksel görüşlerin dışında bir imge haline dönüşmeye başlamış ve bunun yazına yansısı da kaçınılmazdır. Bu bağlamda hem zaman dizini olarak Doğu'nun Batı'dan daha geç bir süreçte ötekiyi inşa ettiği anlaşılmakta hem de inşa edilen kimliklerin, daha doğrusu ulusal kimlik inşa etme bakımından oluşturulan ötekinin -kısmen de olsa- birbirinden farklılığı göstermektedir. Söz konusu süreçte ise ilksel olarak zıtlıklar üzerinden başlayan inşa süreci, gelişim sürecinde farklı ölçütleri de temel almaya başlamıştır. Nitekim ben ve öteki birbirine zıt ya da zıtlıklar üzerinden şekillendiren geleneksel yaklaşımdan ziyade günümüz, artık Michel Foucault'un da belirttiği üzere

⁵⁹ Örneğin, Batı kültürünün kendinden olmayan ile buluşması Haçlı Seferleri aracılığı ile gerçekleşmiştir ve bu seferler sırasında tanıştığı Avrupa'dan olmayan öteki yazınsal yapıtlarına genellikle Türk imgesi üzerinden kendine yer bulmuştur. Bu Türk imgesi olumsuz niteliktedir. Nitekim Leyla Çoşkun'un *Tanrı Bizi Türklerden Korusun* yapıtında vurguladığı gibi Türk imgesinin Batı'nın kendi kimlik inşası sürecinde ihtiyaç duyduğu şeytanlaştırılmış öteki rolünü üstlendiği aşıkardır (Coşan, 2009, s. 31-33). Buna benzer şekilde Onur Bilge Kula da incelemiş olduğu 1529 yılındaki Martin Luther'in yazılarını ele alan *Martin Luther Türklere Karşı Savaş İlişkin* çalışmasında oluşturulan Türk imgesinin Batı kültüründeki etkisi üzerinde durmuş ve bu yapıt üzerinden yaratılan ön yargının pek çok yapıt etkilediğini belirtmiştir (Kula, 1993, s. 27).

⁶⁰ Milas'a göre bunun sebebi Türk yazını yapıt üretmeye başladığı dönemde henüz uluslaşma sürecinin tamamlanmamış olmasıdır. Herkül Milas bu öteki imgesini, Ömer Seyfettin'in yapıtlarından örnekler vererek ulus devlet olma anlayışının sonucu olarak ortaya çıkan düşman ötekinin yapıtlara yansımaları göstermiştir.

öteki kavramına nesnel bir yorumlama getirme gayretindedir. Bu bakış açısı da toplumsal ve bireysel bir etki alanına sahip olduğundan yazarın da öteki alımlamasında dönüştürmüş ve yapıtlarında bu dönüşümü görmek mümkün olmuştur. O nedenle bugünkü yazında ötekiyi başlıklar altında tektipleştirebilmek mümkün değildir, her yapıt kendi yapısına göre birbirinden bambaşka öteki imgesine sahip olabilmektedir.

Yapısı gereği temel bilimlerin çıkış noktası olan birey ile onun içerisinde bulunduğu sosyal yapı da pek çok disiplin için ortak konu olmuştur. Bu disiplinler arasında yazın ise içinde doğduğu coğrafyadan ve dönemden etkilenen ve bu edinimleri de dolaylı ya da dolaysız yollardan insanın ve yaşadığı toplumun değer yargılarını yansıtmıştır. Yazın türleri arasında özellikle roman; birey ve onun kimlik inşasına odaklanarak öteki imajını dolayısıyla da kişinin aslında iç dünyasını yansıtmıştır. Bu noktada romanın, bireyin kimikleşme sürecinde ve ötekinin yapısının kurulumunda etkisiz kalması beklenemez. Batı'dan gelen roman; tarihsel süreçleri anlatan, toplumsal ve bireysel ilişkileri yazınsal imgeleme yöntemiyle ortaya koyan bir tür olarak toplumun aynası niteliğinde varsayılır. Nitekim bu çalışmanın ortak noktası olmamakla birlikte, bu yaklaşım Yorumsamacılık⁶¹ alanına kadar dayanır.

Alımlama esaslılığından yazın barındırdığı figürlere yüklediği normlar ile karakterler arasında fark yaratıp, ya da bazen okuyucuyu da içine alarak siz veya biz gibi zamirler ile ayırt edici işaretler ile ötekiyi içinde barındırmıştır. Bu ötekiliği kurduğu belli değerler vardır, bunlar kültürden kültüre değişebileceği gibi dünya yazınının bu konuda ahlaki normlar, sınıf, cinsiyet gibi pek çok noktada birleştiğini görmek de mümkündür.

⁶¹ Hermeneutik.

Yazındaki imge varlığını, yazar aracılığıyla göstermiştir. Yazınsal metinlerde kullanılan imgeler üzerinden, yazarın kendi bilinçdışı-toplum-okur arasındaki ilişkiyi okumak mümkündür. Yazınsal imgelem bu bağlamda hem yazarın bu üçgen ile bağlantısını ortaya koyma hem de yazarın var olana yeni bir temsil oluşturarak yeniden üretme işlemidir de. Diğer bir ifadeyle yazar, yazar; okuyucu, okuyucudur; metin ise bu süreçte her daim kendisini yeniden üretendir⁶². Böylece İmgebilim de yazında geçen bu imgelerin nereden, nasıl ve ne amaçla üretildiğini çözümleme alanıdır. İmge yapısı gereği birçok elemandan oluşur ve yazarın okura verdiği imgeden de yazarın kendisine ve içerisinde bulunduğu aynı zamanda okuru ile ortak paylaştığı topluma dair veriler almak mümkündür. Yazarın kişisel deneyimleri ve bilinçdışı gibi bireyselliğinin yanı sıra toplumsal değerlerin imgenin yaratılmasındaki etkisiyle yazın alanında yapılan imge çalışmalarının çıkış noktası, ötekini çözümlemektir. Dolayısıyla yazınsal imge, yazarın kaleminden kendi ön yargıları ile kültürel ve ideolojik olarak ötekinin yapısını vermiştir. Yazarın yazma eylemi ön yargı ve kalıp yargı alt yapısında oluşan imgeleri destekleme ya da imgeye karşı oluşturulan olumsuz tutumu değiştirebilme gibi ideolojik bir yön barındırır içinde. Bu nedenle yazın, ideolojik yapıyı sürdürme ya da engelleme yolunda güçlü bir araçtır. Bu araç sadece bir toplum içerisindeki iletişimi değil, toplumlararası diyalogunu da etkileyebileceğinden ötekinin oluşumu, yapısı ve aktarımı üzerinde de yetkindir:

“Literarische Texte, in denen die Bilder von fremden Welten dargeboten und fremde Perspektiven einzunehmen sind, können eine besondere Rolle bei der Entwicklung interkultureller

⁶² Ancak taşıyıcı olan dil, her seferinde Lacancı **Büyük Öteki**'ye denk düşen iktidarın dilidir; bu bağlamda imge yine aynı iktidarın dayattığı imgedir.

Kompetenz spielen, bieten sie doch eine Vielfalt an Möglichkeiten, interkulturelles Verstehen zu fördern” ⁶³(Becker, 2007, s. 3).

Yaratıcı imgelem sonucu çıkardığı yapıtlarda kendi bakış açısıyla birlikte bir dönemin, bir toplumun ve o toplumun barındırdığı ötekinin temsillerini veren yazar, bu yanıyla kültürlerarası düzlemde toplumların birbirleri hakkında yerli ve yabancı imgelerinin oluşumunda yardımcı olmuştur. Bu noktada da üretilen yazınsal yapıtları inceleme ve karşılaştırmasını yapma rolünde Karşılaştırmalı yazın dalı türemiş ve İmgebilim de bu yazın dalı içerisinde yapıtlardaki imgeleri çözümleme ve bu imgelerin ne kadarının yazınla ilgili olduğunu çıkarma göreviyle yerini almıştır. Dysernick’e göre imgelerden bağımsız bir Karşılaştırmalı yazın düşünülemez, bu nedenle Karşılaştırmalı yazın ile İmgebilim kültürel ve kültürlerarası boyutta disiplinlerarası pek çok alandan beslenmesiyle bir toplumun kolektif kimliğine ulaşmada ve bu kimliğe göre ötekini göstermede ortakdır. Dysernick, İmgebilimi, Karşılaştırmalı yazının bir alt dalı olarak “[...] halk psikolojisinin araştırıldığı, Avrupa milli mozağının bilimi olarak tanımlar” (Ulağlı, 2006, s. 172). Gürsel Aytaç da İmgebilimin, Komparatistik ile bağlantısını şöyle ifade etmiştir:

“Komparatistiğin imgebilimle ilişkisi, imgebilimin edebiyat alanındaki etkinliğini önemsemesi, ama başka alanlardaki tespitleriyle doğrudan ilgilenmemesidir. İmgebilimin ideolojik düşüncenin bir parçası olmadığını, tam tersine ideolojilerden arınmayı amaçladığını düşünürsek, komparatistikte imge araştırmalarının da ulusal üstünü hedeflemesi açısından birbirilerine ters düşmediklerini söyleyebiliriz” (Aytaç, 2003, s. 121).

⁶³ “Öteki dünyaların görüntülerini ve öteki bakış açılarını barındıran yazınsal metinler, kültürlerarası anlayışını geliştirmek için pek çok yol sunmaları bağlamında kültürlerarasılığın gelişiminde özel bir rol oynayabilir”.

İmgebilim ve Karşılaştırmalı bilimin yöntemi disiplinlerarasılıktır. Karşılaştırmalı yazın araştırmacısı, yazın alanındaki bir imgeyi yazın içinde ele alırken; imgenin yapısı gereği kültürel ve toplumsal değerler, tarih, psikoloji, antropoloji, sosyoloji gibi pek çok alan üzerinden konuya yaklaşmıştır. Bu yaklaşım sayesinde toplumsal kimliğe ve yabancı kimliğine ulaşır, onun alt yapısını inceleyebilmiştir. Böylelikle amacı *“karşılaştırmalı bir tutum geliştirmek ve kültürel görüngülerin ve değerler dizgesinin göreceliliğinin kavramasında katkıda”* (Ulağı, 2006, s. 177) bulunmak olduğunu söyleyen Onur Bilge Kula; Komparatistik ve İmgebilim arasındaki ilişkiyi metinlerarasılık, disiplinlerarasılık ve kültürlerarasılık boyutunda ele alarak imge çalışmalarının önemini vurgulamıştır. Kendinden önce yazılanlardan bağımsız olabileceği olası olmayan metin, beslendiği pek çok etmenden dolayı hem toplumun hem de toplumlararası iletişimin yapısı hakkında pek çok bilgi içerir. Metindeki imge çözümlemesiyle toplumlar arası benzer ve farklılıkları koymak, aralarında oluşturdukları basmakalıpları belirlemek kolaydır. Bu bağlamda yazın hem kendinde hem de kendinden olmayanlardan aldığı yazınsal imgeleri karşılaştırmalı olarak inceleme amacındadır. Bu arzu yoluyla imgelerin toplumsal boyutta tarihsel sürecini görmek ve imgelerin devamlılığı konusunda yazının araçsal rolünü tespit etmek olasıdır.

Yazın kuramı temel kavramlarının içerisinde tanımlanan Karşılaştırmalı İmgebilimi, uluslararası bir bakış açısından etnik öz⁶⁴ ve hetero⁶⁵ imgelerin ortaya çıkışı, varlığı ve etkisiyle ilgilenir. Dolayısıyla Karşılaştırmalı İmgebilimin araştırma alanı yazındaki kültüre ait yerli ve yabancı imgeler denilebilir. İmgebilim ile arasında çok büyük bir farkın olmadığı gibi, Karşılaştırmalı İmgebilim araştırmaları daha çok yabancı ve kendi imgelerini ön plana alır. Bu alan Fransız ve Amerikan Ekolünün bir sentezi olarak ortaya çıkmış ve Alman ekolünden Hugo Dyserinck de bu sentez arasındaki bu alana ismini vermiştir.

⁶⁴ Auto-image / self-image: Türkçeye öz imge olarak çevrilebilen, kişinin kendi kültürel değerlerine karşı sahip olduğu tutumlar.

⁶⁵ Hetero-image: Kişinin kendi kültürel değerlerinden farklı olan ötekiye karşı sahip olduğu tutumlar.

Çalışmanın konusu gereği Çingene kadın imgesinin yazındaki yerine yakından bakıldığında 500 yılı aşkındır tekrarlanan kalıplarla karşılaşılmıştır: cadıya benzeyen korkutucu falcılar, ellerindeki tef ya da ayaklarındaki kelepçeler ile dans eden genç kızlar, baştan çıkarıcı ama kir ve pislik içerisindeki Çingeneler. Diğer bir ifadeyle tam Mikhail Bakhtin'in karnavalesk kavramına işaret eden, yani normun yine iktidarın olumladığı ve izin verdiği süre zarfında askıya alındığı zaman diliminde katlanılan Çingeneler. Çingene kadın imgesinde ön yargıların baskınlığında, diğer öteki imgelerden farklı bir fantezi görmek mümkündür. Seçilen örnek yapıtların iki farklı kültürden alınmasıyla Çingene kadın temsillerinin toplumlararası bağlamda benzerliklerini ya da varsa ortak yönlerini gösterme ve karşılaştırma amacıyla hareket edilecektir. Karşılaştırmalı yazın bilim ve İmgebilim alanına giren bu çalışma farklı kültürden gelen iki yazından aldığı temsiller üzerinden yazında ötekinin oluşumu ve aktarılması konusunda tutarlı bir sonuca varma hedefindedir.

1.3. Yazında Ötekinin İnşası ve Temsili

“Yapıtın hep bakan, gören ayna tutan olduğunu söyleriz. Ama ya aynı zamanda görülen, görülmek isteyen, aynalanmaya muhtaç olansa yapıt?” Nurdan Gürbilek, Mağdurun Dili.

Öznenin fallus eksikliğini tecrübe ettiği Lacan'ın ayna evresi olarak belirlediği dönem sonrası, özne bu boşluğu doldurma arayışına girmiştir. İmgesel düzen ile deneyimlediği özdeşleme ve yabancılaşma ile simgesel düzene geçiş yapması sonucunda özne, babanın yasası gereği arzularının ikame yoluna girmiş ve hayal kırıklığına uğramıştır. İmgesel olarak bütünsel ben'i keşfeden özne dil ediniminden sonra, simgesel ile bir kez daha parçalanmıştır. Kendini bütünleme yoluna giren parçalanmış özne, ilksel yarığını doldurma üzerine yarattığı arzusunun nesnesi ikameleriyle gerçekliğini doldurmuş ve kişiyi Babanın-Adları ile karşılaştırmıştır. Böylece özne dilin çatışma alanına girmiştir, simgesel düzeninin içine doğan özne Öteki'nin dilini edinmesiyle bilinçdışını yaratmıştır. Lacanda

bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır. Arzular da dil yoluyla anlatılacağından ve dilin kendisi de iktidarın dili olduğundan özne, kendi arzusunu daima başkalarının arzusunda bulacaktır. Ki Lacan bu yüzden arzuyu “*insanın özü*” (Homer, 2013, s. 103) olarak açıklamıştır. Arzu yapısı gereği eksiklik ile iç içedir:

“Öznedeki eksiklik ve Öteki’ndeki eksiklik: “Öteki’nin arzusu, daima, özneyi aşar ya da ondan kaçarken, her şeye karşın, ele geçirebileceği ve böylelikle kendisini, arzulayan veya “bir arzu varlığı olarak varlıkta” (Fink, 1995:61) tutabileceği bir şeyler kalır. Kalan şey de objet petit a’dır, arzunun nesne nedenidir” (Homer, 2013, s. 104-105).

Öznenin varlığına ulaşabilmesi için kendi farkındalığına varması ile, başka özne tarafından özneliliğin tanınması gerekmiştir⁶⁶. Hegel, öznenin başkası tarafında tanınma gereksinimini efendi-köle diyalektiği üzerinden anlatmıştır. Efendi ya da köle özne olarak ortaya konulması için birbiri tarafından tanınması gerekir ki bu durumda efendi efendi, köle de köle olarak öznellik sahibi olmuştur. Buradaki diyalektikte köle efendiye bağımlı iken diğer bir taraftan da efendi de köleye bağımlıdır⁶⁷.

⁶⁶ **Anerkennung.**

⁶⁷ Diğer bir ifadeyle efendi kölenin varlığı ile efendi olur; kölenin ise tam da olumlanma arzusu babında özgür olmak değil, efendi mertebesine yükselmektir. Kojève ise bu mantığı şöyle izah eder; bu diyalektikte ötekinin, öznenin tanınması için hem gerekliliğini hem de aynı zamanda öz tanınması için de rakip oluşunu vurgulamıştır. Lacan da bu mücadeleyi İmgesel düzenin içinde yaşanan yabancılaşma evresinin özneye yaşattığı ikilik üzerinden “*her bir insanın varlığının nasıl da bir başkasının varlığı içinde olduğunu*” (Homer, 2013, s. 41) söyleyerek öznenin arzusunu tanımlamıştır. Lacan; Hegelci arzuyu, öznelerarasılıkla konumlandırıp onu bir başka özne ile dolayımını ortaya koymuştur. Kojève de arzuyu öznenin ben olmayana yönelerek girdiği boşluk olarak tanımlamıştır. Selahattin Hilav’ın çevirisinden aktaran Abdurrahman Aydın Bilinçdışı Dil ve Arzu kitabında çevirmenin kullandığı istek sözcüğünün yerine Kojève’nin yaptığı istek ve arzu ayırımına daha sadık kalacağını düşündüğünden arzu kelimesini kullanarak Kojève’den şu alıntıyı yapar:

“Kendinin-bilincinin olabilmesi için, arzusunun doğal-olmayan bir nesneye, verilmiş gerçekliği aşan bir şeye yönelmesi gerekir. İmdi, bu verilmiş gerçeği aşan biricik şey Arzunun kendisidir. Çünkü Arzu

Bu denklem Lacan'ın, başta Sassure olmak üzere dil bilimcilerden devraldığı s/s formülü ile gösterilmiştir. Bu formül gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi anlatırken, söz konusu iki öge arasına aşılamayacak bir bariyerin bulunduğu dikkat çekilmesi üzerine inşa edilmiştir. Böylece ötekinin hem inşası hem de gösteren ve gösterilen aracılığıyla temsili şekillendirilmiştir. Buna göre; gösteren asla tam anlamıyla gösterilene denk düşmemiştir. Hem bilinçdışı hem de dil bir fiil Ötekinin söylemi olduğundan, dahası tanımı gereği **Büyük Öteki** gerçek bir gösteren asla denk düşmeyeceğinden gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki hep bir imkânsızlık ve muğlaklık barındırmıştır. Nitekim bu kendisini yazın alanında karşılaşılan metafor ve metonimide⁶⁸ göstermiştir.

Yazın çalışmaları da bu noktadan hareket ederek imgesel, simgesel ve Gerçek düzen kavramlarının kesişim kümesinde oluşan öznenin metinlerdeki kimliği, özneliliği ve ilişkileri hakkında Lacancı bakış açısından yararlanmıştır. Lacan'ın psikanaliz kuramı ışığında metinlerin yapısı ve biçiminin yanı sıra onların içeriğine odaklanmak mümkün olmuştur. Lacan'ın burada vurguladığı nokta; okur ile metin arasındaki aktarımı görme gerekliliğidir. Sean Homer, metin incelemelerindeki psikanalitik bakış açısının gerekliliğini şöyle ifade etmiştir:

“Aktarım doğası gereği metinseldir. Bütün metinlerin örtük ya da dolaylı bir alıcısı -okuru- vardır. Bu nedenle metin, yapısı

olarak ele alınan Arzu, yani doyuma ulaşmasından önce Arzu, açığa-vurulmuş bir hiçlikten, gerçek-olmayan bir boşluktan başka bir şey değildir” (Aydın, 2017, s. 266).

Bu söylemi şöyle basitleştirmek mümkündür; öznenin asli arzusu uzun vadede arzuladığı nesneyi elde etmek değil, arzulama halinin sürdürebilirliğini esas alan arzusunun arzusudur. Diğer bir ifadeyle özne sadece arzulandığını elde etmekle yetinmeyecek; arzuladığının da onu arzulamasını arzulayacaktır. Bu da arzulananın arzusudur. Hegel'in efendi-köle diyalektiğini içine alan bu görüş arzuyu başkasına yönlendirerek doyuma ulaşma yolunda olumsuzlayıcı temelde farklı bir arzu yaratmıştır. Nitekim Lacan'dan Hegel'den beslenen Kojève'nin çizdiği bakış modelinde özneyi Claude Levi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson gibi dilbilimcilerin etkisiyle dil ile yapısal olarak bağlamıştır. Lacan'ın oluşturduğu simgesel ile özneler onun belirlediği dile bağlanır ve bu dil ile kendi arzularını şekillendirmiştir. Bu noktada simgesel düzenin öznelerin üzerindeki üstünlüğü ortadadır ve Aydın'ın dediği gibi simgeselin özneye sunduğu dil şöyledir: *“Özne, anlama zinciri içinde gösteren aracılığıyla yakalanır ve özneyi damgalayan, öznenin simgesel düzen içindeki konumunu tayin eden gösterendir”* (Aydın, 2017, s. 10).

⁶⁸ Metafor benzerlik, metonimi ise bir araya getirici benzerlik.

bakımından özsel bir biçimde diyalojiktir. Okuma edimi aracılığıyla metne karışırız ve metin de okurlar olarak bizim arzularımıza yön verir ve bu arzuları manipüle eder. O halde okuma süreci, bir anlamda, hem aktarımsal hem de karşı-aktarımsaldır. Okuma ile aktarım arasındaki bu karşılaştırmamızın yararı, okur ile metin arasında, aynı zamanda arzunun gerçek yatırımların da yeri olan yapay bir yerde- simgesel bir yerde- vuku bulan karmaşık karşılaşmayı aydınlatmasıdır” (Homer, 2013, s. 173-174).

Yani simgeselin yani arzuların doğduğu yerin hem aydınlatma hem de aktarma aracı olarak metinler arzunun dile getirdiği fantezilerin aracı olmuştur. Metinler arzularının nesneleşmiş halleri gibi görünmüştür. Daha önce ifade edildiği üzere Lacancı düşünceye göre yazında sık sık başvurulanan metaforları bilinçdışının yansıması olarak okumak mümkündür. Söylemek istenen şeyin yerine konulan ikame ile toplumsal norma tabi bir ifade oluşturularak metafor ile gönderme yapılanın üstü kapatılmıştır. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* başlıklı kitabı ile Saffet Murat Tura metaforlara şöyle yaklaşmıştır:

“[...] Lacan'ın bastırma mekanizmasını açıklaması dilbilimsel metafor kavramına dayanır. Metafor, bir söylemde dilbilimsel bir gösterenin yerine onunla eşzamanlı (sekronik-paradigmatik) ilişkide bulunan bir başka gösterenin ikame edilmesi edimidir. Böylece gösterilen değişmeden kalmakla beraber, gösterilen kökensel göstereni yerine başka bir gösterene bırakmış olur. [...] Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken

esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur” (Tura, 2010, s. 70-71).

Lacan’ın özne-öteki ilişkisi yazar üzerinden okunursa, yazarın ego-Öteki diyalektiğini metinlerde görebilmek mümkündür. Toplumun değer yargılarından etkilenmiş, simgesel Öteki üzerinden kendini tamamlayan bir öznenin kendi egosunun nesne haline dönüşmesiyle çıkan imgesel bir yansımadır. Yazın, bu bağlamda kendi ve öteki buluşması temelinde her toplum ve her dönemde ötekiyi kendi üslubuyla barındırmıştır. Yazındaki ötekinin yapısının⁶⁹ sınır koyulamaz zenginlikte olduğu ortadadır. Öteki araştırmaları, yazının farklı yapılarda ötekiyi yeniden inşa edebildiğini söylerken, bu yeniden inşa öteki imgesinin sosyolojik görüngü bilimsel yapısını oluşturmuş ya da öteki ile temas sırasında ona atfedilen özelliklerini betimlemiştir. Fransız René Girard yazındaki bu öznelarası diyalektiği *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı yapıtında mimesis, diğer bir ifade ile temsil hatta taklit üzerinden ele almıştır. Girard, öznenin arzusunun yapısını açıklamak için mimetik arzu ya da arzu üçgeni diye adlandırılan bir model geliştirmiştir. Bu arzu özne, nesne ve dolayımıcı olarak üç uçtan oluştuğundan düzlemsel bir yapıya sahip değildir. Bu kurama göre taklitçi olan arzu, başkası tarafından arzulanan nesneye arzu duymuştur. Yani öznenin nesneyi arzulaması bir dolayımıcı üzerinden dolayımıcının arzusunu taklit etmekle olmuştur. Fakat özne bunu kendisinin arzusu olduğunu düşünmüştür, başkasının arzusunu arzu ettiğinin farkında değildir. Girard da ortaya koymuş olduğu arzu üçgeni ile romantik seçim sanrısı - öznenin kendi arzusuyla arzu nesnesinin seçtiğini düşünme- bozmuştur. Modern toplumların bireylerini biricik hissettirme adına araçlarında sıkça kullandığı bu sanrıyı Girard, yazından hayatın içine kadar uyarlanabilecek bir model olduğunu

⁶⁹ Fenomenolojik tipolojisini.

anlatmıştır⁷⁰. Kitabın Türkçe tercümesinin giriş kısmında verilen Orhan Koçak tarafından yazılan Sunuş bölümünde üçgen arzu modeli şöyle özetlenmektedir:

“Üçgenin köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı (mediateur) vardır. “Safdil” anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az “safdil”) anlayışa göre, her şey öznenin kaynaklanıyordur; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir. Arzu, nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımlayıcı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. Girard’ın yaptığı, bu gizli, üstü örtülmüş “kışkırtıcıyı” ön plana çıkarmaktır: Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu “dölleyen” ve kışkırtan (başka bir deyişle “dolayımlayan” başka biri vardır hep” (Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, 2001, s. 10)⁷¹.

Girard’ın bu açıklaması Kojève’nin arzu savını destekleyerek, öznenin arzusunun başkaları tarafından şekillendiğini, başkalarının arzuları üzerinden bir arzu

⁷⁰ Çalışmasında, mimesis modelini yazınsal yapıtlarda inceleme yoluna giden Girard Cervantes’ten Dostoyevski’ye kadar pek çok ünlü yazarlardan çıkmış büyük romanları incelemiştir. İncelemelerinde roman türünü seçmesi, romanın bir modern anlatı biçimi olarak diğer yazınsal türler ile farklı ortak noktalarına sahip olması ve özne, nesne ve dolayımıcı arasındaki ilişki ağının daha çizilebilir bir yapı vermesidir.

⁷¹ Yapıtları romantik ve romansal olarak iki karşıtlıkta ayıran Girard; “Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanişın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt” (Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, 2001, s. 10) olarak tanımlamıştır. Romantik yapıtta özne ve nesne arasında lineal bir çizgi ön planda mevcutken, her ne kadar öznenin nesneye arzu duymasını sağlayan aracı bilinse de ön planda bulunmaz. Romantik Yalanda romanın öznesi arzuladığı nesne ile arasında aracısız bir ilişki türü gözlemleyen yazar, *Romansal Hakikat*’ta diye adlandırdığı yapıtlarda özne ile nesne arasındaki arzu ilişkisinde taklit ettiren bir öteki mevcuttur.

kurma eğiliminin oldukça insani olduğunu ortaya atmıştır. Ki bunu da yazının dölleme işlevi olarak gören Girard arzunun doğumunu şöyle anlatır:

“Arzunun doğumunda, başka bir deyişle özneliliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş Öteki’ni buluruz hep. “Dönüşümün” kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir” (Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, 2001, s. 45).

Toplumsal değişimler; ırk bilimsel⁷² olarak ben’den ya da biz’den olmayanı öteki olarak tanımlamaya yönelik bilinçli girişimler; çeşitli yazınsal dönem ve türlerin öteki temsilciliğini dikkat çeken yazınsal çalışmalar ve psikanalitik açıdan ötekiye karşı kişisel ve kültürel korkular gibi yazın da hem yazarın hem de okurun öteki algısını etkilemiştir. İçinde olduğu dönem ve toplumdan etkilenen ve bu etkilenişi okura yansıtan yazınsal yapıtlar toplumsal kimlik ile bu kimliği tamamlayan ötekinin oluşumunda önemli birer araçken, aynı zamanda da bu yazınsal yapıtlar üzerinden dönemi ve toplumu anlayabilmek adına başvurulacak kaynaklardır. Yazın; yarattığı öteki üzerinden ben ya da biz olanı oluştururken, bir yandan da öteki ile kendi inşa ettiği kimliği idealize edebilmiştir. Bu öteki, her yazınsal yapıtında ya da döneminde farklı bir bakış açısı ile oluşturulabilendir, çünkü hem dönemin toplumsal altyapısı hem de kişisel dünya görüşü okuyucunun ve de yazarın dünyayı alımlayışında etkisi vardır. Bu nedenle yazında ötekinin tek bir temsilini bulmak imkânsızdır.

⁷² Etnolojik.

2. BÖLÜM: BİR ÖTEKİ OLARAK ÇİNGENE VE TARİHSEL SÜRECİ

Çalışmanın bu bölümünde tarih boyu yaşadığı tüm topraklarda öteki olarak konumlandırılan Çingene kavramına yakından bakılacaktır. Çingene Kavramı alt başlığında Çingenelerin isim kökenleri, hangi isimlerle anıldıkları ve bu kavrama yüklenen toplum içerisindeki imgeler ele alınacaktır. Çingeneler bir ırk mı ya da bir etnik grup mu ya da hiçbiri mi sorusu üzerinden tartışma yürütülüp; aile yapıları, meslekleri, dini ritüelleri, kullandıkları dil, günlük pratik hayatlarındaki giyim ve geleneklerini içeren sosyal ve kültürel yapıları incelenecektir. İkinci alt başlık Çingenelerin Genel Tarihi ve Söylenceler bölümünde bu gruba tarih boyunca imal edilmiş çeşitli rivayetler anlatıldıktan sonra, Çingenelerin tarihsel kökenleriyle birlikte Türkiye ve Almanya'daki geçmişleri hakkında bilgi verilecektir. Bu bölümün son alt başlığında ise Çingenelerin günümüzdeki konumlarına ve yaşadıkları sorunlara yakından bakılacak ve onların siyasileşme, dernekleşme ve kimlik edinme yolunda kat ettikleri aşamalar hakkında gelişmeler verilecektir.

2.1. Çingene Kavramı

“Sonsuza dek yeryüzünde dolaşıp dursunlar, geceledikleri bir yerde ikinci bir kez konaklamasınlar, su içtikleri bir kaynaktan ikinci bir kez içmesinler, bir yıl içinde aynı nehirden iki defa geçmesinler!” (Berger H., 2015, s. 39).

Çingeneler tarih boyunca geçtikleri yollarda farklı isimlerle anılmıştır. Bu isimlerin büyük bir çoğunluğu kendilerinin seçtikleri değil, onlara Çingene olmayanlar tarafından yani Gacolar⁷³ tarafından verilen isimler olmuştur. Uzun bir göç yolculuğunda birçok farklı toplumla karşılaşan göçebe kökenli Çingenelere

⁷³ Çingeneler tarafından Çingenelere olmayanlara verilen isimdir. Erkeklerle Gaco, kadınlara da Gaci adını vermişlerdir.

verilen isimlerin sayısının oldukça fazla olduğu ortadadır. Çingeneler İngiltere’de Gypsy, Gipsyan, Gipson, Romanhica; Fransa’da Gitan, Tsigene, Bohemien, Manuş; Hollanda ve Almanya’da **Zigeuner**; Romanya’da Tigan; Türkiye’de Çingene, Kıpti, Mırtıb, Roman; Portekiz’de Cigano; Çekya’da Cigan, Cıkan; İtalya’da Zingaro, Zigan, Zingari, Cinguli; İspanya’da Gitano, Gitanos, Zincali; Yunanistan’da Athingani, Atzinganoi; Afganistan’da Kauli; Finlandiya’da Kaale; Danimarka ve İsveç’te Tartars; İran’da Karaki, Luri; Polonya’da Cygane; İsviçre’de Zigüner, Zigenare; Bulgaristan’da Cigan, Mangal, **Rom**; Azerbaycan’da Qaraçı gibi bulundukları ülkelerde birçok farklı isimle anılmıştır (Ayhan, 2019, s. 31-32) ⁷⁴.

Bu adlandırılmaların ortak noktasına bakıldığında; verilen ismin ne olduğundan bağımsız bu isimlendirmenin onları öteki olarak konumlamak adına olduğu ve arkasında genellikle de ırkçılık duygusunun yattığı gözlemlenmiştir. Çingenelerin yazı diline karşı durdukları mesafe, onların hem tarihsel süreçleri hem de isim kökenleri konusunda kesin bir bilgiye erişimi zorlaştırırken; birçok araştırmacı Çingene adının kökeninin nereden geldiğine dair farklı görüşler ortaya atmıştır. Bu görüşlerin Çingenelerin, Atsinganoi ya da Athinganoi ve Eypitian’dan olduğu yönünde iki kökene bağlandığı gözlenmiştir. Bunun yanı sıra Çingeneleri adlandırmak için kullanılan bu iki temel kökün yeterli olmadığını savunanlar da

⁷⁴ Çingeneler, 9. yüzyılda varlığını sürdüren büyücülük, kâhinlik, falcılık gibi kiliseye aykırı uğraşlarından dolayı sapkınlar olarak adlandırılan Atsinganoi ya da Anthinganoi mezhebine benzetilmiştir. Nitekim Çingenelerin bu mezhebe ait isimler üzerinden adlandırıldığını savunan araştırmacılar, Çingene isim kökenini bu mezhep grubuna dayandığını ortaya atmıştır. Konstantinopolis’e geldiklerinde köklerinin nereden geldiği bilinmeyen ve icra ettikleri ayı oynatıcılığı, muska yazma, fal okuma gibi işlerden dolayı bu sava göre; Çingeneler, dokunulmazlar ya da dinsizler diye adlandırılan Anthinganoi mezhebine benzetilmesi neticesinde; birçok dilde Çingenelerin adı bu isimden türetilmiştir. Angus Fraser; Almanca **Zigeuner**, İtalyanca Zingari, Macarca Cigányok ve diğer birçok dildeki benzerlerinin hepsinin bu kelimedenden türediğini savunmuştur (Fraser, 2005, s. 48). Guenter Lewy de aynı savı şöyle desteklemiştir: “Çingeneler 14. Yüzyılda, Grek kayıtlarında Atzinganoi veya Atsinganoi olarak bilinir ve Almanca Zigeuner, Fransızca Tsiganes, İtalyanca Zingari bu kökten gelme benzer isimlerdir” (Kolukırık, 2004, s. 8).

Çingene adının Egyptian kökeninden geldiği savını savunanlar ise; Çingenelerin ilk Avrupa’ya geldiklerinde Mısır’dan geldikleri yönündeki söylentiden onlara verilen ismin de bu nedenle Eypitian yani Mısırlı kökeninden çıktığını belirtmiştir. Bu sava göre Çingeneleri tanımlamak için kullanılan İngilizce Gypsy, İspanyolca Gitano, Fransızca Gitan gibi Avrupa’da kullanılan pek çok dildeki Çingene karşılığı sözcüklerin Egyptian kökeninden geldiği iddia edilmiştir.

mevcuttur. Genelde demircilik gibi mesleklerle uğraşmalarından ya da müzik kültürlerinden kaynaklı bu isimlerle anıldıklarını düşünenler de vardır. Günümüzde henüz Çingene isim kökeni hakkındaki tartışmaların kapanmış olduğu söylenilemez. Köken nereye bağlanırsa bağlansın, bugüne kadar onları adlandırmak için seçilen kelimeler genellikle Çingeneleri ötekileştirmek, ayrıştırmak adına yapılmış ve Çingeneler, Çingene olmayanlar tarafından isimlendirilmiştir. Zaman içerisinde de üretilen kelimelere olumsuz anlamlar yüklenerek Çingene kelimesi; ben'in karşısına konulabilecek konuma alınmış ve öteki olarak nesneleştirilmiştir.

Çingenelerin yazında yer almasından bugüne kadar olan çalışmalarda Çingene olarak tanımlanırken, günümüzde bu kelimenin çağrıştırdığı olumsuz anlamlar tartışılmaya başlanmış ve farklı terimlerin arayışına girilmiştir. Nitekim Angus Fraser'e göre de "*Çingene olmayanların kullandığı kelimelerin hiçbirisi, anlam karışıklığından arındırılmış, tatmin edici bir tanımlama sağlayamamaktadır*" (Fraser, 2005, s. 12). 1978 yılında düzenlenmiş olan II. Dünya Çingene Konferansı'nda Roman adının kullanılması konusunda karar alınmış ve böylelikle Çingeneler kendi adlarını kendileri tayin etmiştir. **Roma** kelimesi **Rom** kökünden gelmekte ve insan ya da adam anlamındadır. Kendilerine ortak bir isim arayışında olan Çingeneler böylelikle ilk defa kendilerini, kendi istedikleri isimle adlandırma imkânı bulmuşlarsa da hem Türkiye'de hem de dünyada yapılan çoğu araştırmada **Rom** kelimesinin tüm Çingeneler tarafından benimsenmediği ortadadır. Her ne kadar Çingeneler, tarih boyunca üretilen olumsuz yargılardan arındırılmış bir isim arayışında olsa da Çingenelerin tarihsel bir bütünlüğü oluşturmak adına Çingene kelimesinin kullanımı hem bütünlük oluşturması adına hem de Guenter Lewy'nin vurguladığı gibi bu isim altında acı çekmişlerin arasındaki kardeşliği açıklamak için daha uygun bulunmuştur. Neticede Çingeneler nasıl adlandırılırsa adlandırılsın onlara yüklenen olumsuz imgenin kelimenin algılanışını zamanla değiştirdiği gözlenmiş ve bu nedenle bugün **Roman** kelimesi, peripatetik anlamlar barındırmasa da zamanla bu kelimenin çağrıştırdıklarının değişmeyeceği belli değildir. Esasında Çingenelerin kendilerinin de **Roma** / **Roman** kelimesini seçmesi bir noktada toplumsalda oluşturulan Çingene imgesinin olumsuzluğunu onaylar ve besler

niteliktedir. Burada değiştirilmesi gereken onları adlandırmak için verilen isimlerden ziyade, onlara yüklenen olumsuz imgedir. Kendisi de bir Çingene olan Ali Mezarcıoğlu da Çingeneler Kitabı çalışmasında Çingene kelimesinin, kelime olarak olumsuz bir anlama sahip olmadığını; tarih boyu bu kelime üzerine yüklenen olumsuz çağrışımların kelimenin kendisine değil aslında ilgili topluluğa yönelik olduğu üzerinde durmuştur. Bu nedenle de Mezarcıoğlu; Çingene dışında hangi isim kullanılsa kullanılsın bu bakış açısı değişmediği sürece kelimelerin değiştirilmesinin bir yararı olamayacağını vurgulamış ve Çingene kelimesinin⁷⁵ kullanımının devam etmesi yolunda çağrısını şöyle ifade etmiştir.

“Günümüzde Çingenelerin kendilerine güvenlerini kazanmalarının ve Gacoların gözünde saygın bir pozisyona gelmelerinin tek koşulu binlerce yıl boyunca Gacolar tarafından kullanılan isimlerle kendi kültürlerini ve medeniyetlerini temsil etmeleridir. Bir mücadele verilecekse bu isimlere karşı değil, isimlere yüklenen yanlış anlamlara, hurafelere ve önyargılara karşı verilmelidir”
(Mezarcıoğlu, 2010, s. 33).

Nasıl adlandırılacakları⁷⁶ bile başlı başına bir tartışma konusu olan Çingeneler yeryüzünün çeşitli yerlerinde yaşadıkları toplumlarda yüzyıllardır öteki olarak görülmüştür. Bu ötekilik hali bulundukları her bölgede Çingenelerin kalıp yargıya ve ön yargıya maruz kalmalarına sebep olmuştur. Nitekim her ne kadar kalıp yargılar ve ön yargılar kısmen kültüre bağlı oluşabilse de insanları belli normlar

⁷⁵ Diğer yandan bu görüşün karşısında olanlar da mevcuttur. Karşıt görüştekilerin çıkış noktası Çingene kelimesinin barındırdığı kötü anlamlardır. Kelimeye tarih boyunca yüklenen olumsuz anlamlardan arındırılmış ve üst kimlik oluşturmak adına **Roma**, **Romani**, **Roman** isimlerinin kullanımı desteklenir. Bu görüşü savunanların başında Lan Hancock, Tucker, King, Bakker ve Kyuchukov gibi isimler gelir. Son yıllarda özellikle akademik çalışmalarda Çingene kelimesi yerine Roman ismi tercih edilmeye başlandığı gözlemlenmiş olsa da Çingeneler hakkında yapılan çalışmaların temel sorunsallarından biri olan onların nasıl tanımlanacağı tartışması halen güncelliğini korumaktadır.

⁷⁶ Bu doktora tezi çalışmasında neden Çingene kelimesinin tercih edildiği **Giriş** bölümünde anlatılmıştır.

çerçevesinde bölme rolü üstlenmesi bağlamında her zaman gerçeğe ya da olumlu bir ifadeye dayanmadığı gözlenmiştir. Zira bu yargılar genellikle doğrulanmış bilgi olmadığından olumsuz yargı içermiştir. Söylenceler, halk dili, sözlü ve yazılı medya, iktidar, yazın, aile, okul, çevre gibi birçok faktör; bu tür yargıların oluşumunda ve aktarımında önemli role sahiptir. Çingene topluluğunun yaşam geleneklerinin diğer toplumlardan farklı olması, ekonomik düzeyleri, bulundukları topluma uyum problemi yaşamaları, yaşadıkları toplumla bir bütünleşme çabalarına çoğu kez girmemeleri, kendi kimliklerine sahip çıkmaları, alt sınıftan olmaları gibi pek çok sebep; yaratılan kalıp yargıyı ve ön yargıyı besleyip, onların güncelliğinin korumasında etkin rol oynamıştır. Günümüzde birçok ülkeden ünlü Çingene isimleri öne çıkıyor olsa da Çingenelere dair klişeler halen mevcudiyetini korumakta ve bu durumlar istisna olarak görülmektedir. Kültür tarihinde yıllardır aktarılan Çingene temsili; aslında kendilerinden çok, yabancı bir imgeye aittir. Nitekim Çingene denildiğinde akla ilk gelen çağrışımlar çoğunlukla olumsuz yargılar barındırır. Yıllardır süregelen ön yargılarla kurulan Çingene imgesi; genellikle arsız, hırsız, kurnaz, cimri, aşırı süslü, kavgacı, zevksiz, utanmaz bilmez, pis gibi kelimeleri içermiştir. Ali Arayıcı Avrupa'nın Vatansızları Çingeneler isimli çalışmasında bu çağrışımların doğurduğu olumsuzluğu şöyle vurgulamıştır:

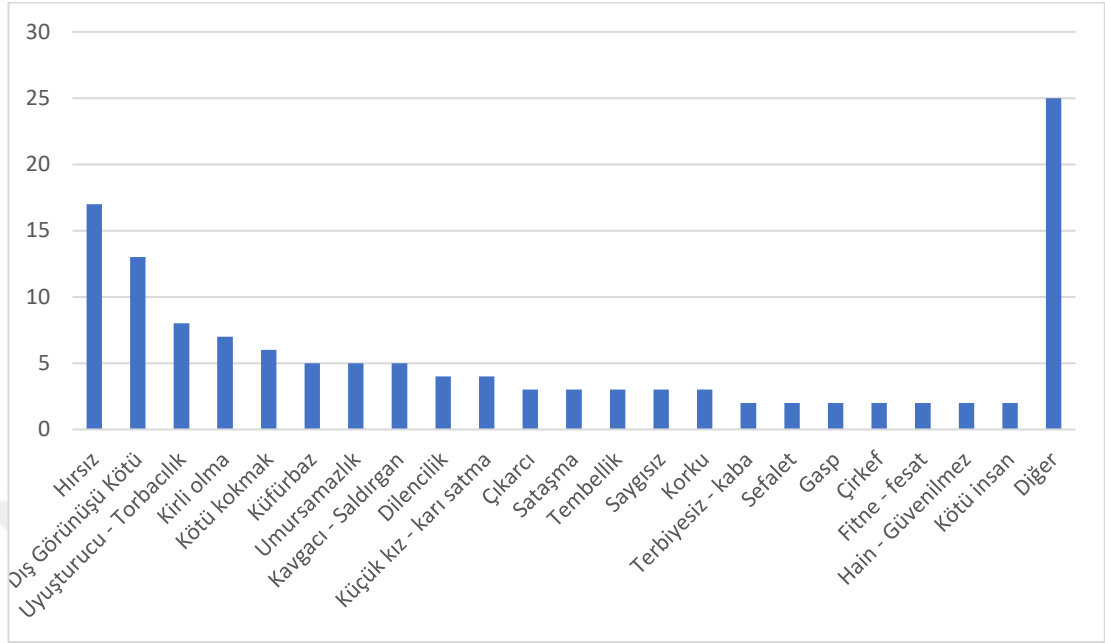
“Çingeneler bulundukları ülkelerde insanlık dışı birer ‘yaratık’ ya da ‘tip’ olarak algılanmakta ve öyle yorumlanmaktadır. Bu kimliklerden dolayı, süreç içerisinde güncel yaşamda sürekli dışlanmakta, horlanmakta, küçümsenmekte ve ‘marjinal’ bir yaşam sürmeye zorlanmaktadır” (Arayıcı, 2008, s. 42).

Arayıcı, Çingenelere karşı oluşturulan imgenin olumsuzluğunun onları yaratık olarak görmeye kadar uzandığını savunmuştur. Kültür Bakanlığı Yayınları'ndan çıkan Ali Rıfat Özkan'ın kaleme aldığı *Türkiye Çingeneleri* adlı yapıtta Çingeneler şöyle tanıtılmıştır:

“Derme çatma evlerde ve çadırlarda yaşarlar, çok eşli, çok çocuklu olurlar, kavgacıdırlar, dilencilik, vurgunculuk, gaspçılık, fuhuş yaparlar, karıları da kocalarını aldatırlar. Çingeneler pis, ilkel, sosyal ve kültürel seviyeleri düşük, eğitimsiz [...]” (Özkan, Türkiye Çingeneleri, 2000, s. 45).

Gerek dilde bulunan deyimler ya da atasözleri gerek gündelik hayatta kullandığımız benzetmelere bakıldığında; kalıpların, Çingenelerin ötekiliği üzerinden kurulmuş olduğu açıktır. Örneğin: *“Yetmiş iki milletin buçuğu”*, *“Bahçeye erik, kapıya Çingene bastırma”*, *“Çingene pembesi”*, *“Çingene işi”*, *“Çingeneden çoban olmaz, Yahudiden pehlivan”*, *“Çingene çalar, Kürt oynar”*. Bu ve buna benzer nefret söylemi barındıran ve nesiller boyu devam eden deyim, atasözü veya benzetmeler esasında Çingenelere karşı saygı ve hoşgörü içermeyen anlayışı göz önüne koyarken, bir yandan da oluşturulan olumsuz tutumun devamlılığını sağlamıştır. Bunun sonucunda toplum içerisinde bu olumsuz ön yargının sabitlendiği açıktır.

Hakan Alp, online sözlük olarak kullanılan ve kayıtlı yazarların kişisel yorumlarını içeren Ekşi Sözlük platformunda 2015 yılında *Çingene Deyince Yazarların Aklına Gelen Düşünceler* adında bir başlık açarak, araştırmasında Türkiye’deki Çingenelere karşı var olan nefret söylemini gözler önüne sermiştir. (Alp, 2015, s. 146-172) Başlığa, toplam 541 farklı kullanıcı tarafından yorum yapılmıştır. Sonuca bakıldığında gönderilerin %55’nin olumsuz, %21’nin olumlu ve %24’nün nötr sıfatlar içermektedir. Araştırmacı olumsuz referansları şöyle tablolastırmıştır:



Grafik 1: Ekşi Sözlük'te Çingene kelimesine dair olumsuz referanslar (Alp, 2015, s. 161)

Bu çalışma üzerinden toplumun Çingeneler hakkındaki tektipleştirilmiş algısını okumak mümkündür. Böyle bir platformda yer alan yüksek orandaki ayrıştırıcı ifadeler Çingenelerin toplum dışında kalmalarının, yabancı olarak toplumda bir yer edin(e)memelerinin nedenlerini açıklar niteliktedir. Nitekim bu yabancılaştırma sonucu olarak; Çingeneler, yıllardır devlet kuramamış olsalar da toplumdan ayrıştırılarak kendi kültürlerini korumayı başarabilmiştir. 2015 yılında yapılan başka bir çalışma da ONTO Online Psikoloji Dergisi tarafından yürütülmüştür. Çalışmada “*Roman-Çingene denince akla gelen sözcükler*” sorusu internet üzerinden sorulmuş ve 113 kişinin cevaplarında öne çıkan sözcükler müzik, eğlence ve dans olduğu gözlenmiştir:



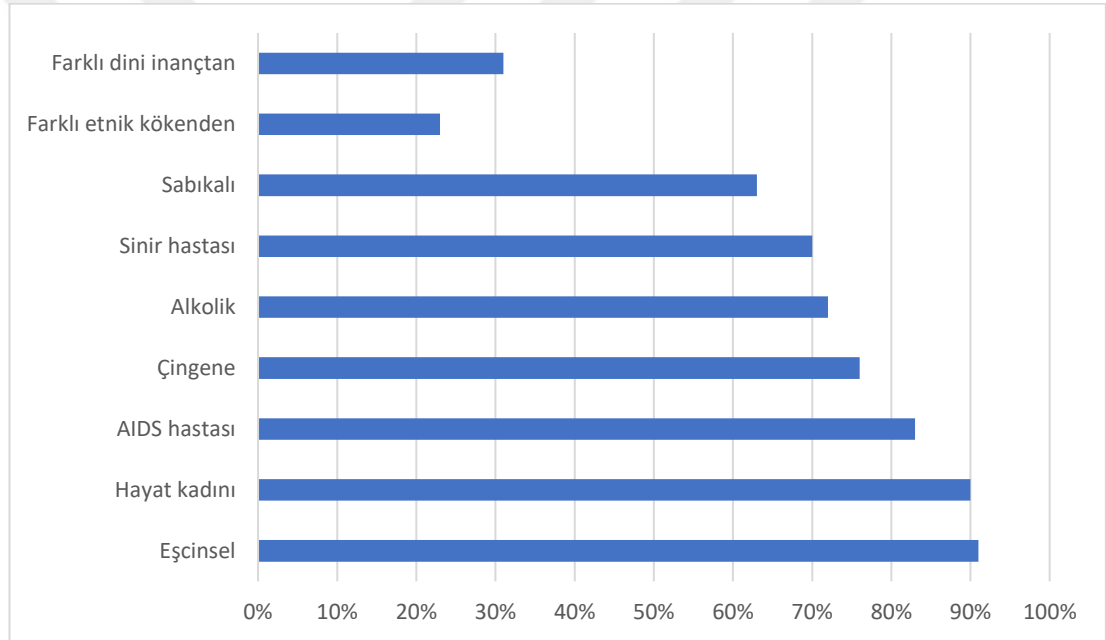
Resim 1: 2015 ONTO tarafından yürütülen anket sonuçları ⁷⁷.

Derya Koptekin'in *Biz Romanlar Siz Gacolar* isimli kitabında belirttiği gibi bu araştırma internet üzerinden yürütüldüğünden, cevap veren kişilerin internet erişim olan orta sınıf kentli bireyler olarak algılamak yerinde olacaktır. Koptekin'in ifadesiyle müzik, dans ve eğlence kelimelerinin öne çıkması, Çingenelerin şehir yaşamıyla ilişkilerini ortaya koymuştur (Koptekin, 2017, s. 82). Diğer yandan bu araştırma bir anlamda kentlilerin, Çingenelerinin eğlenceli yönlerini benimsedikleri şeklinde de yorumlanabilir.

Türkiye'de yürütülmüş olan ön yargı ve kalıp yargı alanındaki diğer bir çalışma örneği de Fikret Adaman ve Çağlar Keyder'e ait olan *Türkiye'de Büyük Kentlerin Gecekondu ve Çöküntü Mahallerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal*

⁷⁷ Bakınız: *Online Araştırma: Roman-Çingene Denince Akla Gelen Sözcükler*, ONTO Online Psikoloji Dergisi, sayı 6, 2015. <http://www.vforvenus.com/infograph/roman-cingene-denince-akla-gelen-sozcukler/> (Erişim tarihi: 20.02.2019)

Dışlanma başlıklı rapordur. Bu raporda, araştırmacılar Türkiye’nin altı büyük şehrinde (Adana, Ankara, Diyarbakır, Gaziantep, İstanbul ve İzmir) gerçekleştirdikleri ankette “Çocuğumun, ... birisinin çocuğuyla arkadaşlık etmesine izin vermezdim” cümlesi katılımcılara yönlendirilmiş ve cümledeki boşluğun verilen kelimelerden birisi ile doldurulması istenmiştir. Verilen kelimeler: eşcinsel, hayat kadını⁷⁸, AIDS hastası, Çingene, alkolik, sinir hastası, sabıkalı, farklı etnik kökenden ve farklı inançtan şeklindedir. 1863 kişinin katıldığı bu anketin sonucu şöyle verilmiştir:



Grafik 2: “Çocuğumun, ... birisinin çocuğuyla arkadaşlık etmesine izin vermezdim” soruna verilen cevapların oranları (Adaman & Keyder, 2006, s. 109).

Verilen sonuçlara bakıldığında yüzde 76 oranı ile Çingenelere karşı oluşturulan ön yargının ciddi derecede olduğu ortadır. Onları sınıflandırma düşüncesine sahip ebeveynler tarafından yetiştirilen çocukların da dayatılan ya da aktarılan bu ön yargı düzeneğinden etkilenmeden büyümesi mümkün değildir. Bu yol

⁷⁸ Raporda verilen dipnotta “hayat kadını” yerine “seks işçisi demeyi tercih ederdik” şeklinde açıklama yapılmıştır.

ile de üretilen ön yargı ve kalıp yargılar, Çingene varlığından bağımsız olarak tarihsel süreçte güncelliğini korumuştur.

Institut für Vorurteils und Konfliktforschung e.V. tarafından yürütülen Almanya'daki Çingeneler hakkındaki kamuoyu yoklamasının bulgularına bakıldığında da aynı dramatik tablo⁷⁹ ile karşılaşmıştır. 13-17 Mayıs 2013 tarihleri arasında telefon ile ulaşılan on sekiz yaşından büyük 2001 kişiye yöneltilen anket neticesinde, Çingenelere karşı açık ret ve kayıtsızlık hem bireysel hem de toplumsal tabanlı olduğunu gözler önüne serilmiştir. Fakat verilen cevaplardaki kararsız tavra bakıldığında buradaki tutumun, açık bir düşman imajına göre daha az katılığa sahip bir yapıda olduğu sonucuna varılabilir olduğu belirtilmiştir. Çalışma, öncelikle kişilerin Çingeneler hakkında ilgi ve bilgi eksikliğine sahip olduğu sonucuna varmıştır. Katılımcıların büyük çoğunun Almanya'da Çingeneler için kullanılan **Sinti und Roma** terimi hakkında bilgileri oldukları fakat bunların dörtte üçünden fazlasının bu terimin Alman vatandaşlığına sahip Çingeneler anlamına geldiği gibi çok yüzeysel bir bilgiye sahip oldukları tespit edilmiştir. Çalışma çerçevesinde soru yönetilenlerin %93'ü, **Sinti** ve **Roma** arasındaki ayrımı bilmediklerini itiraf etmiştir. Bu sonuçlara göre, toplumun bu konuda bilgiye ulaşma gibi bir eğilimi olmadığını da yorumlamak mümkündür. Yönetilen üç açık uçlu sorunun birincisinde, Çingene

⁷⁹ Bu tür araştırmaların örneklerini çoğaltmak mümkündür. Nitekim hepsinin temelinde gösterdiği gerçeklik, Çingenelere karşı her toplumda geçerliliğini koruyan evrensel bir olumsuz imgenin varlığıdır. Toplumdaki ya da bireyseldeki Çingene imgesini belirleyen etkenlere bakıldığında; görünüşleri ve yaşam tarzları, meslekleri ve Çingene olmayan ile kurduğu ilişki şekli olduğu açıktır. Çoğunluğun sahip olduğu imge esasında bilgi eksikliğinden ve eksik ilişkiden doğmuştur. Bunun dışında Gacoların kaleminden çıkan yapıtlardaki Çingeneler de toplumsalda öteki olarak yaratılan bu imgenin devamlılığını sağlamıştır. Böylece ilgili imge, yazın yardımıyla kendini meşrulaştırmıştır. Yüzyıllar boyunca değişmemiş olan bu imgeler, nesilden nesle aktararak güncelliğini korumuştur:

“Hayatlarında bir kez olsun Çingene görmemiş insanlar, buna rağmen Çingenelerin nasıl görüldüğü ve nasıl yaşadıkları hakkında çok detaylı bilgiler verebilmektedir. Yer yer olumsuz, yer yer romantik fakat çoğu zaman asılsız olan bu imaj artık Batı kültürünün bir parçası haline gelecek derecede köklenmiş bir Çingene kimliğinden kaynaklanmaktadır. Çingenelere yönetilen bu ırkçılık özünde batı kültür mirasının bir parçasıdır ve bu yüzden de gerçekte olduğu gibi görünmemektedir. Nasıl yaratık ya da cin korkusu sorgulanmıyor ya da onların hakları tartışılmıyorsa, Çingenelere karşı olan bu korku da hiçbir şeyden etkilenmeden devam etmektedir. İlginç olan cinler ve yaratıklarda hiç karşılaşılmağı olsa da Orta ve Doğu Avrupa'da altı milyon Çingenenin göz önünde olmasına rağmen insanlar hala topluluğu değil de, hikaye kitapları ve filmlerdeki Çingene imajına inanmaktadır.” (Hancock I. , A Handbook of Vlax Romani, 1995, s. 2 akt. Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi), 2004, s. 44)

kelimesi hakkındaki kişisel düşüncelerini belirtmesi istenilen katılımcıların üçte birinden fazlası seyahat eden halk ya da buna eşanlamlı bir açıklamada bulunduğu kaydedilmiştir. Genel olarak cevapların neredeyse yarısının, bu kelimeyi yersiz-yurtsuzluk ile bağladığı görülmüştür. İkinci sırada, Çingeneleri suçlu olarak görmeleri ve üçüncü sırada da dilenci olarak tanımlamaları yer almıştır. İkinci açık uçlu soru Çingene hakkında güncel raporlara ayrılmıştır, katılımcıların sadece yüzde 40'nın bu konu hakkında bilgisi olduğu görülmüştür. Entegrasyon sorunları, Çingenelere karşı ayrımcılık, Almanya'ya göç, serbest dolaşım, sığınma politikaları gibi pek çok konuyu barındıran güncel raporlar hakkında bilgisinin olup olmadığına bakmaksızın, soru yönetilenlerin yüzde 74'ü için bu konuların konuşma konusu olmadığı gözlemlenmiştir. Çingene tanınabilirliği hakkındaki üçüncü açık uçlu soruda ise çalışmaya katılanların sadece yüzde 31'i tarafından azınlık olarak gördükleri ve tanım yapılırken seçilen kelimelerin çoğunluğunda hijyen eksikliği, kirli, yasa dışı, hırsız, saldırgan, dilenci gibi sıfatların yer aldığı görülmüştür. Bunun yanı sıra katılımcıların yüzde 81'nin Nazi döneminde Çingenelere karşı uygulanan işkence ve soykırım hakkında bilgiye sahip olmalarını araştırmanın şaşırtıcı sonuçlarından biri olarak çıkmıştır⁸⁰.

Diğer yandan bu imgenin yaratılmasında ve devamlılığında sadece Gacoları suçlamak yerinde bir yorum olmayacaktır; toplumsal dışlama, kültürel farklılıklardan dolayı damgalama, ötekileştirme, zanaatlarının ellerinden alınması, ulaşılabilir eğitim olanaklarının kısıtlılığı ya da eğitime erişimin / devamlılığının zorluğu gibi sebeplerden ötürü yoksul kalan Çingene suç işleme oranlarındaki çoğunluk da

⁸⁰ Yaşlılar arasında bu bilgiye sahip oran yüksekken, 25-34 yaş grubundakilerin sadece yüzde 67'si bu konuda bilgiye sahiptir. Gençlerin büyük çoğunluğu, bu bilginin kaynağını okul ve işyeri olarak tanımlarken, buradaki bilgi ediniminde medyanın etkisini görmek mümkündür. Anket sorularından elde edilen sonuçlardan da katılımcıların neredeyse yarısının Çingene ile temas halinde olduklarını, ki bunun da kişisel iletişimden ziyade dışarıdan algılanan yabancılar olarak damgaladığı belirlenmiştir. Nitekim ortaya çıkan bu toplumsal Çingene imgesinin, kişisel bilgidan ziyade toplumda inşa edilen basmakalıplar sebebiyle ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır.

Bkz: http://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/Downloads/DE/publikationen/Expertisen/Expertise_Bevoelkerungseinstellungen_gegenueber_Sinti_und_Roma_20140829.pdf?__blob=publicationFile (erişim tarihi: 28.01.2021)

toplumdaki olumsuz imgeyi besler niteliktedir. Aslında bu devinimsel bir sürecin sonucudur:

“Kapsamlı bir ayrımcı kategori olan “Çingene”, ırkçı stereotiplerde standart olarak görülen bir niteliğe sahiptir. Varlığını, ayrımcılığına uğrayan asıl öznenen bağımsız olarak sürdürebilir; bu nedenle çeşitli durumlarda apriori aşağılayıcı stereotipleri bir araya getirir: yerleşik olmayan, düzensiz, geleneklere uymayan, pis, hastalık bulaştıran, patolojik vb. Çalışmama gibi ırkçılıkta (farklı şekillerde olsa da) görülen art zamanlı bir ırkçı stereotipir. Özetle, “sapkın”ların veya başka bir deyişle “ikinci sınıf yabancıların”, “medeniyet yoksunları”nı yansıtır. Benzer bir şekilde, “yabancılık” ve “suçluluk” arasındaki ilişki son zamanlardaki göç tartışmasında da olduğu gibi tüm tarihsel ırkçı söylemlerde görülür. Ancak suçluluk, patolojik bir imgeyi tamamlayan bir boyuttur” (Özateşler, 2016, s. 50).

Diğer yandan bu ırkçı basmakalıplarda, insanlık tarihi boyunca esmer olana yüklenen imgenin payını da büyüktür. Nitekim Çingene imgesindeki koyu teni öne çıkması; esmerliğe ötekileştirme, aşağıya çekme, dışlama, kirlilik gibi anlamlar yüklemiştir. Fakat bu esmerlik, Çingene kadınına yüklendiğinde egzotik bir imgenin oluşturulduğu temsil pek çok yazınsal yapıt ve filmde görülmüştür. Victor Hugo’nun *Notre-Dame’ın Kamburu* yapıtındaki Çingene güzel Esmeralda örnek verilebilecek en bilinen imgelerden biridir.

Din ritüellerindeki farklılık hatta dinlerin olup olmadığı konusunda toplum içerisindeki şüpheler, yaptıkları işleri sadece hayatlarını sürdürebilmek adına olduğundan sürekli bir meslek edinmeyişlerinden tembel ve rahat olarak sıfatlandırılmaları, kendi tayinlerini belirlemede siyasi bir güce sahip olmamaları, eğitim eksiklikleri ve farklı aile yapılarına sahip olmaları Çingenelere karşı eksik ya

da yanlış bilgiye sahip Gacolar tarafından olumsuz imaj oluşturulmasına yol açmıştır. Nitekim dünyanın pek çok köşesindeki bu olumsuz imge, tarih boyunca güncelliğini yitirmemiş ve bugüne kadar gelmiştir. Bu yaratılan ön yargılı imgeden dolayı dışlanan, ötekileştirilen, ırkçı ve asimilasyoncu politikalarla ayrıştırılan, kovulan hatta her türlü şiddete maruz kalan Çingeneler, kendi öz kültürlerini her ne kadar geçtikleri yola göre şekillendirseler de temelinde onu koruyor olmaları ve üzerlerindeki bunca baskıya rağmen ayakta kalmaları bir başarı hikâyesidir. Gacolar tarafından inşa edilen ve yüzyıllardır güncelliğini koruyan bu olumsuz imgenin değiştirilmesi şarttır. Bunun için öncelikle yapılması gereken dilimizdeki ayrımcı, ön yargılı söylemlerden arınmak ve bu söylemlerin çeşitli araçlarla aktarılışın önüne geçmek olacaktır. Eğitim kurumlarında empati kurmayı sağlayacak nitelikte müfredatlar, sempozyumlar hatta gruplar arası etkileşim ortamını oluşturacak projeler düzenlemek ön yargı ve kalıp yargıların ortadan kaldırılmasında yardımcı olacaktır.

Çingene kavramına yönelik diğer bir tartışmalı konu ise onları bir ulus mu yoksa etnik bir topluluk mu ya da hangi kategoride konumlandırılacağı konusunda henüz bir birliğe varılmamış olmasıdır. Çingenelerin tarihi hakkındaki yetersiz bilgiler ve ulus⁸¹ kavramının günümüzün toplumsal yapısında değişime uğrayan içeriği, bu konunun tartışmalı olarak kalmasındaki başlıca nedenleridir.

⁸¹ Ulus kavramı; ulusçuluk ya da ulus-devlet gibi zihniyet tarafından üretilmiş, siyaset bilimi tarafından kabaca “*net bir şekilde belirlenmiş bir toprak parçası üzerinde var olan, bir devlet aygıtı ve yabancı devletler tarafından denetlenen, üniter bir yönetime itaat eden topluluk*” (Leca, 1998, s. 14) olarak tanımlanmıştır. Bu tanımdan yola çıkılarak ulus olabilmenin başlıca etkenlerini vatan, devlet, ortak tarihi miras, ekonomi, dil olarak belirlersek; Çingeneleri bir ulus olarak görmek yanlış olacaktır çünkü Çingenelerin, tarihin hiçbir evresinde belli bir toprak parçasına sahip olmadıkları ve bu nedenle de devlet bilinci oluşturmadıkları ortadadır. Son dönemlerde özellikle de Avrupa Birliği’nin yürütmüş olduğu çalışmaların dikkat çekmesiyle Çingeneler örgütlenme adına önemli adımlar atmaya ve siyasal taleplerini duyurmak için sınırsız Romani Cumhuriyeti gibi projeler ortaya atmaya başlamıştır. 1971 yılında düzenlenen 1. Dünya Romanlar Kongresi’nde Uluslararası Roman Birliği’nin kurulmasına karar verilmiş, Çingene kelimesine karşılık ortak bir isimde uzlaşmış, ulusal bir marş belirlenmiş ve bir bayrak tasarlanmıştır (Hancock, 2002). Yine de bu çaba onları bir ulus olarak görmek için yeterli değildir.

Modern ulus kavramını toprak parçası üzerinden değil, kimlik üzerinden temellendiren görüşler de mevcuttur. Burada bahsedilen etnik kimliktir. Yunanca ethnos kökeninden gelen etnik sözcüğüne ilkçi (primordialist) ve araçsalcı (instrumentalist) yaklaşımlar mevcuttur. İlkçi yaklaşımda, enisite doğal, biyolojik-kültürel bir gerçeklik olarak ele alınır, araçsalcı yaklaşım ise etnisitenin toplumsal koşullar içerisinde inşa edilen bir aidiyet duygusu olduğu üzerinde durmuştur. Araçsalcı yaklaşımdan yola çıkıldığında Çingeneleri etnik bir topluluk olarak adlandırmak daha uygun olacaktır. Fredrik Barth, etnik grubun en ayırt edici özelliğini sınırlar olarak belirlemiştir. Etnik gruplar içerisindeki kültürel değerler değişime açıktır, yani grubunun içerisindeki üyelerin kimlikleri ya da grubun örgütsel yapısı stabil bir yapıya sahip olmak zorunda değildir, barındırdıkları değerler değişime girebilmektedir. Fakat burada önemli olan bir etnik grubun kendi içerisindeki bağ ve diğer gruplar ile oluşturduğu sınırdır. Barth'a göre bu sınır da etnik kimliğin değişkenliğinden kaynaklı olarak içerisinde bulunduğu sosyokültürel çevreye göre farklılık gösterebilir (Barth, 2001, s. 14). Çingeneler her ne kadar kendi içlerinde kolektif bir kimlik oluşturamamış olsalar da diğer topluluklarla ilişkilerindeki sınır kalıcıdır. Bu sınır onların temas halinde oldukları gruplara göre genişleyip ya da daralabilir. Diğer bir yönden de bu sınır, Çingenelerin yüzyıllar boyunca varlıklarını sürdürmede çift taraflı koruma sağlamıştır. Ekonomik, kültürel ya da sosyal olarak diğer gruplarla gündelik hayatta ilişki içerisinde olsalar da Çingenelerin dış sınırlarının keskinliği onları etnik bir topluluk olarak tanımlamamız için önem arz etmiştir.

Irk, millet, azınlık, sınıf ve benzeri kavramların sınırları günümüzün küreselleşen dünyasında genişleyip saydamlaşırken bu kavramları temeline alan tüm yaklaşımlara bakıldığında Çingeneleri bir kategoriye koyabilmek sosyal yapıları gereği oldukça zordur. Her yaklaşım kendi içerisinde eleştirilmeye açık bir taraf, bir yöne sahiptir. Kendilerine ait bir devlet sınırının çizilememesi, kökenlerine yönelik hala cevaplanmamış soruların üretilmesi, kültürel ortaklıklarındaki değişkenliğinin görülmesi gibi pek çok nedenden ötürü yaklaşımlar, temeline hangi kavramı koyarsa koysun eksik kalacağı ortadadır. Diğer yandan da bütün bu tanımlar

grubun sosyal yaşamdaki mevcudiyetini algılamamızı engelleyip bir kalıp yaratacağından aslında Çingenelerin nasıl tanımlandığından ziyade önemli olan şey bu noktada Çingeneleri kapsayan bir tiplendirme oluşturma çabasının ortadan kalkması gerektiğidir. Barth Çingenelere⁸² uygun bir sınıflandırma çabasının gereksizliğini şöyle dile getirmiştir:

“Önemli olan, bir etnik grup için yapılan tiplendirmenin özünün nasıl olması gerektiği değil, bu tanımlamanın etnik grup olgusunu ve bu olgunun toplumsal ve kültürel hayattaki yerini algılamamızı engelleyeceğidir” (Barth, 2001, s. 7).

Her ne kadar Çingeneleri bir kalıba sokmanın tektipleştirme⁸³ bağlamında hegemonya dilini beslemek olduğu hemfikirinde olursa da daha geniş nesnel bir çözümlemeyle karşılaşılmadığından yürütülen tez çalışmasında Çingeneler, etnik grup olarak tanımlanacaktır. Nitekim çalışma Çingene kadınlarını, tarihsel geçmişleriyle bir bütünlük içerisinde bir yazınsal figür olarak ele alacağından, Barth’ın tanımından yola çıkarak yaşadığı çevreye göre esneye- ya da daralabilen sınırlara sahip Çingeneleri bu çalışma kapsamında etnik grup olarak tanımlamak

⁸² Gül Özataşler 2013 yılında yayınlamış olduğu makalesinde, Çingenelere yönelik politik yaklaşımların üç ana grupta toplandığını ve bunlar bölgesel olmayan millet, ulusal ya da göçmen azınlık ve etno-sınıf olup olmadığını (Özateşler, 2016, s. 24). Fakat bu üç kavram da kendi içerisinde eleştirilecek yön barındırır. Bölgesel olmayan millet yaklaşımı, yereli kapsamayan ulus aşırı bir bakışa sahip olduğundan eksik kaldığı konusunda eleştirilirken; azınlık yaklaşımı da Çingene gruplarının sahip oldukları ortak paydalarının yeterli olmamasından kaynaklı bu kategoriye giremeyeceği konusunda eleştiri almıştır. Etno-sınıfsal yaklaşım ise, Çingeneleri sosyoekonomik yönden ele alır ve onların sınıf altı bir etnik grup olduklarına odaklanır. Bu yaklaşımda öne çıkarılan nokta grubu birleştiren sosyal ya da kültürel noktalardansa grubun sahip olduğu ekonomik sınıfsal problemlerinin ortaklığıdır. Yani bu bakış açısına göre gruba yüklenen olumsuz imgelerin varlığının, azınlık ya da herhangi başka bir yaklaşım ile son bulunması mümkün değildir. Fakat bu noktada da bu yaklaşımın tarihsel milliyetçi ön yargıyı göz önüne almadığı anlamına gelmektedir. Çünkü Çingenenin dışlanması sadece ekonomik sınır içerisine tutmak eksik olacaktır.

⁸³ Nitekim Levent Ünsaldı da etnik grup gibi ifadelerin talihsizliğinin sabitleme-tipleştirme çabası olduğunu vurgular. Bu çaba tanımlanmış sabitlenmiş kategoriler aramaktır ona göre *“egemene karşı yürütüldüğü iddia edilen bir “itibar” yani var olma mücadelesinde, örtük de olsa yine egemenin diliyle konuşmaktır”* (Du Bois, ve diğerleri, 2016, s. 7). Etnik grup kavramı farklılıklar üzerine kurulu bir sistem değildir, aksine bu iç ve dış ya da yerli ve yabancı denilen ikileşim netliği ile alakalıdır.

uygun bulunmuştur. Sonuç olarak Çingeneler bir etnik gruba ait içeridekiler-dışarıdakiler ilişkisini kurabilmiş ve bu ilişki üzerinden kimliklerini koruyabilmiştir.

2.2. Çingene İmgesini Oluşturan Kültürel Arka plan

“Avrupa, sık sık karşılaşılan savaş, ırkçılık ve ayrımcılık gibi olumsuz olaylara karşı; ortak bir tarihe sahiptir. 15. Yüzyıldan beridir aşağılanan, baskı altında tutulan, zulüme ve ‘soykırım’a uğratılan, sürülen, dışlanan ve her tür ayrımcılığa tabi tutulan; Gitans, Gypsies ve Zigeuner olarak çağrılan Çingeneler, bu tarihin bir parçasıdır. Kendi içinde çeşitliliği ve farklılığı barındıran Avrupa, karşılıklı saygı üzerine çok zengin bir kültür yarattı. Kabul edilse de edilmese de bu kültür, kulağa hoş gelen Çingene müziğinden ve kültüründen oldukça esinlendi.” G. Grass

Çingeneler geleneksel yaşam tarzlarından dolayı belli bölgelerde gruplar halinde yaşamıştır. Geçmiş yıllarda kendi aralarındaki düzen içlerinden seçtikleri çeribaşı ya da bulibaşa adını verdikleri bir lider tarafından sağlanmıştır⁸⁴. 12 yaşında evinden kaçarak bir Çingene kumpanyasına katılan ve onları on yıl kadar gözlemleme olanağı bulan Jan Yoors yazdığı kitapta, bu düzen belirleyici lider dışında aralarındaki anlaşmazlıkları gidermek adına düzenlenen uygulamalar bütünü olan Kris adını verdikleri bir kolektif ruhtan bahsetmiştir. Eski bir gelenek olan ve gayri resmi mahkemeye benzetilebilecek olan Kris, bazı Çingene topluluklarında var olan anlaşmazlıkların tartışıldığı yerdir. Krisi yöneten Kristora öncülüğünde, grup içerisinde yaşanan anlaşmazlıklar kolektif bir yapı içerisinde çözüme ulaştırılmış ve bu sayede aslında Çingenelerin toplumsal örgütlenmeleri düzenlenmiştir. Yoors’a göre de Krisler sayesinde Çingeneler nesiller boyu varlıklarını sürdürebilmişlerdir:

⁸⁴ Günümüzde bazı Çingene topluluklarında az da olsa halen etkinliğini koruyan bu liderler, topluluğu yönetme yetkisini elinde bulundurmuş ve bu yetki babadan oğula geçmiştir.

“Krise duyulan saygı olmasa Romanlar çoktan yabanileşmiş ve sonrasında halk olarak zorbalığın, saf gücün kuralına göre bölünmüş olurlardı. Ahlaki çöküş kaçınılmaz olarak onları bulacak ve yaşamları adilik ürettiyor olacaktı” (Yoors, 2005, s. 31).

Günümüzde çoğunluğun yerleşik hayata geçtiği Çingeneler semtlerin dış bölgelerinde, kenar mahallerinde, varoşlarında yaşamaktadır. Bir arada yaşama geleneklerinden her ne kadar bugün bazı gruplar vazgeçmiş olduğu görülse de çoğunlukla onlar yan yanadır. Bir arada yaşam tarzı aslında onların, biz ve onlar dedikleri Gaco ile ilişkilerini belirlemiştir. İç ve dış sınırını koruyan bu etnik grup, geleneğe bağlı yaşam sürebilmekte ve böylece varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda Çingenelerde aile yapısı oldukça önemlidir. Onlardaki aileyi *“yaşayan hayat okulu”* olarak tanımlayan Hasan Hüseyin Taylan ve İsmail Barış bu yapının Çingenelerin yaşam merkezleri olduğunu savunmuştur: *“Öyle ki, bir Roman grubu içerisindeki ailenin sahip olduğu otorite ve güç, o ailenin akrabalık ilişkilerine verdiği önem ile doğru orantılıdır”* (H.Taylan & Barış, 2015, s. 23). Bu anlayıştan dolayı Çingene aileleri çok nüfusludur, örneğin üç neslin aynı evde yaşaması sıkça görülen bir durumdur⁸⁵.

⁸⁵ Evlilikler kendi etnik grupları içerisinde gerçekleştiğinden ailenin geleneksel yapısı korunmuştur. Evlenme yaşı oldukça düşüktür, kızlar 13-17, erkekler 15-19 yaş aralığında (Ayhan, 2019, s. 196) evlilik resmi ya da gayri resmi olarak gerçekleşmektedir. Düğün geleneği Çingenelerde önemli bir yere sahiptir, belli bir ritüel akışa sahip olan Çingene düğünleri çoğunlukla benzer yapıdadır. Düğün öncesi yapılan geleneksel kadın hamamı vardır, oğlan evi tarafından kapatılan hamama kız tarafının ailesi ve arkadaşları katılarak, eğlence düzenlenir. Çingenelerin bu âdeti, Türklere geçen geleneklerden biridir. Düğünler üç gün sürer; ilk günde kız ve oğlan tarafları kendi evlerinde kına gecesi düzenler, ikinci gün oğlan evinden çıkan erkek tarafı grup halinde gelin evine gelerek gelin alma töreni yaparlar. Akabinde günümüzde yerini giderek düğün salonlarının aldığı, fakat yine de güncelliğini koruyan mahallede sokak arasındaki düğün yerine geçilir ve sabah kadar eğlence düzenlenir. Üçüncü gün ise düğün oğlan evinde onların adlandırmasıyla Şerefe Düğünü günüdür. Eğlence, müzik ve dansın kültürlerinde oldukça önemli bir yer aldığı Çingeneler, düğünlerinde gösterişli olmayı severler. Bu gösterişi duvarlar arkasında yaşamayı reddeden Çingeneler genellikle açık alanlarda düğünlerini yaparlar ve gelin-damada verilen hediyeler anons edilerek herkesle paylaşılır. Evlenecek kız için aileye verilen başlık parası kavramı halen devam etmektedir. Bu başlık parası genellikle kızın icra ettiği mesleğinin değerine göre belirlenir; örneğin çiçek satarak aile ekonomisine katkıda önemli bir role sahip kız için yüksek bir başlık parası istenir.



Fotoğraf 1: On üç yaşında gelin olan Çingene kızı (Fonseca, 2002, s. 326).

Çingenelerin toplumda lanetlenmişler olarak algılanmasından dolayı, Çingeneler ile Çingene olmayanlar arasında evlilik sayısı oldukça azdır. Özellikle eski kuşak için, Çingene ile evlilik düşünülemez bir durumdur. Kaldı ki günümüzde de farklı gelenek ve törelerden gelindiği düşüncesi sebebiyle Çingene ile Gaconun evliliği örneğine çok rastlanan evliliklerden değildir. Ülkemizde gruplar arası evliliğin günümüzde yavaş yavaş kabullenilir hale gelmeye başladığı göz önünde bulundurulduğunda, Çingeneler ile evliliğin tarihten gelen batıl inançların etkisiyle tabu olarak hala varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Bütün Çingeneler için geçerli olacak bir aile yapısı çizilmesi zor olsa da gözlemlenen ortak nokta Çingene ailelerinde kadının önemli bir yere sahip olmasıdır.

Mezarcıoğlu, Gacoların savaşçı geleneğinden dolayı erkeklerin üstünlüğü⁸⁶ mevcutken, Çingene toplumlarında toprak kavramının karşılığı bir önem taşımadığından savaşın bir değeri olmadığını ifade etmiştir:

“Çingene toplumunda kadınlar toplumda her zaman saygın bir pozisyonadadırlar. Hatta kimi zaman Çingene kadınının toplumun merkezinde yer aldığını da görebiliriz. Bazı örneklerde Çingene kadını toplumun en önünde yer alır. Konuyla ilgili çalışan pek çok uzman, Çingene kadınlarının aynı zamanda geçim kavgasında da çok güçlü bir şekilde yer aldığını belirtmiştir. Çingene kadınlarının Çingene toplumunun gerçek yöneticileri olduğunu fark eden uzmanlar erkek yöneticilerin daha ziyade Gaco kurumları ile ilişki kurdukları ve toplumu onlara karşı temsil ettiklerini ifade etmektedirler. Bunların yanı sıra toplumda kültürün koruyucuları ve devamlılığını sağlayanlar büyük ölçüde Çingene kadınlarıdır” (Mezarcıoğlu, 2010, s. 71-72).

Eğitim eşitsizliği halen güncelliğini koruyan büyük bir sorun olarak gözlenmiştir. Çingenelerin önemli bir çoğunluğunun okur-yazarlığının olmadığı ve çocukların eğitime devam etme oranlarının oldukça düşük olduğu ortadadır. Yapılan birçok araştırma okula giden çocukların genellikle okulu bitirmeden terk ettiklerini tespit etmiştir. Eğitim sorununun sebeplerine bakıldığında, yerleşik ya da göçebe Çingenelerin yaşadıkları bölgelerdeki koşulların eğitim ve öğretim olanaklarına erişmelerini engellemesi başlıca gelen sebeplerden biridir. Bulundukları sosyoekonomik koşulların rolü, bu sorunun güncelliğini korumasına sebep olmuş, öyle ki yoksul ailede büyüyen bütün çocukların küçük yaşlardan itibaren çalışmak zorunda olması okula devamı engellediği gibi, okula gitme motivasyonunda da

⁸⁶ Çocuğun önemli bir yeri olduğu Çingene aile yapısında kadın, doğurganlığından dolayı da saygın pozisyonunda yer bulmuştur kendine. Hatta bazı Orta Asya kökenli Çingene gruplarında çocuklar, annelerinin adıyla çağrılmıştır (Mezarcıoğlu, 2010, s. 72).

düşüklüğe neden olmuştur. Ailede çocukların eğitim alması konusunda destekleyici bilince sahip ebeveynlerin azlığı, gittikleri okulda onların sosyal, kültürel koşullarından farklı bir koşullarda yetişen diğer sınıf arkadaşları tarafından dışlanması, hatta öğretmenlerin ayrıştırmacı tavırları, içinde büyüdükleri mahalle koşullarının onların sağlıklı bir okul hayatını engelleyici yapısı, anadilde eğitim imkânlarının bulunmaması, gün geçtikçe değişen eğitim sisteminin erişebilirliğinin zorluğu, resmi bir kimlik belgesine sahip olmamaları gibi daha sayılabilecek pek çok neden Çingenerin, eğitim ve öğretim hayatlarını başlamadan bitiren ya da devam etmesini engelleyen sebeplerdir. Bu olumsuz koşullar altında büyüyen çocukların her ne kadar okumak gibi hayalleri olsa da bunu gerçekleştirenlerin sayısı oldukça azdır.

Eğitim seviyelerindeki düşüklük doğrudan iş bulma ve meslek seçme gibi konuları da etkilemiştir. Sadece Çingene oldukları için bile iş istihdamı bulmada güçlük çeken Çingenerin, düşük eğitim seviyesi ve yüksekokul diploması olmaması gibi nedenlerden sabit bir iş bulma ihtimalini düşüktür⁸⁷. Suat Kolukırık, *Aramızdaki Yabancı: Çingener* başlığına sahip yürüttüğü tez çalışmasında Çingener ile birebir görüşmüş ve onların iş seçme konusundaki esnekliklerini kendi ağızlarından şöyle aktarmıştır:

“Özgürlüğü seven bir geleneğe sahibiz. Birisinin emri altında çalışmayı sevmeyiz. Emir altında çalışan var ama istisna. Müdür şoförlüğü yapmam, kazma kürek işine giderim. Saat beş oldu mu eve gitmem gerekir, sıkılırım. Bizim Romanlar disiplinli işe gelemiz. Sıkıştırmayacaksın onları. Günlük yaşamayı severler. Avrupa’ya çalışmaya gidenler, geri dönmek zorunda kaldı. Uyum

⁸⁷ Geçmişte Çingenerin göç yollarında yöneldikleri meslekler genelde bulundukları bölgenin ihtiyaçlarına yönelik prestiji düşük elekçilik, sepetçilik, demir / kalay ustalığı gibi el zanaatları olmuştur. Bu meslekleri çocuklarına da öğretmek düşük de olsa bir gelir kapısı elde eden Çingener, ne yazık ki günümüzün teknolojikleşen dünyasında bu meslekler üzerinden geçinemez hale gelmiştir. Ayrıca özgür ruhları onların sabit bir iskân sahibi olmasını da engellediği bir gerçektir. Tarih boyunca devlet işlerinde dahi çalışma olanağı bulan Çingenerin bunu tercih etmediği gözlenmiştir. Bunun sebebinin Gaco ile girdiği ilişkiyi kendi belirleme isteği, sabit çalışma saatlerine uymayacak bir ruh haline sahip olmaları ya da aileden bilinen meslekleri devam ettirmenin kolaylığı gibi maddelerdir.

sağlayamadılar” (Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingenerler (Doktora Tezi), 2004, s. 145).

Yeterli eğitim olanakları olmadığı ve eğitim bilincini oluşturmamışlarından Çingenerin seçtiği işler genellikle düşük gelirli ve sosyal bir güvence içermeyen işler olmuştur. Hamallık, çöp / kâğıt toplayıcılığı, pazarcılık, ayakkabı boyacılığı, müzisyenlik halen çoğunluğunun Çingenerler tarafından yapıldığı geleneksel meslek gruplarındandır. Çingene kadınları ise daha çok çiçekçilik, falcılık, dansözlük, temizlik görevlisi gibi mesleklerde görmek mümkündür. Bu işlerin tercih edilmesinin sebebi yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi esnek çalışma saatleri ve Gaco ile ilişkisini kendi belirleyebilme özgürlüğüdür. Isabel Fonseca’nın da belirttiği gibi Çingenerlerin iş tercihlerinde iki temel esas mevcuttur; esneklik ve bağımsızlık. Bu mesleklerin dışında kamu kurum ve kuruluşlarında çalışan Çingenerlerin de varlığı mevcuttur.



Fotoğraf 2: Henriette ASSEO: *Çingenerler. Bir Avrupa Yazgısı*. (Asséo, 2004, Sayfa numarası verilmemiştir.)

Çingenelerin icra ettikleri meslekleri söylerken, en öne çıkan müzik yeteneklerinden bahsetmek bu noktada yerinde olacaktır. Tarih boyunca geçtikleri yollarda kendi müzik yeteneklerinin sınırlarını aşmış ve geçtikleri ülkelerin yerel müziklerinden etkilenecek eğlence kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Hem bulundukları toplumsal, sınıfsal koşullar; hem Gaco ile kurduğu ilişkide itibarlı bir meslek olarak görülmesinden; hem de müzik eğitime yatkın kalıtsal özellikleri ile Çingeneler için hayatlarında müzik önemli bir yer tutmuştur. Eğitim seviyelerindeki düşüklükten dolayı toplumda saygın bir meslekte az görülen Çingeneler için, Gaco dünyasına dışlanmadan girebileceği en kolay meslek gruplarından biri olarak müzisyenliğe yönelmesi ve ailede daha küçük yaşlardan erkek çocukların çalgılara kız çocuklarının ise dans etmeye alıştırılması onların müzik konusunda yetenekli olmasında katkısı büyüktür. Çalgıcı ve dansçı kimlikleri ile egemen sınıfın baskın olduğu toplumlarda özlerini bırakmak zorunda kalmadan kendilerine kabullendirebilmiştir. Bu yanı ile müzik, Çingeneler için kabul görülme aracı rolündedir:

“Dünyada Çingeneler üzerine araştırma yapan bilim adamlarının genel kanaati dünyadaki hiçbir etnik grubun, Çingeneler kadar müzik zevki ve kabiliyetinin olmadığı doğrultusundadır. Dünyanın dört bir yanına dağılmış olan Çingeneler, son derece ilginç toplumsal bir mozaik yapı oluşturmaktadırlar. Çingenelerin müziklerini, dansları, gelenek ve göreneklerini çok iyi tanıdıktan sonra; bambaşka bir dünyanın insanları olarak ne kadar insancıl oldukları anlamamak imkânsızdır” (Sal, 2009, s. 72).

Yeryüzünün evrensel grubu olan Çingenelerin, müzik gibi kimliksiz bir alanda kendilerine önemli bir yer bulmaları manidardır. Her ne kadar geçinmek için

müzik⁸⁸ yapmaya yönelmiş olsalar da Çingeneler bu konuda kültürel aracı rolünü de beraberinde götürmüştür. İbrahim Yavuz Yükselsin, Çingenelerin bu rolünü makalesinde şöyle açıklamıştır:

“Roman müzisyenlerin ‘göçebelik’ ya da ‘gezginlik’ ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak, bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde; yeni biçim ve biçemlerin ortaya çıkmasında; tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında; ve yeni toplumsal ve kültürel dönüşümlere uygun biçimde yeniden formüle edilmesinde oynadıkları başat rol(ler), belki de en iyi biçimde ‘kültürel aracılık’ (cultural mediation) kavramı ile tanımlanabilir” (Yükselsin, 2014, s. 713-714).

Çingenelerin tarihsel başarılarına bakıldığında en önde gelen şey kendi kültürlerini her türlü baskıya rağmen koruyabilmeleri ve bunun yanı sıra girdikleri toplumunun kültürüne uyum sağlayabilmeleridir. Bu başarı onlara çokkültürlü bir yapı getirirken, onlar da söz konusu olan çokkültürlülüklerini müzik alanına yansıtarak hem egemen toplumlarda varlıklarını kabul ettirme yolu bulmuşlar hem de evrensel kültürel aracılık rolüyle müziğin kimliksiz yapısını kendileriyle

⁸⁸ Kùltürlerinin bir parçası haline gelmiş olan müzik ve dans, dini ayinlerinde de yerini almıştır. Antik Yunan’da baharın gelişi Demeter ve yeraltında yaşayan kızı Persephone’nin buluşması; İslam Dünyası’nda Hızır ile İlyas’ın buluşması (Hıdırellez) ile betimlenirken; Çingenelerin bahar ayini de Kakava ismini almıştır. Her yıl 5-6 Mayıs tarihlerinde kutlanan Kakava Çingeneler için renkli giysilerini giyip dans ettikleri, ölümsüz kurtarıcılarını andıkları ve günün sonunda kendilerini suya bıraktıkları ayindir. Türkiye’de özellikle Trakya bölgesinde coşkuyla kutlanan bu gelenek geçtikleri ve gördükleri yeni kùltürler ile değişime uğrasa da bugüne kadar kendini korumuştur. Kakava şenliklerine oldukça benzerlik gösteren daha çok Hristiyanlığı kabul etmiş Çingenelerin devam ettirdiği diğer bir dini ayin de Güney Fransa’da 24-26 Mayıs tarihleri arasında kutlanan Azize Sarah ya da Kara Sara Bayramıdır. Efsaneye göre Mısırlı esmer Sara, havarilere yardım etmiş bu nedenle de Sara Çingenler tarafından kutsal görülmüştür. Kara Sara’nın Çingeneler için neden azize olduğu konusunda belirli bir kaynak gösterilemese de Matthew Arnold, Çingenelerin Kara Sara’ya tapınmalarının sebebini onun Çingenelere zaruret ve hastalık anlarında yardımcı olduğuna inanmalarındandır (Arnold, 1965, s. 167).

Kakava ve Azize Sarah Bayramı gibi dini ayinlerinde Çingenelerin eğlenceye düşkün yönlerini açıkça görmek mümkündür.

uyumlamıştır. Kendi doğalarına en yakın olan bu sanat türü, artık Çingeneleri tanımlarken vazgeçilmez bir özellik haline gelmiştir.

Çingenelerin din ve inanç sistemlerine karşı bilgi edinebilecek kaynaklar oldukça sınırlı sayıdadır, bunun nedeni de Çingenelerin yazı diline aldıkları mesafe ve kültürel aktarımlarını sözlü olarak yapmalarıdır. Birçok araştırmada Çingenelerin inanç sistemi ya onların herhangi bir dini olmadığı ya da olsa olsa misafir oldukları halkların dinine, görünüşte uyum sağladıkları şeklinde yorumlanmıştır (Berger H., 2015, s. 11). Yaşadıkları bölgelerde baskı ve zulüm ile karşılaşan Çingeneler, bulundukları topluma uyum sağladıklarını göstermek için genellikle o halkın dinini seçmiş ve bunu göstermelik yapanlar olduğu gibi aralarından gerçekten dini benimseyip yaşayanlar da olmuştur. Çingenelerin inanç sistemlerinde dış dünyaya bu kadar kapalı kalmalarını Hermann Berger şöyle yorumlamıştır:

“[...] tarihsel ve sosyal-dinsel koşullar, Çingenelerin aşırı, hatta neredeyse tabu diyebileceğimiz bir dikkat ve ürkeklikle, dışarıdan herhangi birine kendi toplumsal ya da düşünsel, özellikle de dinsel gelenekleri konusunda açılmaktan sakınmalarının önemli bir nedeni oluşturmaktadır” (Berger H., 2015, s. 12).

Tüm Çingenelere ait bir dinden bahsetmek mümkün değildir, onlar kendi öz kültürlerini devam ettirirken bulundukları yerlerdeki inanç sistemine de uyumlu davranmışlardır. Aralarında Müslüman ya da Hristiyan olanı da vardır. Bu dini inanışlarını gönüllülük esasındansa bulundukları topluma uyum sağlama için tercih ettikleri şeklinde yorumlamak daha yerinde olacaktır.

Geçtikleri baskı ve asimilasyon politikaları göz önüne alındığında kendilerini kabullendirebilmeleri için yaptıkları bu tercih anlaşılabilir. Fakat bu görüşün dışında Çingenelerin kendilerine ait bir din sistemi olduğunu savunanlar da

mevcuttur. Kendi dillerinde Tanrı, o “*Del*” veya o “*Develo*” olarak adlandırılmıştır (King, 1972, s. 75). Bu mitolojik bir Tanrıdır. Çingenelerin resmi bir dinden seçilmiş bir Tanrı inancının olmamaları, onların güçlü bir kabile geleneğine bağlı olmalarına dayandırmak mümkündür. Geldikleri köklerin onlara aktardığı ve bağlılık gösterdikleri dini ritüellerini⁸⁹ görmek mümkündür:

“Bunlar görünmez bir güçten değil, gruptan kaynaklanır, en iddialı köktencinin inançları gibi kesin ve sorgusuz biçimde saygı görürlerdir. Bu inançlar, gruba, kişiye ve grubun şöhretine leke sürülmesini önleyen, sıkı sıkıya birbirlerinin içine geçmiş birtakım koruyucu tabular ve davranış kalıplarıydı” (Fonseca, 2002, s. 60)⁹⁰.

⁸⁹ Bu inançlar da batıl inançlardır. Çingeneler iyi ve kötü ruh olduğuna ve ölümden sonra ölen kişinin ruhunun bu hayatta kalacağına inanırlar ve bazı ölümlerin ruhlarından korkarlar. Bu nedenle, onlar Çingene olmayanlar ile çoğunluklar herhangi bir sırlarını paylaşmazlar. Çünkü onların inancına göre böyle bir sırrı paylaştığını öğrenen ruh, onu gece rahatsız eder ve acı çektirir. Çingenelere göre ölen kişiler ile bağ hiçbir zaman kopmaz. İyi ya da kötü şekilde ruh onunla bağlantıya geçer ve aileye uygun olmayan bir davranışta bulunduğu anda onun hesabını ruh sorgular. Ölen kişiye ait olan eşyalar bir daha kullanılmaz ya başkalarına hediye olarak verilir veya satılır. Yeni doğan çocuğun ilk banyo suyuna çalı çırpı atılırsa çocuğun daha güçlü olacağına inanılır. Bununla birlikte çocuğun hiç diş ağrısı çekmeyeceğine inanılır. Bir diğer batıl inanç da kim ay ışığında kafasını örtmeden uyursa saçlarını kaybeder ya da saçları beyazlar. Buna karşı kim büyüyen ay zamanı kafasını sol eliyle nehrin akıntıya karşı çekilen suyu ile yıkarsa güçlü ve kalın saçları olur. Kadınlar da güzel kalabilmek ve narin bir cilde sahip olmak için, mayıs ayı boyunca her sabah güneş doğmadan önce yüzlerini çiğ ile yıkarlar (Wittich, 2017, s. 147-150). Her ne kadar günümüzde çoğu batıl inançlarını geride bırakmış olsalar da halen kurban adama, kan akıtma, tütsü yakma, cin, peri gibi görünmeyen varlıklara inanç, muska ya da benzeri şeyleri üzerlerinde taşıma, kadınlar, çocuklar ve ölümler üzerine batıl inançlarını sürdürdükleri gözlemlenir. Bu inançlar sadece Çingenelerin kendi içerisindeki ilişkiler üzerine kurulu değildir, Gaco ile ilişkilerinde de sıkı sıkıya bağlı oldukları kurallar mevcuttur.

Örneğin; regl olan ya da yeni doğum yapmış kadına yaklaşılmaz, bu dönemdeki kanamanın yaklaşan hayatı boyunca üzerinde kalacağı ve uğursuzluk getireceği inancına sahiptirler. Adet göre kadın mahrem sayılır ve yeni doğan bir bebeği görmesine izin verilmez. Aynı şekilde bir kadının yaşlı bir adamın önünden yürütmesine de izin verilmez, bu da kötü ve saygısızca bir davranış olarak addedilir (Fonseca, 2002, s. 54-55). Çingeneler için kirlenmek lanetlenmek demektir ve genellikle de inançları bu düşünceye dayanarak ortaya çıkmıştır. Hermann Berger, Çingene Mitolojisi adlı çalışmasında Çingenelerin hem kendi içerisindeki hem de Çingene olmayanlar ile kurduğu ilişkilerin yapısını belirleyen geleneklerini bir çatı altında toplamış, onlar için önemli olan simge ve figürleri ayrıca inanç sistemlerini nasıl oluşturdukları hakkında kapsamlı bir sözlük oluşturmuştur.

⁹⁰ Çingeneler üzerine kurulmuş dini rivayetler 2.3. Çingenelerin Genel Tarihi ve Söylenceler başlığı altında ele alınacaktır.

Dilin kökenine ve gelişimine yönelik yapılan araştırmalar, o dili kullanan grup hakkında bilgi edinmede önemli rol oynar. Yazılı kaynakların eksikliğinden dolayı Çingenelerin nereden geldikleri konusunda dil bilimsel çalışmalar, Çingenelerin göç yolunun başlangıcı ve yönü konusunda bilgi edinmede örnek niteliktedir. Çingenelerin tarihsel kökenlerinin izini sürmek için yapılan araştırmalarda dil bilimsel yaklaşımlar öne çıkmıştır. Dil bilimsel kurama göre Hindu dili ile **Romani** dili arasında benzerlik bulunmuş ve Çingenelerin Hindistan kökenli olduğu ortaya atılmıştır. Bu kurama göre **Romani** ya da Çingenece dili temelinde Hint-Ari dillerindendir, fakat Çingene gruplarının her birinin farklı yönlerle ilerlemesinden dolayı geçtikleri bölgelerin dillerinden kazandıkları yeni kelimeler ve artık kullanmadıkları kelimeleri bırakmaları yoluyla tek bir **Romani** dilinden bahsedilemeyeceğini⁹¹söyler Angus Fraser:

“Bugün, bin yıldan uzun bir geçmişe sahip olup, tekbiçimliliği destekleyecek herhangi bir yazılı modele sahip olmayan Romani dilinin tek ya da standart bir biçimi yoktur. Bunun yerine karşılıklı olarak anlaşılmaz, ancak birbirleriyle büyük ölçüde ilişkili olan çok sayıda diyalekt (lehçe) bulunmaktadır (sadece Avrupa’da bile 60 veya daha fazla)” (Fraser, 2005, s. 19).

Yazılı bir dile sahip olmadıklarından ve bulundukları topluma uyum sağlama özelliklerinden dolayı toplumun anadiline de hâkim olan Çingeneler, bir korku anında ya da Gaco dünyasında gizli bir iletişim aracı olarak Çingene dilini korur. Genellikle de üzerine uygulanan dışlayıcı tavırları engellemek için Çingene

⁹¹ Giulio Soravia 8 lehçeden bahsederken; Fraser, Bakker ve Kyuchukov gibi dilbilimci araştırmacılar bu sayının altmıştan fazla olduğu görüşündedir. Bütün Çingenelerin aynı **Romani** dilini konuştuklarını düşünmek mantık dışı olacaktır. Çünkü dil gelişime açık canlı bir yapıya sahip olduğundan geçtiği bölgelere göre değişim ve gelişime uğrayacaktır. Ayrıca **Romani** dilinin yazılı bir dil sistemine sahip olmaması da birçok farklı lehçenin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Buna karşın Çingeneler geleneksel yapılarına sıkı sıkıya bağlı olduklarından, dil de bu geleneksel kültürü korumasından etkilenmiş ve Fonseca’nın da belirttiği gibi özellikle de ev ve aileyle ilgili çoğunlukla Hint kökenli birçok yerli kelime yüzyıllardır varlığını korumuştur. Nitekim lehçeler arasındaki birtakım farklılıklara rağmen Çingeneler birbirini anlayabilir.

dilini bildiğini Çingene olmayandan saklar ki, böylece Gaconun gözünde daha da yabancı olmak istemez. Fakat bunun yanı sıra Çingene diline hâkim olmayan bir Çingeneden de kendini üstün görür. Çingene dili, onun kendini koruması için de bir araçtır. Fonseca bununla ilgili bir Çingene öğretmen ile arasında geçen diyalogu şöyle aktarmıştır:

“[...] Çingene öğretmen bana ‘Hiçbir zaman dilimizi öğrenemeyeceksin,’ demişti Bükreş’teki bir otobüste, gururla. Dil konusunda yeteneksiz olduğumu ima etmiyordu. ‘Küçük not defterine yazdığın her sözcük için eşanlamlı bir sözcük daha var. Bizim kullandığımız ve senin asla bilemeyeceğin sözcükler. Aslında bunları da öğrenebilirsin, ama nasıl kullanacaklarını, ne gibi nüanslar taşıdıklarını bilemezsin. Çünkü bilmeni istemiyoruz. Bunun için Roman bir çey, yani Roman kızı olarak doğman gerekiyordu’” (Fonseca, 2002, s. 22).

Yıllar boyunca yaşadıkları dışlayıcı ve ayrıştırıcı tavırlar, konakladıkları ülkeye uyum sağlarken kendi öz kültürlerini koruma çabaları göz önünde bulundurulduğunda Çingeneler için dilin önemi oldukça fazladır. Bugün Çingene dilinin varlığını ne kadar koruduğu ile ilgili çalışmalar yapılmasına rağmen, araştırmaların sonucunda farklı rakamlara ulaşıldığı ortadadır⁹².

Yerleşik hayata geçen Çingeneler için artık iletişim dili ülkelerinin anadilidir. Hem ülkeye uyum sağladıklarını kanıtlamak hem de **Romani** diline tam hâkim olmadıklarından ebeveynlerin de artık çocuklarına bu dili öğretmeyi gereksiz gördüklerinden bu konuda bir çaba göstermemeleri de **Romani** dilinin kullanım

⁹² Suat Kolukırık, her ne kadar dilin kullanımı noktasında hiçbir ülkede dil ve nüfus arasında bir örtüşme olmadığı konusunda eleştirse de Baker ve Kyuchukov’un Çingene dili konuşulan Avrupa ülkeleri ve dilin kullanım oranları hakkında yaptığı çalışmanın sonucunu vermiştir: bkz. Suat Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi), 2004, s. 27)

oranın azalmasında bir nedendir. Günümüzde Çingenecenin tek tipleştirilmesi konusunda sözlük ve gramer gibi önemli çalışmalar yürütülmektedir. Devlet tarafından anadilde eğitim imkânı sunmak ve ebeveynlerin anadilde gelişimine olanak sunacak seçenekler ile **Romani** dilinin varlığı korunabilmesinde önemli katkılar sağlanabilir.

Çingenelerin sosyal ve kültürel yapılarının anlatıldığı bu bölümde son olarak Çingenelerle ilk temastan itibaren öne çıkan özelliklerinden bahsetmemek eksiklik doğuracaktır: giyim kuşam. Genellikle dış görünüşleriyle ile farklılıkları ortaya koyan bu etnik grup kendi kültürel giyimleri ile yaşadıkları ülkenin kültürünü uyumlayarak giyinirler. Özellikle kadınların kıyafetlerinden bahsetmek gerekirse renkli ruhlarını yansıtan canlı renklere düşkünlüklerini seçtikleri parçalar ile yansıtırlar. Güllü ya da çiçek desenli, parlak ya da göz alıcı renkli kıyafetler öne çıkanlarken, çoğunlukla eteklerin boyu uzundur. Çünkü Çingene kadınların geleneklerine göre bacakları kapalı kalmalıdır. Kadınların yanı sıra erkekler de seçtikleri aksesuarlar ile göze çarparlar. Genellikle altın görünümlü ya da gerçek altından yapılmış büyük kol saatleri veya kolyeler taşımaktan hoşlandıkları takılardandır. Erkekler için öne çıkan bir kıyafet türünden bahsetmek çok mümkün olmasa da renkli gömlekler ve kumaş pantolonlar tercih ettikleri tarzda giysilerdir. Fakat bu giyim tarzının bütün Çingeneler için geçerli olduğunu söylemek doğru olmayacaktır, yaşadığı bölgedeki baskın kültüre uyum sağlayıp dışarıdan hiçbir şekilde kıyafeti üzerinden Çingene olduğu anlaşılamayacak kadar kendi kıyafet geleneklerinden uzaklaşmış olanları da mevcuttur.

2.3. Çingenelerin Genel Tarihi ve Söylenceler

“Kimden ve nereden geliyorsun? Neden kim olduğunu unuttun? Ey sevgili! Bu bitli Gorgio’lar sizlere pis ve yanlış adlar verdiler. Lubni ve Mugni gibi, Horasani ve Osmani gibi, oysa sen Hindistan Ana’nın unutulmuş çocuğusun, bugün Romni diye anılan Ramni’sin. Aslında sen Nil’in,

Fırat'ın ve Tuna'nın sularıyla karışarak akıp giden Ganj suyusun" J.S. Pathania.

Yeryüzünün vatansızları olarak adlandırılan bu halkın göçü tam olarak ne zaman, nereden ve hangi amaçla başladığı bilinmemekle beraber; Çingeneri ötekileştirmek, ayrıştırmak hatta damgalamak adına onlara yüklenen imgenin inşasında birçok rivayeti görmek mümkündür. Çingenerler hakkındaki neredeyse tüm bilgiler yüzyıllardır Çingene olmayanlar tarafından yazılmış, korunmuş ve aktarılmıştır⁹³. Bunlar da Çingenerlerin tarihsel gelişimi hakkında yeterli değildir ve bazıları da yanlıdır. Bugün hala birçok tarihsel olay aydınlanmış durumda değildir. Çingenerler hakkında bilgi eksikliğinden doğan toplumsal kalıp yargıları bir kökene bağlama ve onların ötekileştirmesini meşru kılabilmek adına, Çingenerlerin geçtiği her kültür kendi anlayışına göre onlar hakkında mitler üretmiş ve bunları aktarmıştır. Çingenerler hakkında üretilen mitlerin sayısı oldukça çok olsa da birbirine benzer nitelikte olduğu gözlemlenir ve neredeyse hepsinin amacı onları neden öteki gördüklerine haklı bir sebep bulma amacındadır. Hz. İsa'nın çarmıha germesiyle bağlantılı olan mit, bu rivayetlerden en bilinenidir. Mite göre, İsa'nın çarmıha gerilmesinde gereken çivileri yapmayı kabul eden Çingene demircinin, Tanrı tarafından sonsuza dek lanetlenmesidir. Kolukırık, Fonseca'nın aktardığı Makedonya'da Konrad Bercovici tarafından kaydedilen hikâyenin özetini şöyle vermiştir:

“Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesinde kullanılacak çivileri yaptırmak için iki asker görevlendirilir. Askerler önce iki Yahudi sonra da Suriyeli bir demirciye giderler ve her üçüne de çivileri yaptıramazlar. Çivileri Çingene demirci yapar. Ancak üç çivi bittiğinde ölen diğer üç demircinin sesi demirciye dördüncü çiviye yapmaması için yalvarır. Buna rağmen Çingene demirci dördüncü

⁹³ Çingenerlerin geçmişteki hikâyelerinin nasıl başladığı ve geliştiği hakkında bilgiler oldukça kısıtlıdır, çünkü kendilerine ait bir yazı dilleri yoktur ve geleneklerinin sözlü olmasından dolayı bir yazılı kaynak da bulunmamaktadır.

çiviği tamamlar fakat onu bir türlü soğutamaz. Çiviği gömmek için çaba gösterir ama çivinin ışığı her yana yayılmaktadır. Bu durumdan korkan Çingene her şeyi bırakır kaçır ancak çivi Çingeneyi takip etmeye devam eder. Çingenelerin bir yerden bir yere dolanıp durmalarının nedeni budur” (Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi), 2004, s. 33).

Bu mitos; Eliade’nin ifadesiyle “*edebi dönüş mitos*” olarak birçok farklı mitosu etkilemiştir. Başka bir rivayete göre de Çingene demirci çivilerin yapılışında gönüllük göstermiştir ve bu nedenle Tanrı tarafından sonsuza dek dolaşmaya mahkûm edilmiştir. İsa üzerine kurulan diğer bir söylence ise yaşlı bir Çingene, Kutsal Masumlar’ın katliamı sırasında çocuk İsa’yı kaçırıp kurtardığı ve böylece Tanrının Çingenelere ödül olarak günde beş peniye kadar günah sayılmayacak hırsızlık yapmalarına izin vermesidir (Kenrick, 2006, s. 132). Donald Kenrick’in aktardığı diğer söylence insanlığın başlangıç tarihi ile ilgilidir. Tanrı Âdem ve Çingeneyi çamurdan yaratmış, Âdem’i nefesi ile canlandırırken, Çingeneye yellerek hayat vermiştir (Kenrick, 2006, s. 132). Çingenelerin herhangi bir kutsal kitaba sahip olmamalarıyla ilgili rivayette ise, aslında Tanrının onlara bir din gönderdiğini fakat Çingenelerin bu dini lahana yapraklarına yazdığı ve bir eşek tarafından bu lahana yapraklarının yenildiği anlatılır. Buna benzerlikteki bir diğer mit ise Çingenelerin kiliselerini peynirden yaptıklarını ve çok acıktıklarında kiliseyi yedikleri üzerinedir.

Türkiye’de de oldukça yaygın bir şekilde bilinen mitlerden biri Çin ve Gen kardeşlerin aralarındaki ensest ilişkiden doğdukları şeklindedir. Hermann Berger’de bu kardeşlerin isimleri Tschen ve Gan’dır (Berger H., 2015, s. 39). Mustafa Aksu kitabında bu hurafeyi şöyle özetlemiştir:

“4000 yıl önce yaşayan İbrahim Peygamber, Numrut ve arkadaşları tarafından ateşe atılarak yakılmak istenmiş. Mancınık

çalışmayınca ya da ateş yanmayınca bunun nedenini araştırmışlar ve sonunda; Meleklerin İbrahim'i koruduğu sanısıyla, Cin ile Gan adındaki kardeşlere olay yerinde zina yapmışlar. Böylece İbrahim'i ateşe atabilmişler; ama ateş su olmuş, odunlar da balık... Yanma olayı gerçekleşmemiş. Olay yeri de Şanlıurfa'daki Balıklı Göl imiş” (Aksu, 2003, s. 27).

Henriette Asseo'nun aktardığı mite göre, Çingenelerin Mısır'da yaşarken bir dönem Hristiyanlıktan çıkmalarının bedeli olarak papanın onlara on yedi yıl kefarete cezası vermiştir. Bu nedenle Çingeneler Haçlı seferlerinin yolunun tersini izlemek zorunda kalmışlardır (Asséo, 2004, s. 23). Ali Mezarcıoğlu da Hindu savaşçıların dünya görüşlerinin yazıldığı Manusmriti isimli metinde Çingenelerin doğuştan lanetli olduğunu dair bilgi olduğunu aktarır. Bu metne göre; tüm kastlar Hindu'nun organından yaratılırken, Çingeneler Hindu'nun vücudundan yaratılmamıştır. Bu lanet yüzünden toplumdaki tüm pis işleri onlar yapmak zorundadır (Mezarcıoğlu, 2010, s. 68).

Çingeneler üzerine oluşturulan mitler sadece Çingene olmayanlar tarafından değil, bizzat Çingeneler tarafında üretilenleri de vardır. Bunların arasında Gacolar tarafından çarpıtılmamış, tamamen Çingenelerin kendi özgün deneyimlerini yansıtan sadece bir efsaneye ulaşabildiğini belirten Mustafa Aksu'nun aktardığı hikâyeye, Kalo ve Bango isimli iki kardeşin etrafında şekillenir. Rivayete göre; Çingeneler ormanın içerisinde zengin, mutlu ve huzurlu bir krallık kurmuştur. Bir gün Hindistan'ın her köşesini fethetmek isteyen Brahmanların askerleri bu mutlu Çingene Krallığını bulur ve burayı almaya karar verir. Yaptıkları saldırıdan geriye sağ kalan Kalo ve Bango isimli iki cesur kardeş krallıktan çalınan her şeyi geri alırlar ve hazineyi ağaç kavuklarına saklarlar. Bunun üzerine Brahmanların adamları, kardeşleri yakalar ve işkence sonucu canlarını alır. Fakat intikam almak için kardeşler, her gece Brahmanların rüyalarına girip onları uykularında boğar. Bir gece yine birisinin rüyasına geldiğinde ne istediğini soran adama kavimlerinin unutulmaması adına bir

anıt dikilmesini istediklerini belirten kardeşler artık adamları rahat bırakır. Kalo ve Bango kardeşlerin son sözü: “*İnsanlar Domlara da diğer insanlar gibi davranmayı öğrenene kadar dünyaya barış gelmeyecektir*” (Mezarcıoğlu, 2010, s. 101-103). Bu ve buna benzer birçok rivayet Çingenelerin geçtikleri her bölgede yeniden inşa edilmiştir ve böylece Çingeneye yüklenen ötekilik meşrulaştırılmıştır⁹⁴.

Eksik bilgiden kaynaklı bir kök bulma çabasında üretilen bütün söylencelerin çıkış noktasına bakıldığında; Çingenelerin yaşadıkları topluma göre farklılıkları vurgulamak adına din üzerinden lanetleme çabası göze çarpar niteliktedir. Tarih boyunca göçebe olmalarını bir sebebe bağlama; Çingenelerin topluma uyum sağlamaları adına yapılan asimilasyon politikaları, ayrıştırıcı, küçümseyici, alçaltıcı tavırları haklı çıkarma çabası; bugün de halen güncelliğini koruyan yoksulluk sorunlarına mitsel bir açıklama yapma eğilimi; belli bir din çatısı altında toplanmadıklarından dinsiz sıfatını yükleme amacı gibi birçok neden ile bu efsaneler üretilmiş ve nesiller boyu farklı biçimlerde varlığını korumuştur.

Her ne kadar Çingeneler, Çingeneler olmayanlar tarafından üretilen onlarca söylence karşısında kendilerini haklı çıkarmak adına efsaneler üretseler de Gacolar tarafından üretilenlerin daha baskın geldiği ortadır. Bu hurafelerin varlığının sonucu olarak toplumda Çingenelere karşı bir kalıp yargı oluşmuş ve Çingenelere atfedilen imge olumsuz şekillendirilmiştir⁹⁵. Nihayetinde Çingenelerin; girdiği her toplumda dışlanan, iş verilmeyen, evlenilmeyen, eğitim, sağlık, barınma gibi temel insani ihtiyaçlarını giderme olanaklarından yoksun grup olarak kalmasına neden olmuştur. Bu yargıların ve sorunların devamlılığını önlemek için yapılacak ilk adım, toplumu doğru bilgiye ulaştırmak olacaktır.

⁹⁴ Çingeneler üzerine Çingene olanlar ve olmayanlara tarafından üretilen mitler bu konuda yazılan tüm araştırmalarda benzer ya da farklı şekilleri ile verilmiştir. Daha kapsamlı bilgi için Ali Mezarcıoğlu'nun *Çingenelerin Kitabı* adlı çalışmanın 92-117 sayfalarına bakınız.

⁹⁵ Bu söylenceler, Çingenelerin **evrensel günah keçisi** ilanını meşrulaştıran araç olarak işlev görmüştür.

18. yüzyılın sonları 19. yüzyılın başlarında yapılan Çingenelerin köklerini aramadaki bilimsel araştırmalar, yazılı kaynakların eksikliğinden dil bilime yönlenmiştir. Yapılan dilbilimsel çalışmalar **Romani** dilinin lehçeleri incelenmiş ve araştırmaların sonucunda, Çingene dilinin köklerin Sanskritçeye dayandığı ortaya çıkmıştır. Sadece dilsel çözümlerler sağlıklı bir sonuca ulaştırmayacağından ilgili çalışmaları destekleyecek farklı bilim dallarında da araştırmalar yapılmıştır:

“Çingene dili gramerinin, Kastamiri, Hindi, Gujarati, Marathi ve Nepali’de kullanılan Sanskritçeye yakın bağlantı içerisinde olduğunu ortaya konmuştur. Köken konusunda dil temelinde yapılan çalışmalara ek olarak; antropoloji, tıp ve etnoloji önemli eklemeler yapmıştır” (Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi), 2004, s. 13).

Fraser, Williems gibi önemli araştırmacıların dilsel verilerin köken sorunsalını cevaplamayacağını düşünenler olduğu gibi, Hancock gibi bu verilerin sonucunu su götürmez bir gerçek olarak kabul eden önemli isimlere de rastlamak mümkündür⁹⁶.

⁹⁶ Bu konuda henüz bir fikir birliğine varılamamış olmasına rağmen, incelenen dil yapıları ve göç yollarıyla birlikte disiplinler arası araştırmaları temel alan çoğu kaynağın kabul ettiği tarih, Çingenelerin 5.yy.’dan beri Hindistan’da yaşadıkları ve 11.yüzyıldan itibaren göç hareketinin başladığı üzerindedir. Çingenelerin köken sorunsalı kadar, neden Hindistan’ı terk ettiklerine dair de birçok farklı kuram ortaya atılmıştır. Hindistan’ın uğradığı Müslüman saldırısından kaçtıklarını iddia edenler olduğu gibi Hindistan’daki kast sisteminin en altında bulunan Çingenelerinin ekonomik nedenlerden dolayı daha iyi bir yaşam sürmek için Hindistan topraklarını terk ettiğini düşünenler de mevcuttur. O dönemdeki Hindistan’ın içerisinde var olan kargaşa ve küçük krallıklar, Çingenelerin savaş karşıtı olan yapıları, yaşanan kıtlıktan kaçma, iş arama, tarımsal koşullardaki yetersizlik gibi birçok sebep gösterilirken; Marushiakova ve Popov konuyla ilgili geniş bir çerçeveye çizmiştir; “[...] göçe yol açan etkenler konusunda çoğunlukla düşünülen Hun’ların 5. ve 6. yüzyılda Hindistan içlerine yaptığı saldırılar, ‘Gupta’ hükümdarlığının fethi ve imparatorluğun dağılması, kasabaların eski önemini kaybetmesi, tarımsal yetersizlikler, açlık ve salgın hastalıklardır. 7. ve 8. yüzyıllarda Arapların yaptığı saldırılarla özellikle Sint bölgesi derin sosyal ve ekonomik krizle karşılaşmış ve bunun sonucunda yoğun bir göç yaşanmıştır” (Kolukırık, Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi), 2004, s. 21).

Çingeneler göçü üç kol ayrılır ve ilgili yola giden her grup birbirinden farklı isimle anılır: Romlar, Domlar ve Lomlar ⁹⁷. Romlar Avrupa’da ve Birleşik Milletler’de; Domlar Suriye, Türkiye ve Mısır’ın da içerisinde bulunduğu Ortadoğu’da; Lomlar ise Ermenistan ve Orta Asya’da bulunurlar. Bu üç kollu göç hareketi gruplar arasında homojen bir yapının oluşmasını engellemiştir. Farklı lehçeler, farklı ritüellerin ve yaşam tarzlarının çıkmasına neden olmuştur:

“Karmaşık ve çokkatmanlı bir Çingene kimliğiyle (ya da kimlikleriyle de diyebiliriz çünkü tek bir kimlik söz konusu değil) karşı karşıyayız; etiketlerin, imgelerin ve sınırların uygulanmasında büyük bir farklılık ve kafa karışıklığı söz konusudur. Kısacası, bu grup etrafındaki sınırların nasıl çizileceği, bu gruba nasıl hitap edileceği ve nasıl temsil edilecekleri konusunda bir mutabakat yoktur” (Özateşler, 2016, s. 43).

Çingenelerin geniş bir coğrafyadan geçtikleri, birçok farklı dilden kendi dillerine geçen kelimelerin çokluğuyla kanıtlanır niteliktedir. 11. yüzyıldan çeşitli sebepler ile Hindistan’ı terk eden grubun, İran üzerinden Anadolu’ya, oradan da Balkanlar’dan geçerek 15.yüzyılda Avrupa’ya geçtiği düşünülmektedir. Sahte belgelerle Avrupa’ya giriş yapan Çingeneler ilk zamanlarda bir problem teşkil etmemiştir, fakat 16.yüzyılda Çingenelere bakış açısı dönüşüme uğramıştır. Dışlanan, hapse atılan ve hatta öldürülen Çingeneler 19.yüzyılda Amerika’ya doğru zorunlu göçe tabii tutulmuştur. Donald Kenrick, Çingenelerin Ganj’dan Thames’e uzanan Büyük Yürüyüş güzergâh haritasını şöyle vermiştir:

⁹⁷ Göç hareketinin tek bir seferde değil, zaman içerisinde gruplar halinde devam ettiğini görüşü yaygındır.



Resim 2: Ganj'dan Thames'e uzanan “Büyük Yürüyüş” güzergâhı. (Kenrick, 2006, s. 52)

Geçtikleri bu göç yolunda farklı ülkelerde farklı asimilasyon politikalarına maruz kalan Çingeneler; Orta Çağ'dan bu yana dışlanan, farklılıklarının törpülenmesi gereken, sınır dışı edilen ve hatta öldürülen olmuştur. Çıkarılan pek çok kanun ve yasa ile kontrol altına alınan bu grup, ırkçı ve anti göçebe anlayışa tarihin her döneminde maruz kalmıştır. Bu göç, onlar için zaman zaman canlarıyla ödedikleri oldukça meşakkatli bir yol olmuştur:

“Ülkelerinden çıktıklarında sayıları binlerceydi...Buraya vardıklarında yüz veya yüzyirmi civarında kalmışlardı. Tümü yollarda ölmüştü...Erkek ve kadınları inanılmaz kertede kurnazdı. Tümünün kulakları delikti. Bir ‘soyluluk’simgesi olarak birer kulaklarına gümüş halkalar geçirmişlerdi. Erkekler çok kara ve çirkindiler. Kadınların kıvraklığı dikkat çekiciydi. Yüzleri kırışıklık içinde, saçları at kuyruğu şeklinde örülmüştür. Giysi olarak

omuzlarına oturtulmuş bir şal vardı. Kısacası Fransa’da görülmüş en yoksul insanlardı bunlar...” (Alpman, 1993, s. 96).

20. yüzyıla bakıldığında uygulanan baskı politikalarının soykırıma varacak boyuta vardığı görülmüştür. Başta Almanya ve onun işgal ettiği ülkelerden Yugoslavya, Romanya ve Hindistan’ın yanı sıra İspanya ve Fransa’daki toplama kamplarında faşizmin kurbanı olan Çingeneler, Ali Arayıcı’nın da ifade ettiği gibi *“İkinci Dünya Savaşı’na katılmamalarına karşın savaşta en çok kurban veren halklar arasında yer almaktadır”* (Arayıcı, 2008, s. 264).

2.3.1. Almanya’da Yaşayan Çingenelerin Kısa Tarihi

Yazılı ilk resmî belgeye göre Çingenelerin Almanya’ya göç hikayesi 1407 yılında Hildesheim şehrine gelişleriyle başlamıştır. (Handschock 2002:59) Bu göç hareketi başlangıçta hoşgörülü bir şekilde karşılanırken; 16. yüzyılda halkın tepkileri farklı bir boyut almaya başlamıştır. Bu olumsuz yöndeki değişim sadece Almanya ile sınırlı kalmayıp Avrupa’nın diğer ülkelerinde de gözlemlenmeye başlanmıştır. 1579 yılında yayınlanan genelge ile Çingeneler arasında suç teşkil eden olaylara karışanlardan dolayı Çingenelere verilen pasaportlar ellerinden alınmış ve bir daha da böyle bir hak verilmemesi kararlaştırılmıştır. Bu dönemde Çingenelere karşı bakış açısının görülebileceği makale örneklerinden biri Alman tarihçi Aventinus Johann Thutmnier’e aittir:

“Bu zamanda, hırsızlardan oluşan, Türk İmparatorluğu’nun ve Macaristan’ın sınırlarında yaşayan çeşitli halkların ayaktakımından gelen o soy, Zindelo adlı krallarıyla birlikte bizim topraklarımızda gözükmeye başladılar ki bunlar hırsızlık, soygun ve falcılıkla, cezaya çarptırılmadan yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Yalan dolanla Mısır’dan geldiklerini ve tanrılar

tarafından sürgüne zorlandıklarını anlatır, Kutsal Bakire'yle Çocuk İsa'ya sırtlarını çevirmiş olan atalarının günahlarından dolayı yedi yıllık bir yasakla cezalarını çektiklerini iddia ederler hiç utanmadan. Venedikli dilini kullandıklarını ve hainlerle casuslardan başka bir şey olmadıklarını tecrübe etmişimdir [...]" (Fraser, 2005, s. 81).

Thutmnier'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere Çingeneler bu dönemde casus olarak görülmeye başlanmış ve Almanya'dan çıkan bu fikir tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Üretilen rivayetlerin din üzerinden gerçekleşmesi de insanların onlara karşı tutumunu daha da sertleşmiştir. 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyıla kadar Çingenelere uygulanan sindirme ve baskı politikaları hiç durmadan devam etmiştir. Yerleşik düzene geçmeleri yönünde baskıya maruz kalan Çingeneler, herhangi bir suça karıştıklarında ölüm cezasına çarptırılmıştır. Ayrıca halkın Çingeneleri daima izlemeleri konusunda genelgeler yayınlanmıştır. Bir adım da öteye geçerek 1899 yılında Münih şehrinde Çingeneleri sürekli kontrol altında tutmak adına telefon ve telgraf hattı oluşturulmuştur (Arayıcı, 2008, s. 87).



Fotoğraf 3: Henriette ASSEO: *Çingeneler. Bir Avrupa Yazgısı*. S.99

Çingenelere karşı takınılan sert politika 20. yüzyılın başlarında kendini daha fazla hissettirmeye başlamış ve bu politikayı destekleyecek kuramlar ortaya çıkmıştır. Fransız Kont Gobineau'nün kaleme aldığı *Essai sur l'inégalité des races humaines* adlı yapıtta yüksek ve alçak ırk gibi kavramlar işlenmiştir. Yapıt, iki ırkın birleşiminden doğan melezin yetersiz ve sorunlu olacağını dikte etmiştir. Fraser, suç işlemeyi kalıtsal olarak ele alan Cesare Lombroso'nun toplumdaki kötü Çingene imgesini destekleyen yapıtını şöyle özetlemiştir:

“[...] Çingeneler için söyleyecek bir tek iyi sözü olmadığı gibi, suç karşıtı işlerle uğraşan bazı insanların Çingenelerle ilgili çoktan edindiği fikri güçlendirmiştir. Çingeneler, leş yemeyi seven ve yamyamlık kuşkuları taşıyan kibirli, utanmaz, ihtiyatsız, tembel, gürültücü, saldırgan ve ahlaksız insanlardı. İstemeyerek de olsa övgü içerikli tek yorumunda, Macaristan'daki musiki başarılarını

da basitçe “atavizmle karışınca suçlu aklın dehasına dair yeni bir kanıt” şeklinde başından savmıştı” (Fraser, 2005, s. 212-213).

Bu gibi kuramlarla entelektüel zeminini bulan Çingene İletiyile Mücadele⁹⁸, de Belçika, Fransa, Lüksemburg, Hollanda, Avusturya-Macaristan gibi pek çok ülke Almanya’yı desteklemiştir. İzlenen politika Çingeneleri dışarı tutmak, yeni gelen Çingenele bürokratik zorluklar çıkarıp gelişlerine engel olmak, çalışma izinlerinin ellerinden alınması gibi gitgide sertleşen niteliktedir. 1899 yılında Münih şehrinde kurulan kliring kurumu ile iki sansasyonel adım atılmıştır. Birincisi, 344 sayfalık *Zigeunerbuch*⁹⁹ ile bazılarının fotoğraflarının da olduğu 3350 Çingeneyi listelemek ve ikincisi diğer ülkelerin arşivlerinden de yararlanıp geniş bir bilgi ağına ulaşmak için düzenlenen konferanstır (Fraser, 2005, s. 215-216). 1930 yıllarında Hitler’in partisinin başa gelmesiyle birlikte, Çingenele karşı toplumda yaratılmak istenen algı daha da sertleşmiştir. Çingeneleri izleme merkezleri kurulmasıyla Çingenele üzerine yapılan baskı, terör halini almaya başlamıştır. Yayımlanan raporlarla Çingene ırkının, üstün Alman ırksal yapısını bozabileceğinden tehlikeli olduğu ve insanlık dışı bir ırk oldukları üzerine toplum algısını yönlendirilmiştir. Nitekim Nazi faşizminin önde gelen yandaşlarından Dr. Robert Ritter ve asistanı Eva Justin’in 1940’ta yayınladığı rapor¹⁰⁰, Çingeneleri ayrı bir kategoriye koyar:

“[...] yerli Çingenele dediğimiz insanların yüzde %90’ından fazlasının melez olduğunu belirlemeyi başardık...Araştırmalarımızın diğer sonuçları, zihinsel geriliklerinin toplumsal olarak uyum sağlamaları imkânsız hale getiren Çingenelelerin, etnolojik kökenlerinin ilkel olduğunu tespit

⁹⁸ Bekämpfung des Zigeunerunwesens.

⁹⁹ Çingene Kitabı.

¹⁰⁰ Başta Çingenele ve Yahudiler olmak üzere politikacılar, eşcinseller, komünistler, Hitler karşı gruplar da sadece Almanya’da değil, Hitler siyasetinin etkin olduğu Polonya, Fransa, İtalya, İspanya gibi pek çok Avrupa ülkesinde toplama kamplarına gönderilmiş ve insanlık dışı muamelelere maruz kalmıştır. Bu toplama kamplarında bazı tarihçilere göre 500 binden fazla Çingene soykırıma uğramıştır (Arayıcı, 2008, s. 93).

etmemizi sağladı...Çingene sorunu, ancak, bu işe yaramaz, fırsatçı Çingenelerin çalışma kamplarında bir araya getirilip çalıştırılması ve bu melez nüfusun çoğalmasına bir son verilmesiyle aşılabılır” (Fraser, 2005, s. 221) .



Resim 3: Çingenelerin sınır dışı edilmeleri ve toplu kıyımlar. 1939-45. (Fraser, 2005, s. 226)

Çingene dilinde yutmak ya da öğütmek karşılığına gelen porrajmos ya da çoğu zaman porajmos olarak kullanılan kavram, günümüzde Nasyonal sosyalistler tarafından Çingenelere uygulanan soykırım için kullanılmıştır. Fonseca bu sözcüğün içinde katliam sözcüğünü barındırmasının yanı sıra, Çingene soykırımını inkâr edilmesindeki baskıcı tavrı yansıttığını da vurgulamıştır (Fonseca, 2002, s. 286). Yaşadıkları bunca acı ve şiddete rağmen, içlerinde daimî yeşerttikleri yaşama sevinci ile soykırım sonrası bile ayakta durmayı beceren bu grup için Jerzy Ficowski şöyle demiştir:

“O zamanlar Auschwitz’de söylenilen iki şarkı dışında, savaş yılları Leh Çingenelerin şimdiki gündelik yaşantılarına pek yansımamıştır. Yaşadıkları zulmü nadiren gündeme getiriyorlar, bu

konu üzerinde konuşmak istemiyorlardı... Yaşam biçimleri pek değişikliğe uğramamıştı. Ölüm kamplarındaki fırınlar unutulmuştu. Bol bol çocuk doğuruyorlar, nüfusları da gitgide artıyordu. Çingenelerin yaşama güçleri ölümün üstesinden gelmişti”
(Fonseca, 2002, s. 286).

Sonuç itibariyle Çingenelerin Almanya’daki kısa tarihine bakıldığında kendine verilen öteki rolünü hayatta kalma aracına çevirmede başarılı bir örnek görülmüştür.

2.3.2. Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Kısa Tarihi

Çingenelerin göç haritasını tam tarihleriyle çizebilmenin mümkün olamamasının yanı sıra, çoğu Çingene uzmanının birleştiği görüşe göre anavatanlarından çıkan grubun İran üzerinden Anadolu’ya gelişleri 9. yüzyılın sonu ve 10. yüzyılın başını uzanmaktadır. Bu bölgeye gelen grubun büyük çoğunluğu Anadolu’da kalırken, bir kısmı da Balkanlar üzerinden Avrupa’ya ilerlemiştir. Buraya gelen Çingenelerle ilgili ilk yazılı belge 1068 yılı civarında yazılan Gürcü bir Aziz’in hayatının anlatıldığı *Life of Saint George the Athonite*’dir. Yazıda Yunanca Antsiganoi kelimesinden gelen Gürcüce Adsincani ismi ile anılan Çingenelerin bugünkü adıyla İstanbul olan Konstantinopolis’e getiriliş amaçlarının İmparator Konstantinos Monomakhos’un avladığı av hayvanlarını öldüren vahşi hayvanlarla başı dertte olduğundan, ona yardım etmek olduğundan bahsetmiştir (Fraser, 2005, s. 47). Bu döneme ait başka belgelerde sihirbaz, yılan oynatıcısı, hırsız, dilenci, büyücü gibi sıfatlarla anılan Çingeneler, ayrıca zanaat gerektiren meslekleri de icra etmiştir.

Osmanlı imparatorluğu zamanında, Osmanlı’nın Çingeneler ile karşılaşması topraklarını büyüten Osmanlı’nın Balkanlar’a girmesiyle başlamıştır. Bu dönemde Balkanlar, Çingenelerin vatanı haline gelmiştir. Osmanlı’nın, Balkanlar’dan

Avrupa'ya ilerlemesiyle bazı Çingene grupları Osmanlılara katılmış ve böylece Çingenelerin Avrupa'daki varlığı başlamıştır.

Birçok araştırmacı tarafından vurgulanan şey; Çingenelerin Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde çoğu Avrupa ülkesi ile karşılaştırıldığında hoşgörü ortamında yaşamış olmalarıdır. Fraser, Çingenelerin bu imparatorluk döneminde Avrupa'da uygulanan sistematik ve baskıcı yasalardan hiçbirini görmediğini belirtmiştir (Fraser, 2005, s. 154). Fakat Osmanlı'daki hoşgörülü ortamın varlığını vurgulayanlar olduğu gibi o dönemdeki toplum düzenini bozan Çingene varlığından da söz edenler mevcuttur. Nitekim bu dönemdeki rahatsızlığı, İsmail Altınöz şöyle anlatmıştır:

“XVI. yüzyıl Osmanlı toplum yapısının olumsuz yönde etkilenmesinde; fuhuş, soygun, cinayet ve hırsızlığın yayılmasında Çingene gruplarının büyük rolü olmuştur. Hatta olumsuz hareketlerinden dolayı İstanbul'dan atılmaları için fermanlar çıkartılmış, fuhuş gibi durumlarda ise hükümet tarafından kovuşturmaya uğramışlar ve çeşitli şekilde şiddetli cezalara çarptırılmışlardır” (Altınöz, 2013, s. 25).

Osmanlı İmparatorluğu, vergi sisteminde düzenli kayıt tutma geleneği sürdürmüştür. Bu vergi kayıt sisteminden dönemin Çingeneleriyle ilgili bilgilere ulaşmak mümkün olmuştur. Osmanlı belgelerinde Çingeneler ya Çingene ya da Kıpti olarak anılmıştır. Çingenelerden baş vergisi alındığı, bu kayıtlar yoluyla görülmüştür. Belgelerde Çingeneler, etnik kimliklerden ziyade din esasına göre düzenlendiği; Müslüman ve olmayanlar olarak iki gruba ayrıldığı gözlenmiştir. Nitekim Çingeneler hem Müslüman hem de gayrimüslim olarak iki grupta ele alınmış ve farklı ölçülerde iki gruptan da vergi alınmıştır. Diğer milletlerden ayrıcalıklı bir şekilde konumlandırılmıştır. Müslüman Çingeneler farklı muamelelere maruz kalmış ve imparatorluk sınırları içerisindeki diğer Müslüman gruplardan ayrı tutulmuştur

(Özateşler, 2016, s. 61). Bu da aslında Çingenelerin Müslümanlığının kabul edilmediğini göstermiştir. 1530 yılında yayınlanan *Kanunnâme-i Kıbtîyân-i Vilâyet-i Rumeli* isimli yasal düzenleme ile I. Süleyman döneminde Rumeli’de yaşayan Çingenelerin durumunu on iki madde ile düzenlenmiştir. Bu kanunnameye göre İstanbul, Edirne ve Rumeli’deki Müslim Çingenelerden yirmi iki, gayrimüslimlerden yirmi beş akçe vergi alınacaktır. Gayrimeşru işle uğraşan Çingene kadınlarından her ay yüzer akçe kesim vergisi vermeleri belirlenmiştir (Turan, 2012, s. 207). Vergi düzenlemelerinin yanı sıra bu kanunname sosyal hayat ile ilgili maddeler de içermiştir. Müslüman olan ile olmayan Çingenelerin beraber yaşamasına hoş bakılmamıştır ve ayrıca göçebe Çingeneleri kontrol altında tutabilmek adına kendi bölgelerinden ayrılmalari istenmiştir.

Askeriyede yedek güç olarak bulunan Çingeneler, Osmanlı’nın Rumeli’ye ilerlediği dönemde yaya teşkilatının içerisinde kendilerine yer bulmuştur. I. Süleyman tarafından bu yedek güçten Çingene Sancağı oluşturulmuştur. Emine Dengeç, Osmanlı ordusunda Çingeneleri konu aldığı *XVI. Yüzyılda Osmanlı Ordusunda Çingeneler* adlı makalesinde Çingenelerin geri hizmette tutulmasındaki temel düşüncenin onların el yeteneklerinden-demircilik, madencilik gibi- daha verimli yararlanabilmek olduğunu belirtmiştir (Dengeç, 2009, s. 37). Bunun dışında görev ve sorumluluk verilen Çingenelerin toplumda sorun çıkarmasını engellemek ve onlara toprak vererek yerleşik hayata özendirmeye çalışmak da bu sancağın kurulmasındaki alt sebepler olarak yorumlanabilir. Çingeneleri ayrıştırmak yerine, onları örgütlü bir yapının bir parçası haline getirmek Osmanlı’nın Çingeneler üzerine uyguladığı ılımlı bir politikadır.

Bu düzenlemelerin yanı sıra 1551, 1574 ve 1630 gibi tarihlerinde çıkarılan talimatlar ile Çingeneler denetim altında tutulmaya çalışıldığı, yerleşik düzene geçmeleri için çaba harcandığı açıktır. Ata binmelerinin yasaklanması, çiftçiliğe başlatma gibi talimatlar ile Çingenelerin suç işlemesi önlemek ve yerleşik kültürü benimsemelerini sağlamak hedeflenmiştir. Her ne kadar iskân politikası gereği Çingeneler yerleşik hayata zorlanmış olsalar da kayıtlara göre Osmanlı döneminde

Çingeneler Tuna bölgesinde Avrupa'nın başka hiçbir yerinde olmadığı kadar kalabalık yaşamış olmaları bu dönemdeki hoşgörüyü kanıtlar niteliktedir. Kendi dillerini, yaşam tarzlarını ve el işlerini koruma ve aktarma ortamı bulan Osmanlı Çingeneleri, kendilerini diğer devletlerdeki gruplara göre daha rahat ifade edebilme yetkisini ellerinde tutabilme şansına sahip olmuşlardır.

Cumhuriyet dönemine bakıldığında, Lozan Antlaşması gereği imzalanan Nüfus Mübadelesi Sözleşmesi'ne göre Yunanistan'dan Türkiye'ye büyük bir göç hareketi yaşanmıştır. Bu sözleşmedeki tek esas din olmuştur, Çingeneler de Müslüman kabul edilerek bu göç hareketiyle sayılarının tam bilinmemesine karşın büyük bir Çingene topluluğu Türkiye'ye giriş yapmıştır. Göç ile gelen Çingeneler genel olarak Ege, Marmara ve Trakya civarına yerleştirilmiştir (Kolukırmık, Dünden Bugüne Çingeneler. Kültür-Kimlik-Dil-Tarih, 2008). Böylece Türkiye'deki Çingene nüfusu 9. yüzyıl sonrası Anadolu'ya gelenler ile Lozan Antlaşması çerçevesinde Balkan ülkelerinden gelenlerden oluşmuştur. Çingeneler ne Osmanlı'da ne de Türkiye'de azınlık statüsünde görülmüştür. Burcu Sunar, Çingenelerin ulusçuluğun kurbanları olup olmadığını tartıştığı *Ulusçuluğun Kurbanları ya da Ulusun ve Ulusçuluğun Ötesinde Norm Dışı Göçebeler: Çingeneler, Osmanlı İmparatorluğu ve Lozan Antlaşması Örneği* yazısında Osmanlı ve Cumhuriyet dönemini şöyle çözümlemiştir:

“Avrupa’da pek çok ülkede kıyıma uğramaları ve azınlık haklarından mahrum bırakılmalarının sebebi, kendi devletini kurmak isteyen ya da ulusal bütünlüğe tehdit oluşturan bir güç olarak görülmelerinde öte, asayiş bozan ve merkezîyetçiliğe zarar veren bir grup olmaları olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu içindeki ikinci sınıf konumları da aynı endişeye dayanmaktadır. Keza, Lozan içinde azınlık olarak tanımlanmamaları da, sonrasında azınlık haklarından yararlanmamaları da yine milliyetçilik ve ulus-devlet kurulması aşamasındaki asimilasyon

politikası ve tek millet oluşturma çabasından çok, Osmanlı'dan miras alınan millet sistemine bağlılık ve yine yerleşik devlet geleneğini devam ettirmekle ilgilidir” (Sunar, 3012, s. 245).

Nitekim Çingenelerin hem Almanya'daki hem de Türkiye'deki tarihlerine kısa bir bakış sunan bu bilgilerin ışığında Çingeneler, hiçbir dönemde kendi devletleri kurma gibi baskın bir varlık göstermemiş olsalar da var oldukları her iki toprakta da dönemin tek millet oluşturma politikası gereği öteki olarak görüldüğü ortadadır. Kendi sınırları içerisinde devletin otoritesini sarsacak ya da bu otoritenin kurmuş olduğu düzeni bozabilecek tehdidi ortadan kaldırma politikası süren her iki coğrafyada Çingenelerin özüne müdahale etme yoluna girmiş olsa da Çingeneler bu ötekilikleri üzerinden hayatta kalmayı başarmıştır.

2.4. Günümüz Konumları ve Antiziganizm¹⁰¹ Kavramı

“Karanlık yağmurlar gibi dağılmışlar sıcaklarda ne dua edecek kiliseleri var ne de savaş duyuracak devletleri başkaları için kılıç yapıtlar kendilerine salt yalnızlık türküleri söylediler içlerinden en iyi türkü söyleyeni seçtiler padişah kendilerine” Radovan Pavloski.

Toplumda yabancı olarak görülen Çingeneler göç yolunda geçtikleri her toplumda egemen toplum tarafından baskıya maruz kalmıştır. Bu baskı, yerlerinden sürgün edilmesine; suçlamalara hatta soykırıma kadar uzanmıştır. İktidar eliyle uygulanan baskı politikaları etnik grubunun dilinden dinine, geleneklerinden mesleklerine kadar yaşamlarının her alanını etkilemiştir. Avrupa'ya vardıkları 15. yüzyıldan beri sürekli baskı gören ve sindirme politikalarına maruz kalan Çingeneler, insanlık dışı birer yaratık olarak algılanmıştır. Orta Çağ'da veba hastalığı taşıdıkları gerekçesiyle kirli görülüp, İspanyol Engizisyon Mahkemelerince işkenceye tabi

¹⁰¹ Alman dilinde **Antiziganismus** olarak genel anlamıyla Çingene-Karşıtlığı olarak tanımlanan, Türkçe bazı kaynaklarda **Antiziganizm** şeklinde de geçen kavram.

tutulurken; 18. yüzyılda Maria Theresa eliyle hazırlanmış projede zorla yerleşik hayata geçirilen, 20. yüzyıl başlarında Nasyonal Sosyalistler tarafından tıbbi deneylerde kobaylıktan insanlık dışı birçok işkence uygulamalarından geçen Çingeneler, bugün geçmişte yaşadıkları kadar ağır ve işkenceci politikalara maruz kalmasalar da tarih boyunca üretilen mitler ile süregelen ve bilgi eksikliği ile yıllarca devam edegelen kalıp yargı ve ön yargılarla anılan bir imgeye sahip oldukları ortadadır.

Kendi kültürlerini ve dillerini yaşama haklarının elinden aldığı bu etnik grubun yaşadığı gündelik sorunlar güncelliğini korumaktadır. Demokrasi ve temel insan haklarına verilen önemin arttığı dünyamızda Çingeneler dünya kamuoyunda önemli bir nokta haline gelmiştir. Bu bağlamda Uluslararası Romani Birliği (URB) bu etnik grubun temel haklarını savunma ve insanlığa onların yaşadığı sorunları aktarma ve çözüm üretme hususunda önemli bir sivil kuruluştur. Bugün Avrupa Birliği ülkelerinin tek bir topluma dönüşme ideolojisi olarak ortaya çıkan Avrupa vatandaşlığı edinme hayalindeki Çingeneler, Avrupa Birliği tarafından bir azınlık olarak kabul edilmiş ve eşit şartlara sahip olmaları adına yönergeler çıkarılmıştır. Avrupa vatandaşlığı kimliği ile bir sınır olmadan dolaşabilecek ve insan hakları temelinde yaşamlarını insani koşullarda sürebileceklerdir. Bir devlet sahibi olmayan Çingeneler ile Avrupa üst kimliğini en iyi oluşturabileceği bir azınlıkken, çıkardığı yönergelerin uygulanması ülkelerin kendi politikalarına bırakılmış olması AB'nin Avrupa Birliği kimliği oluşturma yönünde yeterli bir çaba¹⁰² içerisinde olmadığı sonucuna götürmüştür (Gülboy, 2012, s. 151).

1995 yılında İtalyan Radikal Parti ile URB'den Çingene kökenli Nicolae Gheorghe ve Ian Hancock tarafından bir proje ortaya atılmıştır; Romani

¹⁰² Çünkü AB yönetmelikleri onları azınlık olarak tanımlamış olsa da Türkiye, Rusya, İtalya, Fransa, İspanya, Yunanistan gibi hala bu etnik grubu azınlık kabul etmeyip azınlık haklarından yararlanmasına imkân vermemektedir. Irkçılık, aşırı milliyetçilik, faşist yönetim politikaları gibi temel düşüncelerden arınmadan demokrasinin ve dolayısıyla insan hakları sorunun çözilemeyeceği gözle görülen bir gerçektir.

Cumhuriyeti. Ellerinden alınan temel haklarını savunmak adına bir çözüm önerisi olarak da okunabilecek bu projeye göre, Çingenerin ortak bir siyasi yönetim yapısı olacak ve bir **Romani**¹⁰³ kimliği oluşturulacaktır. Çingene ruhunu temsil eden topraksız olma fikrinden yola çıkan bu istek, yeni model oluşturma adına örnek niteliktedir. Nitekim Çingenelere yapılan sosyokültürel baskıların kalkmasının sonucu olarak barışçıl ve eşit koşulların oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Bunun gibi projeler ve bu projelere destek veren ve kamuoyunu bilinçlendirme adına pek çok çalışma yürüten sivil toplum kuruluşları toplumun geneline doğru bilgi ulaştırma amacıyla çalışmalarına etkin bir şekilde devam ediyor olsa da Çingenerin yaşadığı sorunların halen güncelliğini koruyor olması insanlık dışıdır. Temelinde insan haklarına saygısızlığın yattığı bu sorunların başında ırkçılık gelmektedir. UNESCO, AB, AK ve AGIK gibi kuruluşlar ırkçılık ve bunun getirisi ayrımcılık, yabancı düşmanlığı gibi temalarda toplumu bilinçlendirme çalışmaları yürütmektedir. UNESCO 1978 yılında imzaladığı Irk ve Irk Önyargısı Üzerine Bildiri'sinde konuyla ilgili beyanını şöyledir:

“Tüm dünya hakları, zihinsel, teknik, toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal gelişmede en yüksek düzeye erişme açısından eşit yeteneklere sahiptir. Farklı halkların başarıları arasındaki farklar ancak coğrafi, tarihsel, siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel etkenlere bağlanabilir. Böylesi farklar, ulusların ya da halkların hiyerarşik yönden sınıflandırılışına hiçbir bakımdan olanak vermez” (Arayıcı, 2008, s. 303).

¹⁰³ Sınırsız cumhuriyetin vatandaşı olarak Romani Devleti pasaportu hakkında tüm Çingener yararlanacaktır bu projeye göre. Temelinde Avrupa vatandaşlığı hakkının olduğu bu proje uluslararası birçok Çingene dernekleri, konuya duyarlı sivil toplum örgütleri ve sendikalar dışında entelektüel kesin tarafından da destek görmüştür (Arayıcı, 2008, s. 300).

AB ayrımcılığı önlemek adına bir dolu yasal mevzuatlara sahiptir. Bunlardan örnek olarak: “*Topluluk cinsiyet, ırk veya etnik köken, din veya inanç, özürlülük, yaş veya cinsel yönelime bağlı ayrımcılık ile mücadele eder*” (Gülboy, 2012, s. 143) diyen 13. maddesi ve buna benzer maddeleri ile topluluk içerisinde herhangi bir nedene bağlı olarak yapılan ayrımcılığı kaldırmayı ve eşitliği kurmayı amaçlamıştır. Diğer yandan da Eurobarometer tarafından 2006 yılında yürütülen bir araştırmada, Çingenerin %77’lik oranda dezavantajlı grup olarak görüldüğü ortaya konmuştur. Bu araştırmanın sonuçlarına bakıldığında farklı gruplardan arkadaş edinme oranı %62 ile %55 arası değişirken, **Roman**¹⁰⁴ arkadaş sahibi olma oranı %12 seviyelerindedir. Ayrıca araştırmaya göre istihdam önünde engelli olmaktan sonra gelen dezavantajlı grup Çingene olmaktır (Commission, 2007, s. 6). Bu tür algıların nedenleri arasında Çingenelere karşı oluşturulan ön yargılar olabileceği gibi, Çingenerin kapalı bir grup olmasından da kaynaklanabileceği düşünülebilir. Avrupa Birliği her ne kadar yönergelerle iş bulma ve mesleki eğitim almada ayrımcılığı ortadan kaldırmaya çalışsa da yapılan bu ve buna benzer kamuoyu araştırmalarıyla Çingenelere yönelik iş alanındaki ön yargıların da güncelliğini koruduğunu görmek mümkündür.

Eğitim, istihdam ve sosyal katılım alanlarında bu ön yargının farkında olan topluluk AB Roman ağının kurulumuyla, Çingenerin insan kaynağı olarak Avrupa’daki genç işçi eksikliğini giderebilmeyi hedeflemiştir. Irkçılık, dışlanma, ötekileştirilme, anadilde eğitim- öğretim, eğitime devam etme, meslek edinme, iş bulma, sağlık koşulları, yoksulluk, erken yaşta evlilik, kimliğini gizleme, suça karışma oranı gibi pek çok sorun güncelliğini korurken, artık kendi tayinlerini kontrol etme hakkını eline almak isteyen Çingener, ulusal ve uluslararası düzeyde örgütlenmeye başlamış olması pozitif gelişmelerden biridir:

¹⁰⁴Çalışmada geçen ismiyle.

“Uluslararası Romani Birliği’nin (International Romani Union – IRU) kuruluşu Çingene milliyetçiliğinin gelişiminde önemli bir köşe taşıni teşkil etmektedir. 1965 yılında kurulan Uluslararası Çingene Komitesi (International Gypsy Committee) 1978 yılında IRU’ya dönüşmüştür. Otuza yakın ülkeden yetmişden fazla Roman örgütü IRU’ya üyedir. 1971 yılında Londra’da, 1978 yılında Cenova’da, 1981 yılında Göttingen’de, 1990 yılında Seroock’da (Varşova yakınları) ve 2000 yılında Prag’da olmak üzere beş Dünya Roman Kongresi düzenlenmiştir. Bu toplantılarında bir Çingene ulusal bayrağı ve marşı kabul edilmiş, Çingenelere uygulanan ayrımcılık kınanarak, soykırım kurbanları için tazminat ödenmesi talebinde bulunulmuştur” (Kurtuluş, 2012, s. 33).

Bugüne bakıldığında, Çingeneler yürüttükleri çalışmalar ile örgütlenme sürecinde önemli bir yol kaydetmiştir. UNESCO, Dünya Bankası, Avrupa Birliği pek çok uluslararası kuruluşlar tarafından da destek gören bu örgütlenme süreci açılan enstitüler, araştırma merkezleri, üniversite bölümleri, sosyal projeler, kitaplar, medya gibi pek çok koldan yardım ile bugün gözle görülen bir başarıya ulaşmıştır. Günümüzdeki örgütlenme, vatandaşlık hakları, yaşadıkları sorunlardan bahsedildikten sonra Çingenelerin nüfus oranlarına da bakmak yerinde olacaktır. Tüm teknolojik koşullara rağmen Çingenelerin nüfusuna tam olarak ulaşabilmek pek mümkün değildir; kayıtsız olmaları, halen küçük de olsa bir grubun göçebe olarak yoluna devam etmesi gibi sebepler sonuca ulaşılmasını engellemiştir¹⁰⁵.

Türkiye’ye gelindiğinde ise etnik kökene yönelik nüfus sayımı yapılmadığından kesin bir istatistikten bahsetmek mümkün değildir. İstanbul’da 2009 yılında kurulan ulusal ve uluslararası alanda başta Çingeneler olmak üzere

¹⁰⁵ Yoğunluğun Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinde olmasıyla birlikte Çingeneler, Amerika’dan Güney Afrika’ya dünyanın pek çok ülkesinde yaşamlarını sürdürmüştür. Avrupa Komisyonunun raporuna göre, 10-12 milyon nüfusu ile Çingeneler Avrupa Birliği’nin en kalabalık nüfusa sahip azınlıktır.

dezavantajlı gruplarla ilgili faaliyet göstermek üzere kurulmuş olan Sıfır Ayrımcılık Derneği'nin resmî web sayfası sifirayrimcilik.org'tan verdiği sayıya göre Çingenelerin toplam nüfus yüzdesindeki oranı %3,83'tür¹⁰⁶. Türkiye'deki Çingeneler kendilerini azınlık olarak görmek istememiştir. Doğuştan potansiyel suçlu olarak algılanan bu grup yaşadıkları ülkeye ne kadar bağlı ve uyumlu olduklarını gösterme gayreti içerisinde ki bu sebepten her fırsatta Türklüklerini ya da Müslümanlıklarını vurgulamıştır. Bunu ekonomik, iktisadi ve sosyal dışlanmayı engellemek, toplumda yer edinebilmek adına kullandıkları şekilde yorumlamak mümkündür. Bu özdeşimi kurmak Çingene kimliklerinden vazgeçtikleri anlamına gelmemiş, bazı Çingeneler bu özdeşleşmeyi yerine göre kullanmıştır:

“Türklükle özdeşlemeyi kabul etmeyip, bunu yalnızca vatandaşlık için şemsiye bir terim olarak kullanmayı seçen ya da karşılaştıkları bağlama veya kişiye göre bu özdeşimi kuran Çingeneler de yok değildir” (Özateşler, 2016, s. 73).

Avrupa Birliği'ne 1999 yılında düzenlenen Helsinki Zirvesi'nde edindiği aday statüsünü koruyan Türkiye, Kopenhag üyelik kriterlerinin belirlediği şekilde bir yol haritası çizerek Çingene derneklerinin açılması ve sayısının artması, TDK'de tanımlanan Çingene kelimesinin değiştirilmesi, Çingene vatandaşlarının iktidar yöneticileriyle buluşma taleplerini ilettikleri 2009 Roman Çalıştayı ve 2010 yılında yapılan **Roman** buluşması ile yürütülen **Roman** açılımı gibi önemli adımlar atmış olsa da, 2005 yılında Avrupa'da başlatılan 2005-2015 Romanları Kapsama On Yılı projesine katılmamıştır. Bunun yanı sıra kentsel dönüşüm adıyla birçok Çingenelerin yoğun yaşadığı bölgelerde başlatılan yenileme projelerinde Çingene mahalleri yok

¹⁰⁶ Rakam sifirayrimcilik.org'tan alınmış olup Avrupa Konseyi Romanlar ve Gezginler Birimi tarafından güncellenen 2009-2010 tablodaki Türkiye nüfus yüzdesindeki orandır. Türkiye'de entisite temelli nüfus sayımı yapılmadığından bu rakam Türkiye'ye ilişki sunulan veri saha çalışan uzmanları ve Roman STK çalışanları görüşleri doğrultusunda hazırlanmış tahmini rakamdır. Bu rakam Türkiye'deki tüm Çingeneler gruplarının toplamını kapsamaktadır. <http://www.sifirayrimcilik.org/2014/11/avrupa-ulkelerinde-roman-nufusunun-karsilastirmali-sunumu/> Erişim: 11.05.2019.

edilmiş ve mahalle sakinlerine yeni yer edindirme hususunda önemli adımlar atılmamıştır. Gül Özateşler’in ifadesiyle *“kentli yoksulların şehir merkezlerinden uzaklaştırılmasını amaçlayan gecekondü mahallelerindeki soylulaştırma süreci”* (Özateşler, 2016, s. 68) olarak tanımlanabilecek kentsel dönüşüm projeleri Çingenerin toplumdan ayrıştırılmasını nesnel biçimde ortaya koymuştur.

“İstanbul’daki tarihi Çingene Mahallesi Sulukule’nin 2006’dan 2009’a kadar süren yıkım süreci yalnızca bir iskân sorununu değil, Çingene kültürü ve tarihinin de tehdit altında olduğunu gözler önüne sermiştir” (Özateşler, 2016, s. 69).

Türkiye’de vatandaşlık statüsünde kabul edilen Çingenerin sorunlarının belirlenmesinde önemli adımlar atılmış olsa da Avrupa Komisyonu İlerleme Raporlarında da belirtildiği üzere bu sorunların giderilmesi adına çözüm üretilmesi üzerinde durulmalıdır.

Bir diğer önemli konu da Türkçeye **Antiziganizm** ya da **Antiziganism** olarak çevrilen **Antiziganismus**; toplumun çoğunluğu tarafından Çingene olarak damgalanan **Roma, Sinti**, gezgin ya da diğer insanlara karşı yöneltilen özel bir ırkçılık biçimidir. İlk olarak belirtilmesi gereken şudur ki, **Antiziganismus** bir azınlık sorunu ya da konusu değildir. İkincisi **Antiziganismus** ne pek çok Çingenenin içinde yaşamak zorunda kaldığı kötü yaşam koşullarının sonucu ne de öteki olmaları için bir sebeptir. **Antiziganizme** karşı verilecek başarılı bir entegrasyonun etkili olabileceği varsayımı bu ırkçılık biçiminin kökenini ve özünü gizleyecek bir yanılgıdır. Yoksulluk, kötü barınma koşulları ya da yetersiz eğitim koşulları gibi ayrımcılığın neden olduğunu sonuçlarla mücadele gerekli olmakla beraber bu mücadele, kötü sosyal koşulların sebebini ortadan kaldırmak adına bir katkı sağlamayacaktır. **Antiziganizmi** iskân, sağlık, eğitim, iş gibi konularıyla birlikte diğer bir sorun olarak görmek yerinde olmayacaktır çünkü o tüm bu alanların ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmalıdır. İrkçılığın bu türü, kendi varlığını toplum

tarafından yüksek ölçüde kabul görmesiyle kendisini göstermiştir. Çingelene yönelik yaftalamalar ve ayrımcı tutumlar genellikle anlaşılır ve meşru görülmektedir, kamusal söylemde **Antiziganizm**¹⁰⁷ bir istisnadan çok bir kural olarak varlığını sürdürmüştür.

Günümüz **Antiziganizm** bakışı artık ırk kavramıyla tartışmayabilir, fakat bu ideoloji çoğu zaman aynı şekilde tasarlanan grubun tüm üyelerini şekillendiren tamamen farklı bir kültür olduğunu iddia ederek aynı ideolojik yapıyı taşımıştır. **Antiziganist** ideoloji içerisinde Çingelene yeterince sivilize edilmemiş olarak tanımlayan bir yapı mevcuttur. Çingene olarak damgalanmış insanlarla hiçbir bağlantısı olmayan baskın kültürel normların bir yansıması olarak anlaşılmalıdır **Antiziganizm**. Bu damgalama ya da ötekileştirme süreci, yalnızca Çingelene dışlamakla kalmaz yanı zamanda tüzel kişilerin hiyerarşisini de ortaya koyar. Bu hiyerarşi yapısına göre Çingelene sadece farklı olanlar değil aynı zamanda daha az değerli ve bu nedenle de eşitliği daha az hak edenlerdir. Bu insanlıktan çıkarma sistemi, temel insan ve medeni haklarını düzenli olarak reddedildikleri bir durum için ahlaki ve politik bir gerekçe olarak hareket eder.

¹⁰⁷ Almancaya 1981 yılında **Antitsiganismus** terimini getirenin Bernhard Streck olduğu yönündeki görüş, onun bu terimi kullanmasındaki amacın olumsuz olduğunu ifade etmiştir. Nasyonal sosyalizm döneminde Çingene karşıtı bir hareket olmadığını, bu dönemde yapılan baskının sadece antisemitizm kökenli olduğunu vurgulamaktı (Wippermann, 2005, s. 2). Günümüzde bu görüş için hem sivil toplum hem de akademi tarafından yaygın olarak kabul edilen bir genel geçer tanımla bulmak mümkün değildir. **Antitsyganizm** kavramı ilk olarak 1920'lerin sonlarında Rusya'da kullanılmıştır. Kavramın bugünkü kullanım şekli kaynağını 1970lerin ve 1980lerin bilimsel tartışmalarından almıştır (Selling, End, Kyuchukov, Laskar, & Templer, 23-25 October 2013). **Antisemitismus** kavramına sert ve sıklıkla tartışmalı referansı ile bu terim 2000'li yılların başlarında kurumsal bir dile dönüşmüştür. Bu söylemin kullanımı, Çingelene ve diğer grupların belirli bir ırkçılık biçiminden etkilendiği görüşünü gösterdiği gibi bu tanınma eşit haklar için mücadelede önemli bir adım olarak da yorumlanır. Çingene karşıtı bu ideolojinin temelinde biz ve onlar arasındaki temel farklılıkların varsayımı yatar. Grup oluşturma süreçleri ve yabancı kimliğinin tanımlanması bu ikili yapıya dayanmaktadır. Avrupa tarihi buna benzer bir özleşme sürecini tekrar tekrar üretmiş ve 19. yüzyıl sonlarında bu ötekileştirme pratiği ırksal ideolojiyle iç içe geçmiştir. Çingene ırkı kavramı ise de bu ideolojilerin ayrılmaz bir parçası olarak sistematik olarak işlevselleştirilmiştir. Bir yabancı grubun tüm üyelerinin, bu ideoloji çerçevesinde tutarlı bir şekilde inşa edilen sözde üstün bir gruptan ayrıran belli özellikleri paylaştığı düşüncesi, aşılabilir bir yabancılaşma fikrini oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra açıkça ifade bulan ırkçı ideolojiler meşruiyetlerini büyük ölçüde kaybederken; ötekileştirme süreci artık değişmez özelliklere sahip homojen gruplar zihniyetini sürdürebilmek için aynı şekilde kullanılan etnik köken, soy ya da kültür gibi kavramlara kaydırılmıştır.

Çingenelerin **Homo Sacer** 'e¹⁰⁸ dönüştürülmesi örneğini Türkiye’de, Nazi Almanyası’ndaki gibi toplama kampları üzerinden görülmese de benzer topolojik yapı barındıran kentsel dönüşüm projeleriyle görebilmek mümkündür. Ayşe Çavdar ve Pelin Tan tarafından derlenen *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* (2013) isimli çalışmada kentsel dönüşüm projeleri **Homo Sacer** kavramı üzerinden yorumlanmıştır. Çavdar ve Tan’a göre İstanbul’un Tarlabası, Sulukule, Ayazma gibi Çingenelerin yoğun olarak varlıklarını sürdürdükleri semtleri iktidar eliyle istisna haline dönüştürülürken, buradaki sakinler de **Homo Sacer** sıfatına geçirilmiştir. Deprem riski, mahallenin insani koşullara uygun düzenlenmesi, sakinlerinin suç öznesi olarak gösterilmesi gibi sebeplerle egemen tarafından istisna konumuna sokulan yaşam yerleri kontrol altında tutmak aslında bir yandan egemenin elindeki sınırları belirleyebilme yetisini güncellemiştir. Diğer yandan da bu dönüşüm projeleri Çingeneler gibi kural dışı olanları yani yerleştirelemeyenleri kontrol edilebilir bir alana çekme arzusudur¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Bu noktada Giorgio Agamben’in **Kutsal İnsan** kitabında bahsettiği **Homo Sacer** ile Çingeneler arasında -her ne kadar bu yazar tarafından açıkça yapılmamış olsa da- bağ kurabilmek mümkündür. Nitekim Roswitha Scholz; Çingenelerin modern dünyanın özgürleri(vogelfrei) olarak korkulan bir grup olduklarından **Homo Sacer**’in mükemmel temsilcileri olduğu tezini ortaya atmıştır (Scholz, 2007).

¹⁰⁹ Toplama kampları ya da kentsel dönüşüm projelerinin uygulandığı mahalleler toplum dışı olanların mekânı olarak Agamben’in tanımladığı istisna alanı üzerinden siyasal toplumdaki dışlanarak içeriye dâhil edilen sistemin yürüdüğü ve buraya yerleştirilen bireyleri **kutsal insan** biçimine dönüştürerek kurban edilemez ama öldürülebilir hale gelmelerinin birer temsilidir. **Antiziganizm** karmaşık ve çok yönlü bir sosyal olgu olduğu aslında Çingenenin bu **Homo Sacer** işlevi belki de başka hiçbir azınlıkta evrensel varlığını sürdürmemesiyle örtüştürebilir. **Antiziganizm** bu bağlamda ırkçılığın bir türü olarak yapısında Çingeneleri gereksizin gereksizi adeta bir çöp olarak görme açısıyla bir yabancılaştırmadır.

3. BÖLÜM: YAZINSAL BİR İMGE OLARAK ÇİNGENE KADIN

Bu ana başlık altında üç alt başlık ile beden ve cinsiyet politikası ve bunun yazındaki inşasına Türk ve Alman yazını temelinde yakından bakılacaktır. Tezin odak noktasının romandaki Çingene kadın imgesi olmasından öncelikli olarak ilk alt başlıkta cinsiyet olarak kadın, daha sonra beden daha sonra da **madun** konumunda Çingene kadın ve genel olarak Çingene kadınının yazınsaldaki imgesine odaklanıldıktan sonra diğer alt başlıklarda Türkiye'deki ve Almanya'daki yazınsal yapıtlarındaki Çingene kadın imgesinin çözümlemesi yapılacaktır.

3.1. Beden, Cinsiyet Politikası ve Yazındaki İnşası

“Dışarı ve içerisi bir bölünme diyalektiği oluştururlar ki, apaçık geometrisi, onu mecaz anlamında devreye soktuğumuz anda gözlerimizi kör eder...Dikkatli olunmazsa, tüm olumluluk ve olumsuzluk düşüncelerine hâkim olan imgelerin temeli haline gelir” Gaston Bachelard, Mekânın Poetikasi akt. Batının Cinsel Kıyısı.

“Kadın mevcut değildir” ya da “cinsel ilişki diye bir şey yoktur” gibi oldukça dikkat çekici psikanaliz söylemleriyle Lacan, feministler tarafından bir yandan olumlu ele alınırken diğer yandan da olumsuz tepkilere maruz kalmıştır. Feminist eleştirinin, Freudiyen düşünce yapısına getirmiş olduğu iki temel odak vardır. Öncelikle cinsel kimliğin anatomik yapı ile kurulan bağına -bir penise sahip olmak ya da olmamak- yönelik ve ikincil olarak da penise sahip olan erkeklerin, kadınlara göre daha etkin bir konuma almaya yönelik eleştirilerdir. Freudcu ve Lacancı psikanalizi biyolojik kökenli olarak okuyanlarının yanı sıra kadının özgürleşme yolunda büyük bir yardımcı olarak gören feminist düşünürler de oldukça önemli sayıdadır. Jacqueline Rose, Juliet Mitchell gibi feminist yazarlar bu iki ismin

ataerkil¹¹⁰ düzeni tanımlama ve bunun hangi kanallar ile tekrar edildiğini gösterme hususunda feminist hareket için yol gösterici olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda patriyarkal¹¹¹ düzenden kasıt sadece ataerkil toplum düzeni değil, doğrudan ilksel Baba'ya göndermede bulunan dolayısıyla asla elde edilemeyecek olan Lacancı **Büyük Öteki**'ye bir göndermenin olduğu söylenebilir. Bu tezde de aynı bakış açısı ile yola çıkılarak temelinde Lacan üzerinden öteki ve simgesel arasındaki ilişkiyi çözümleyecektir.

Lacancı düşünceye göre fallus doğrudan penis demek değildir¹¹² fallus bir gösterendir. Fallus için Jacqueline Rose, *“insan cinselliğinin gelişimindeki statüsünün, doğanın izah edemeyeceği bir şeye denk geliyor oluşudur.”* (Rose, 2010, s. 85) diye ifade etmiştir. Bu durum da tam da **Büyük Öteki**'nin tanımı ile örtüşür. Diğer bir ifadeyle artık indirgenemez olan Öteki ve göstergesi olmayan olarak okunmalıdır. Yani fallus hem erkekler hem de kadınlar için varlık eksikliğini temsil etmiş ve her iki cinsiyette simgesel düzene geçiş ile kastrasyona uğramıştır. Lacan'ın üçüncü unsur olarak sunduğu simgesel üzerinden özne ve cinsel farklılık meselesi daha açıklık kazanmıştır. Böylece Lacan cinsel kimliğin edinimi sürecini çözümlerken, cinsel farklılık gibi bir terim kullanmamış; o bu süreci bilinçdışı¹¹³ bir eylem olarak nitelendirmiştir.

Dil ile birey kastrasyona uğramış ve zorunlu olarak simgesel düzene geçiş yapmıştır. Dilin inşa ettiği simgesel dünya bireyi kısıtlı bir alana aldığından bedeninin arzusunu tatmin edememiş; bu da özneyi bölerek onda yabancılaşma yaşatmıştır. Bu

¹¹⁰ Patriyarkal.

¹¹¹ Patri-arche.

¹¹² Nitekim söz konusu temsilin inşası tastamam Lacancı ilksel Babaya dayanmaktadır. Lacan cinsel ayrımı, bir penise sahip olmak ya da olmamak üzerinden kuran Freud'dan daha farklı yapılandırmıştır.

¹¹³ Bu bağlamda bilinçdışı ile olan doğrudan ilişki sebebiyle evrene dair bir tutarlı bütünsellik sanrısı elbette yine dil üzerinden işlemiştir. Dolayısıyla Žižek'in hepsi kavramsallaştırmasına işaret eder. Slavoj Žižek de çalışmalarında Batı ontolojisinin en büyük skandalı olarak tanımladığı cinsel farklılığı mevcudiyetini tam da Lacan'ın bu ayrımı üzerine oturtur ve kadını, iktidarın söylemi olan öznenin bilinçdışı üzerinden hepsi-değil olarak konumlandırmıştır. Dahası bunun karşısına bir **küçük ötekilik** olarak yerleştirdiği eril cinselliği sadece bir kozmik kutupluluk statüsünde değil, aksine evrenin tutarlı bir bütünlük oluşturduğu varsayımını -sanrısını- destekleyen hepsi olarak nitelemiştir.

noktada dili hem bütünleştirici hem de bölücü rolünü okumak mümkündür. Bu bağlamda Lacan'a göre de dil üzerinden yaşanan bu bölünme ya da yabancılaşma özneliliğin hem başat koşulu rolündedir hem de toplumsal cinsiyet kazanmasını sağlamıştır. Freudcu öğretiyeye göre cinsiyet farkı meselesinde önemli olan erkek ve kadının biyolojik farklılıkları üzerinden varlık ve yokluk meselesi olarak ele alınırken, Lacan cinsel kimlik edinmeyi dilin¹¹⁴ yapılanması ile bağlamıştır. Neticesinde Lacan'a göre bu durum biyolojik cinsiyetle¹¹⁵ ilgili değildir; o, her konuşan varlığın kendini kategorilerden birinde tanımladığını ki bu tanımlamanın da Öteki'nin söylemi olan bilinçdışından geldiğini öne sürmüştür.

İngesel bir bütünlük yaşayan özne, Lacancı Reelden kopmanın zorunlu neticesi olarak oluşan simgesel boşluk ile imgesel bütünlüğe erişme teşvikiindeki cinsiyet bölünmesiyle kadın olarak erkek için hem onu bölen hem de onun garantörü olarak yerini alır. Arzu diyalektiği erkekte kadın üzerinden kurgulanır. Rose bunu şu söylemiyle ortaya koymuştur:

¹¹⁴ Yani her konuşan birey bilinçli olmadan bu iki kategoriden birinde yer almıştır. Erkekler fallik bir fonksiyona tabi olmalarından dolayı tümel bir konumla açıklanırken, kadında bu durum farklıdır. Dişi kategorisinde böyle tümel bir önerme kurabilmek mümkün değildir. Bu nedenle Lacan, kadın yoktur der. Bu noktadan hareketle de Žižek'in hepsi-değil kavramsallaştırmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Dahası Žižek, Lacancı bir yaklaşımla hepsi-değil olarak nitelenen kadını bir değil'le olarak ele almıştır.

¹¹⁵ Lacan erillik ve dişillik meselelerini de jouissance adı verilen genellikle zevk olarak tercüme edilen karmaşık bir kavram üzerinden anlatmıştır. Ragland-Sullivan'ın "*bir kimsenin hayatına değerini veren öz ya da nitelik*" (Ragland-Sullivan, 1995:88 akt. Homer, 2013, s. 125) diye tanımladığı bu kavram için, tam bir karşılıktan bahsedebilmek pek mümkün değildir. Sean Homer, öznelerin arzularını gerçekleştirme yoluna girdiğinde arzuları doyurmanın imkânı olmadığından hep bir hayal kırıklığı ile biteceğinden, jouissance ise deneyimlediğimiz eksik zevkin ötesi olduğu yönelik bir açıklamada bulunmuştur (Homer, 2013, s. 126). Lacan'ın eril yapıyı tanımlamak için kullandığı fallus jouissance diye adlandırdığı şey ise hem erkekler hem de kadınlar tarafından deneyimlenebilen **objet petit a**'ya dönüştürdüğümüz nesnenin arzusunu tatmin edebilme sanısidir. Dişil yapıyı da Öteki jouissance üzerinden ele alan Lacan bu kavramı tanımlanması mümkün olmayan fakat deneyimlenebilen olarak görmüştür. Öte yandan bir şeyin deneyimlenebilmesinin bu arzu nesnesine sahip olunabileceği anlamına gelmediğini hatırlamak gerekir; zira tanımlı gereği arzu nesnesi -arzu nesnesi olarak kalabilmesi için- asla elde edilememesi öngörülmüştür. Bu durumda da öteki ile girdiği farklı ilişki yapılarıyla tanımlanan erillik ve dişillik birbirleriyle asimetrisinden cinsel ilişki diye bir şey yoktur der Lacan. Bu iki yapıdaki jouissance birbirinin arzusunun ikamesi olamayacak durumdadır.

“Erkek kadını fantazisinin temeline koyar ya da fantaziye kadın aracılığıyla kurar” ve kadın ise küçük a olarak “eksikliğin yansıtıldığı ve böylelikle inkâr edildiği yer olarak kadın, erkeğin “septomu”dur” (Rose, 2010, s. 85).

Bu çalışmada da incelenecek olan eril yazından çıkan dört yazın yapısındaki kadının semptom¹¹⁶ oluşu üzerinde durulacaktır. Böylelikle de yazın da ideolojik bir araç olarak barındırdığı potansiyel ile çoğunluğun sahip olduğu cinsel fantezi sistematığının temelini oluşturduğu neticesine varmak mümkündür.

Otto Fenichel’in ideolojinin üstyapıyı oluşturduğunu ve insan eylemlerinin de altyapıyı oluşturduğu iddiasını yazına uyarlamak mümkündür (Rose, 2010, s. 18). Yazın da bu bağlamda üstyapının insan eylemine yansıdığı alan olarak tespit etmek mümkündür. Psikanaliz, kadını üreten mekanizmaların çözümleme yetisi sağlayarak, altyapıyı anlamada yöntem geliştirir. Lacancı bakış; metinlerin yapısına dahası, metnin bilinçdışı ile kurulan ilişkisinin barındırdığı metonimik yapıya odaklanarak, bir yazın metninin¹¹⁷ bireysel bilinçdışının içeriğinden daha güçlü olduğunu savunmuştur (Rose, 2010, s. 170). Yazın dünyasının sahip olduğu aktarım doğası gereği okura metin üzerinden dünden ya da bugünden, gerçekten ya da kurgudan bağımsız bir ara bölge yaratarak okuru metne dâhil eder. Öte yandan bu yolla yazınsal metinler okuru yönlendirebilmesi noktasında hem aktarımsal hem de karşı-aktarımsal olarak, özsel bir diyalojik¹¹⁸ yapıyı barındırır.

¹¹⁶ Belirti.

¹¹⁷ Çağdaş psikanaliz, okuyucu ile yazın arasındaki bağı; aktarım kavramını kullanarak anlatmış ve Lacan da bu aktarımı okur ile metin arasındaki yeniden-inşa olarak ele almıştır. *The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism* adlı çalışmasında Peter Brook; “psikanalizin zihni kavramsallaştırma biçimi ile edebiyat arasında doğrudan bir karşılıklılığın bulunduğun[u]” ileri sürerek psikanalizin yazın kuramı için gerekliliğini vurgulamıştır (Rose, 2010, s. 173).

¹¹⁸ Karşılıklı etkileşim halinde devam eden diyalog temelinde kurulu olan.

Bu bağlamda yazın, metinlerini arzusun doğduğu yerin -simgeselin- aydınlatıcısı olarak görmek mümkündür. Yazın¹¹⁹, okuru fantezilerini yönlendirmede ve onların aktarımında toplumsal bir işleve sahip olmasıyla; fantezinin kişiye özgü bir yapıda olmadığını görebilmek mümkündür. Bu manada fanteziler hem tümel hem de tikeldir. Kadın imgesini ele alan yazın eleştirileri de Lacan'ın tanımıyla hem semptom hem de mit olarak ortaya çıkan kadın imgelerine odaklanma okumasıdır. Bu konuda feminizmin de temel konularından biri olan kadın bedenine ve bu beden üzerine üretilen cinsiyet politikasına bakmak yerinde olacaktır¹²⁰.

Bu tartışmada yazınsal imge, cinsiyet farkının inşasında ve devamlılığında kadın bedenini temsil olarak görmekte ve kadının seyirlik bir imge olarak yazınsal metinlerde sürekliliğini temel sorunlarından biri olarak ortaya koymaktadır. Beden kavramına bakabilmek için öncelikli olarak Michel Foucault'un biyoiktidar kavramına değinmek gerekir. Fransız düşünür tarafından geliştirilen bu kavram, iktidarın özneleri denetleme ve üretme adına toplum içerisinde kurduğu sistemi açıklamaya yöneliktir¹²¹. Foucault, Cinselliğin Tarihi ve Hapishanenin Doğuşu adlı kitaplarında iktidar ve beden arasındaki ilişkiye odaklanarak, öznelerin kendi kimliklerini oluşturma ve özneler arası ilişkiyi düzenleme yolundaki iktidarın söylemlerinin bir ürünü olarak bedenin, iktidar tarafından kullanılan bir nesneye dönüştürüldüğünü ortaya koymuştur¹²². İktidarın hapishaneler, ıslahevleri, akıl

¹¹⁹ Metinler, fantezileri imgelem yoluyla okura aktarır ve böylece de toplumun arzusunun nesnesini düzenlemede bilinçdışı bir yapıyı kurgular. Çünkü fanteziler, temelde arzusun nesnesinden ziyade, bilinçdışının onları yapılandırış biçimidir. Žižek'in, fantezileri tanımlamadaki "*boş bir yüzey olarak, arzuların yansıtıldığı bir tür perde olarak işlendiği*[ne]" (Žižek, 1992, s. 8 akt. Rose, 2010, s. 121) yönelik söylemindeki perdenin, yazınsal metinler olarak yorumlanması mümkündür. Bilinçdışı, kendini dil üzerinden gösterir; dil de simgeselden bağımsız değildir. Metinlerde ise, bilinçdışının açığa vurulması imgelem üzerinden gerçekleşir. Böylece Lacancı bakış; yazın eleştirisinde dilin çözümlenmesine odaklanmıştır. Arzusun ifade edilme biçimleriyle ilgilenerek, bilinçdışını ve simgesel gerçeklikteki boşluğu doldurma biçimi olarak kadın fanteziyi üretir.

¹²⁰ Batı ve Doğu toplumlarında / yazınlarında farklı ortaya çıkışından dolayı alt başlıklarda Batı=Alman, Doğu= Türk yazını üzerinden okunacaktır.

¹²¹ Öyleyse, Lacancı anlamda yine **Büyük Öteki**'nin alanında bulunduğu açıktır. Foucault, biyoiktidar kavramına iki şekilde yaklaşmıştır; disiplinci ve düzenleyici iktidar. Bedeni disipline eden biyoiktidar, onu kendi denetim sistemine sokar ve bunun yanı sıra, bedeni nüfusun denetim aracı olarak alımlamıştır.

¹²² Böylece beden, iktidar tarafından kullanılan onun amacı uğruna bir araç konumuna indirgenmiştir. Yani, Foucault'a göre özneyi kuran ve bu yol ile kendi devamlılığını sağlayan iktidar için beden bir

hastaneleri gibi araçlarıyla her dönem beden üzerindeki müdahale yetisini ortaya koyan Foucault özne ve bedeni, iktidarın eline teslim etmiştir. Foucault, büyük kapatılma adını verdiği 18. yüzyıldan sonra iktidarın ürettiği bu araçlar üzerinden toplumun normlarından farklı kişilerin kapatılma yolunu biyoiktidar ya da biyopolitika olarak kavramsallaştırmıştır. Buradaki temel gaye iktidarın yarattığı normlar üzerinden beden üzerinde hâkimiyet kurma çabasıdır.

Foucault¹²³ gibi iktidarı toplumsal hayatın özü olarak gören Pierre Bourdieu; bedeni -özellikle de kadın bedenini-, eril tahakkümün uygulama alanı olarak işaretlemiştir. Onun beden kavramına yaklaşımını şu alıntı ile ortaya koymakta fayda vardır:

“Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder. Algının bu bedenselleşmiş toplumsal programı, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanır: erkeklerin kadınların üzerindeki keyfi tahakküm ilişkisine kök salmış mitsel bir dünya görüşünün

iktidar alanıdır. Lacancı ifadeyle özne, simgesel düzeninde inşa olan ve temsil süreci yine bu düzen tarafından kendisi üzerine damga vurulduğu ardıl bir sürece tabidir. Bu bağlamda beden ile birlikte cinselliği de bir nesne olarak alımlayan iktidar için bedenin mevcudiyeti ve görsellliği bir değer anlam ifade etmiştir. Öyle ki iktidar ürettiği söylemler ile bedenin görünüşünden, onun işlevsel yönüne ve bunun sosyal düzlemde neye karşılık geldiğine kadar geniş bir hâkimiyete sahiptir. Nüfus ve cinselliğin yapılanmasında etkili olan bu iktidar şekli, aynı zamanda ölüm üzerinde doğrudan yetkisi olan iktidardır. Savaş, soykırım, küresel imha silahları, toplama kampları ile sadece tek bireyin değil insanlığın üzerinde etkili olan iktidar, ırkçılık kavramı ile bedeni yaşatma ve öldürme yetkisini elinde tuttuğu gibi bunun meşrulaştırır da. İktidarın normal ya da anormal diye işaretlemesini biz'den ya da ötekiden diye yorumlamak da mümkündür. Normal biz olurken, anormal öteki dediği öteki bedendir.

¹²³ Foucault'daki söz konusu tabii hali Lacan'ın simgesel düzeni okurken işaret ettiği **Büyük Öteki**'nin (sub-icere ve sub-ject) altına fırlatılmışlık konumuna yerleştirdiği öznenin durumuna denk düşer. İktidarın yarattığı beden ve onun üzerindeki hâkimiyeti, yani biyoiktidarın bu yapısı, tarih boyunca kadın bedenini araç olarak görmüş ve en çok bu alanda söylemlerini üretmiştir. Ürettiği toplumsal cinsiyet normları üzerinden bedeni üretici bir nesne haline getiren iktidar; kadın bedenini, öteki bir biçime dönüştürerek eril tahakkümün altına sokmuş ve böylece sistemin devamlılığını sağlamıştır. Bu yolla evrenin tutarlı bir bütünlük içerisinde bulunduğu sanrısını olumlamıştır. Nitekim Pierre Bourdieu, eril tahakkümü *“sosyal ilişkilerin bedenselleştirilmesi”* üzerinden okuyarak; toplumsal cinsiyetin bir tür sınıflandırma sistemi olduğunu ortaya koymuştur (Krais, 2006, s. 121).

esaslarına uygun olarak biyolojik cinsler arasındaki farklılıkları inşa eden bu programdır, ve bu tahakküm ilişkisinin kendisi de, işbölümü vasıtasıyla toplumsal düzenin gerçekliğine kazanmış durumdadır. Cinsler arasındaki biyolojik farklılık, yani eril ve dişi bedenler, ve bilhassa da cinsel organlar arasındaki anatomik farklılık, cinsler arasında toplumsal olarak inşa edilmiş farklılığın, özellikle de cinselliğe ilişkin işbölümünün doğal gerekçesi gibi ortaya çıkabilir” (Bourdieu, Eril Tahakküm, 2014, s. 22-23).

Kadın ve erkek bedeni arasındaki anatomik farklar bu durumda erkek merkezci düşünce sistemi tarafından inşa edilmiştir. Böylece iktidar, tahakküm ilişkisini biyolojik bir düzleme taşıyarak, kendisini meşrulaştırır. Bu kurduğu biyolojik farklılıklar üzerinden cinsler arasında bir iş bölümüne girer. Bourdieu’nun *“tezeğin taşınması, veya zeytin toplanması sırasında, erkekler sırık kullanırken çocuklarla beraber kadınların da eğilerek yere dökülen zeytinleri toplaması.”* (Bourdieu, Eril Tahakküm, 2014, s. 38) örneğinden de çıkarılacağı gibi; bu iş bölümünde erkeklere ¹²⁴ asil işler verilirken, kadınlara ise alt konumdaki işler yüklenir ¹²⁵.

¹²⁴ Eril tahakküm kurulumunda habitus ve beden arasındaki ilişkiye vurgu yapan Bourdieu, habitusun dişi bedenini evrensel başkaları için beden şekline sokarak onu nesneleştirmeye maruz bıraktığını ifade etmiştir. Buradaki habitus kavramı bir keşif ilkesi olarak toplumsal miras yoluyla bireydeki belirli yatkınlıklar -alışkanlıklar- ile bedenselleşmiş toplumsallık olarak yeniden üretilendir. Kısaca habitusu, algı şeması olarak tanımlamak mümkündür. Dişi beden, toplumsal bir proje olarak erkeğin karşısına dolayısıyla ondan daha alt bir konuma yerleştirilerek, ötekilik düzleminde eril denetime ve tahakküme maruz kalmıştır. Böylece dişi beden, tam da hepsinin karşısındaki hepsi-değil konumuna yerleştirilmiş ve sermaye için spordan moda, kozmetikten cerrahi operasyonlara kadar geniş bir alan için idealize edilmiş bir beden olarak inşa edilmiştir. Fakat eril tahakküm sadece kadın bedeni için değil, erkek bedeni için de benzer bir denetim mekanizması üretmiştir. Erkeğe yüklediği daimî güçlü olma zorundallığına ilişkin sorumluluk, ona, travmatik boyutlara ulaşabilen yeterli olabilme endişesi yüklemiştir.

¹²⁵ Ataerkil yapı ile toplumsal cinsiyet üzerinden kurduğu tahakküm arasındaki doğrudan ilişki sonucu oluşan bu ayrımı, Iris Young toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü kavramıyla ele alırken, Christine Delphy de ev-içi üretim tarzı üzerinden evlilik ile gündeme getirmiştir (Öğütler, 2012-13, s. 53). Diğer bir ifadeyle evrensel bir yapı olarak patriyarka, her çeşit üretim tarzında kendisini gösterir ve bu üretim tarzları da toplumsal cinsiyet sosyal mekanizması üzerinden sömürü için birer dışa vurum alanları olarak işlevselleştirilir. Nitekim Gülnur Acar Savran’ın *“patriyarkal sömürü, kadınların ortak*

Bu bağlamda bedenler, sosyo-politik bir gösterge aracı olarak da bir alan oluşturur. Yani habitus sadece bireylerin davranışlarını değil, aynı zamanda egemen sınıfın tahakkümünü üretme eylemidir de. Bourdieucu tahakküm anlayışına göre; bedensel pratikler, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin yanı sıra kültürel sermaye üzerinden toplumsal eşitsizliğin maddileşmiş halidir. Bourdieu; bedensel pratiklerin bilinç ile değil, bilinçdışı ile üretildiğini hatırlatmış ve bu bağlamda Lacan'ın eksik özne ve bilinçdışı kavramlarına gönderme yapmıştır. Zira Mercan Çağdaş da sosyal sınıf ile bilinçdışını şöyle bağlamıştır:

“Sınıf kimliği ve sınıfın kültürel pratikleri, belirli bir nesne, kişi veya imgeye yönelik pozitif veya negatif enerji kateksisini ifade eden duygulanımsal yatırım (affective investment) ve o nesne, kişi veya imgenin tümü veya bir kısmının benliğe dahil edilmesiyle benlikte meydana gelen dönüşümü anlatan özdeşleşim (identification) gibi bilinçdışı mekanizmalardan bağımsız düşünülemez” (Mercan, 2018, s. 274).

Nitekim Bourdieucu¹²⁶ okumayla yeni sınıf kavramına bakıldığında, kültürel sermaye ve sınıf habitusu kavramlarıyla karşılaşılır. Kültürel sermaye, “[...] ona sahip olanların, aynı kelimelere, aynı davranışlara ve aynı işlere, aynı anlamları yüklemelerini sağlayan kodlar bütünü” (Hazır, 2014, s. 244) olarak tanımlanırken, sınıf habitusunu da bireylerin kendi alışkanlıkları, başkalarıyla ilişki kurma biçimleri ve davranış biçimleri olarak ifade etmek mümkündür. Bu noktadan bakıldığında alt

özgül ve birincil ezilme biçimidir” (Acar-Savran, 2019, s. 47) ifadesinden hareket edildiğinde; patriyarkanın maddi temelinde erkeğin, kadın üzerindeki sistematik denetimi yattığını açıklar.

¹²⁶ Zira Bourdieucu anlayışın temelinde sınıf düşüncesi yatar. Fakat buradaki sınıf alımlaması, genel sınıf anlayışından farklı bir şekilde oluşur. Güncel yeni sınıf çözümlemelerinde iktisadi koşulların yanı sıra kültürel ve sembolik sermayenin de etkisi vardır. Bu anlayış esasına göre sınıflaşma kolektif kimlikler değil, bireysel kimlikler üzerinden gerçekleşmiştir. Bir öteki üzerinden kendi kimliğini inşa eden bireyler; giyimlerinden yeme alışkanlıklarına, beğenilerinden dillerine kadar geniş bir günlük pratik üzerinden bir sınıflaşmaya gider. Sembolik ve kültürel sermayeyi elinde bulunduran egemen de sınıfın bireyleri üzerinden bu sınıflaştırmayı meşrulaştırır, korur ve devreder. Bu bağlamda bireyler arasındaki sınıfsal pozisyon, tahakkümü meşrulaştırma işlevi görür.

sınıf -hatta **madun**- konumuna giren Çingenelerin sınıf¹²⁷ kültürüne bireysel düzlemde yaklaşıldığında; sadece ekonomik olarak yoksul olduklarından değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik işaretlemeler üzerinden de bayağı ya da düşük beğeni sahibi olarak görülür. Dahası **madun** konumundaki bu bireylerin beğenileri ya da istekleri dile dahi gelmez. Bu bağlamda elinde iktisadi ve kültürel sermayeyi bulunduran üst tabaka, alt sınıfın beğenisini bayağı bulur dahası kendi beğenilerini meşrulaştırma gücü kendi elindedir. Çingene gibi kendinden alt sınıfta¹²⁸ bulunanların beğenisini ucuz gören üst tabaka, onların beğenilerini dolayısıyla da onları ötekileştirir. Çingeneler bilindiği üzere renkli giyim tarzları, eşya seçimleri gibi pek çok günlük pratiklerden dolayı ayrıştırılarak belli bir mekâna -şehir dışlarına, gettolara- dışlanmaya ve sermaye sahibi eyleyciler tarafından tahakküm altına alınmaya çalışılmıştır. Egemen sınıf; sanat, spor ya da moda gibi pek çok

¹²⁷ Çünkü yapısal eşitsizliklerden dolayı Çingeneler, toplum içerisinde meşru sosyal bir birey olarak tanınmadığı gibi, bilgileri ve buna bağlı olarak beğenileri de eksikli görülür. Bourdieu sosyolojisine göre; beğeni, en kaba haliyle sınıfsaldır. Bu bağlamda beğeni, bireyin hem kendi sınıfının simgesi hem de kendi sınıfındaki bireysel farklılığı gösterme görevini üstlenir. Birey, öncelikli olarak beğenmediğini şeyi ifade ederek aslında ben olmayana, yani ötekiyi belirler. Bu çerçevede Kant'ın farklılaştırmak olarak kavramsallaştırdığı beğeni üzerine sınıfsal bir derinlik katan Bourdieu, beğeniye toplumsal sınıfın konumlanışıyla doğrudan bir ilişki ile bağlamıştır. Yani ona göre; bireyin hayat tarzı, onun sınıfsal özelliklerini yansıtmalarının yanı sıra sınıfsal eşitsizliğin de göstergesi olma görevini üstlenir. Kişinin beğenisini belirleyen şeyin sadece sınıf olmadığı bunun yanı sıra Bourdieu'nun vurguladığı gibi, bireyin miras olarak aldığı ve yaşamı boyunca genişlettiği habitus olduğu açıktır.

¹²⁸ Eğitim de sınıflar arası hiyerarşik yapının meşrulaştırılmasında kullanılan bir alandır. Bourdieu'ye göre eğitim, egemen sınıftan yana olan görünmez bir simgesel şiddet alanıdır. Bu bağlamda eğitim düzeyi, ayrıştırıcı bir güç olarak bireyleri kategorize etmek için kullanılır. İktidarın kurmuş olduğu devlet üzerinden bireylere uyguladığı bu soyut güç, Çingeneler için önemli ayrıştırıcılardandır. Yaşadıkları hayat tarzları, sürdürdükleri meslek grupları, yoksulluk, okul içerisinde onlara uygulanan ayrıştırıcı davranışlar, eğitime erişebilirlik gibi pek çok sebepten ötürü Çingeneler eğitimlerine ya hiç başlayamamış ya da yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Aralarından çok iyi eğitim görmüş ve toplum gözünde başarılı bir konuma ulaşmış olanları da nitekim istisna olarak görülmüştür. Aileden miras alınan ve okul aracılığıyla çeşitlenen bu habitus bireyler gibi Çingeneler için de tüm pratiklerinin temelini oluşturmuştur. Bu da onların yaşam boyunca ayrı tutulmalarına biz'den olmayan öteki olarak konumlanmalarında etkili olmuştur. Bu noktada Bourdieu'nun vurgulamak istediği şey iktidarın mevcudiyetinden se iktidarın koyduğu kuralları eyleycilerdir. Bireyler üzerinden kabullenen ve yeniden üretilen bu kültürel sermaye eşitsizliği okul ile her seferinde yeniden üretilmiş ve devam ettirilmiştir. Düşük ya da eksik eğitim düzeylerinden dolayı alt sınıflara atılan Çingeneler, okulda maruz kaldıkları bu yapı dolayısıyla eğitimden uzaklaşmaları çıkmaz bir döngü olarak varlığını devam ettirirken, ayrıca toplum tarafından yaygın olarak benimsenen sınıflandırma ölçüm aracı olarak mesleklerini de etkilemiştir. Bu durum esasında kültürel ve iktisadi pratiklerin iç içe olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Kültürel sermayenin eşitsiz dağılımının sonucu olarak okuldaki simgesel şiddeti yaşayan Çingeneler, eksik eğitim ya da eğitimsizliklerinden dolayı ailede yapılan meslek gruplarını icra etmeye yönelmiş ve bunların pek çoğunun da artık günümüzde teknolojinin gelişmesinden dolayı ihtiyaç kalmayan meslekler olmasından, onların dışlanmasına sebep olurken aynı zamanda meşru bir varlıktan ziyade **madun** olarak görülmelerine de neden olmuştur.

alandaki alt sınıfın beğenilerinden farklı beğeniler geliştirerek her daim aradaki beğeni farkını dolayısıyla sınıf farkını belirleme hakkını kendilerinde saklı tutmuştur.

Güncel sınıf anlayışına göre her ne kadar kolektif bir sınıf kimliğinin varlığı bulanıklaşsa da birey kendi sınıfını başka sınıfa mensup bireyler üzerinden kurma yoluna gitmemiştir. Çingeneler ile yapılan pek çok görüşmede onların kendilerini Çingene olarak tanımlamada çekindiklerinin gözlemlendiği dile getirilmiştir¹²⁹. Çingeneler hem dâhil oldukları toplumun ürettiği basmakalıptan kaçmak hem de Çingene kelimesinin barındırdığı peripatetik anlamlardan kendilerini bu sınıflama sistemine söz konusu isim ile sokmak istemedikleri gerçeği, sınıf kavramının¹³⁰ hala günümüzdeki etkin varlığına işaret eder:

“Sınıf hala çok etkin olduğu için ve sınıf ile yüzleşmek insanların kırılğan özsaygısını tehdit ettiği için bireyler kimliklerini bu eksende rahatça ifade edememektedir” (Savage, M., Bagnall, G. & Longhurst, B., 2001, s. 878 akt. Hazır, 2014, s. 235).

Bourdieu beğeni, sanat, eğitim, spor, bilim gibi hiyerarşik düzeni pekiştiren ve devam ettiren simgesel sistemlerden birini de din olarak tanımlamıştır. Dinin bireyin kendi bünyesindeki etkisi kadar insanlar arasındaki diyalogdaki rolü de ortadadır. Bu noktada din ve dinin ürettiği mitsel söylem ile inanç birbirine

¹²⁹ Bkz.2.2. Çingene İmajını Oluşturan Kültürel Arka Plan

¹³⁰ Sınıfsal eşitsizliğin bir sonucu olarak yorumlanabilecek bu durum bazen Çingenelerin kendilerini dâhil oldukları gruptan farklı bir isim ile kendilerini tanımlamalarına **-Roman** gibi- yol açmış ya da Çingene olduklarını fakat devletlerine çok bağlı olduklarını vurgulama mecburiyetine neden olmuştur. Bu da temelinde iktidarın simgesel şiddetinin gücünü kanıtlar niteliktedir. Dahası kendisini Çingene olarak damgalamaktan imtina eden bu grubun bir nevi **Büyük Öteki** (iktidar) tarafından olumlanabilir **-Anerkennung-** bir konuma yükseldiklerini dile getirme biçimleri ortaya koyar niteliktedir. Çünkü iktidar *“belirli bir düzen ve aynılık içinde ve bilinen kurallar uyarınca”* (Özsöz, 2014, s. 291) bireylere hükmederek kendine uyumlu bireyler yaratır ve onları ancak bu yolla topluma dahil eder. Çingeneler de bu nedenle her fırsatta iktidara karşı bağlılıklarını dile getirme ihtiyacını hissetmiştir.

karıştırılmamalıdır. Terry Rey'in yorumuna göre Bourdieu'daki Tanrı ve din anlayışına bakıldığında;

“Bourdieu için Tanrı kavramı için ‘toplumsal olarak inşa edilmiş bir illüzyondur’; din de, insanların toplumdaki yerlerinin ‘doğal olduğunu, ya da daha kötüsü, ilahi olarak kutsanmış olduğu hususunda kandırarak büyük ölçüde sosyal hâkimiyeti idame ettirmeye hizmet eden’ bir sembolik anlam sistemi[dir]” (Bourdieu, Takvimler ve Zamansallığın Yapısı, 2014, s. 76).

Dini sermayeyi elinde tutanlar tarafından belli inanç şekilleri kutsal kılınırken, bu sermaye sahiplerinin gücüyle çıkar üzerine kutsananların dışındaki inançlar ise batıl ya da lanetli olarak yaftalanır. Çingeneler de bu bağlamda her ne kadar bulundukları bölgenin genel kabul edilen dini inancına bağlı görünseler de kendilerine has bir inanç ve Tanrı sistemleri vardır. Bu durum dini sermaye ya da dini güç gibi bir yetiyi barındırmayan Çingenelerin, toplumda ayrıştırılmasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca bu ayrıştırma din üzerinden üretilen söylenceler ve bunların aktarılması yoluyla pekiştirilmiş ve pek çok bölgede Çingeneler pis ya da lanetli yani toplumun günah keçileri¹³¹ olarak ilan edilmiştir.

¹³¹ Bourdieu'nun sosyolojik bakış açısı, disiplinlerarası uygulanabilir bir alt zemin üzerinden yazınsal beğeni odaklı yazın eleştirisine alan-habitus kavramları ile bakmayı olanaklı kılar. Daha önce de ifade edildiği gibi habitus dediğimiz pratiklerinin içine bireyin okuma alışkanlığı da gireceğinden yazın alanına habitus üzerinden bakıldığında, bir yapıtın ya da bir yazarın neden beğenildiğini ya da beğenilmediğini yorumlama imkânı sağlamıştır. Bir yazın yapıtı dönemin kültürel pratiklerinden bağımsız olamayacağından, yapıt ile birlikte o kültürün o dönemdeki bütününe görebilmek mümkündür. Foucault'un iktidar ve beden arasındaki ilişkisini alan ve habitus kavramları üzerinden okuyan Pierre Bourdieu'nun sosyolojik bakış açısı Çingene kadınına yöneltildiğinde, yazınsal yapıtlardaki Çingenelere atfedilen basmakalıpların niçin oluştuğunu ve bu imgelerin onlarca yıldır aktarılacak, hala günümüzde bazı yazın yapıtlarında nasıl yer bulduğunu daha anlaşılır bir hale gelmiştir. Bourdieu'n söz ettiği öznenin tanınma arzusu kavramı ile Lacan'daki öznenin Babanın Yasası ve simgesel düzene geçiş anlayışı birbirlerine denk düşer. Lacan'ın bilinçdışı, dil ve sembolik düzen gibi kavramları Bourdieu'nun öznenin sosyal yaşamdaki konumlanışının temellerini oluşturmuştur. Sosyolojinin ve psikanalizin birleştiği bu noktada simgesel düzenin hükmünde olan dil ve dilin yapılandığı bilinçdışı ile habitus yazında beden üzerinden yaratılan cinsiyet farklılığı

Bununla birlikte bir toplumun diline ve üretilen yazınına bakıldığında, kolektif toplumsal cinsiyet algısı hakkında fikir edinmek mümkündür. Toplumbilim alanından toplumsal cinsiyet ve dil konusuna odaklanan Gülcan Çolak; toplumsal cinsiyetin ortaya çıkmasında ve onun yerleşik hale geçmesinde androsentrizm ve mizojinizmin etkili rolleri olduğunu yazmıştır. Kavramları “[E]rkeği merkeze koymak anlamına gelen androsentrizm, erkeği insan davranış biçiminin normu sayar ve model olarak kabul eder” diyerek açıklama getiren Çolak, eklediği dipnotta da internette yapılan herhangi bir aramada insan evrimi yazıldığında görsellerin erkek resimlerinden oluştuğunu belirtmiştir (Çolak, 2019, s. 57). Ideoloji mekanizmalarından biri olan toplumsal cinsiyet ve onun üretmiş olduğu roller toplumun yazın anlayışını ve yazınsal beğenisini de etkilemiştir. Mekân ve zamana bağlı olarak değişkenlik sağlayan toplumsal cinsiyet algısının yazındaki yansıması¹³² da paralel şekilde değişkenlik göstermiştir.

söylemleri sonucunda kadın bedenini aşağıda görmüş ve buna ek olarak da sosyal sınıf ayrımı ile Çingene kadınına çifte katlayarak ötekileştirilmiştir. Öncelikle Bourdieu’nun alan ve habitus merkezli anlayışını yazınsal bir yapıt çözümlemesinde yazarın ve okuyucunun beğeni pratiğini aydınlatmada yardımcı olacağı düşünülmektedir. Tekrar edilen imgelerin kültürel sermayenin yazında yerini belirlemede katkı sağlayacağını, bu bağlamda da Çingene kadın yazınsal imgesinin çözümlemede kullanılabilir bir yaklaşım oluşturduğunu belirtmek gereklidir. Çünkü habitus kavramı hem yazınsal beğeni hem de yazınsal biçimi içerisine alan bir pratikler bütünüdür.

Lacan simgesel düzen olarak kavramsallaştırdığı alanın (locus) içerisine ve simgesel düzenin altına fırlatılmış öznenin, Bourdieucu terim ile kültürel habitus kavramından bağımsız bir davranış, algı ya da görme biçimi geliştirebilmesi mümkün görünmemektedir. **Büyük Öteki**’nin söylemi olan dilin edinimiyle özne, içine doğduğunun altına fırlatılarak ona tabi kılınır ve zamanla onu benimseyerek onun taşıyıcısı haline gelir. Bu bağlamda da özne bu ortak edinimlerin ona verdiği çerçeve ile bir görme biçimi geliştirmiş ve bu biçimi zorunlu olarak ancak kendisine simgesel tarafından dayatılan dil üzerinden ifade edebilir. Wilhelm von Humboldt, Franz Boas, Edward Sapir ve Whorf gibi alanının önde gelen dilsel göreceliği inceleyen dilbilimciler, dili ve toplum arasında bağı inceleme üzerine yaptıkları sayısız araştırma sonucunda dünyayı algılama biçimin dilleri etkilediği gibi, dillerin de düşünme tarzını etkilediği sonucuna varmıştır (Çolak, 2019, s. 13). Anlaşılan o ki; Humboldt ile başlatılan bu dilsel / dilbilimsel görecelik kuramı, son kertede bir dilin dahası bir düşünce biçiminin değerine üstün varsayıldığı yani tastamam iktidarın kendisine ötekileştirdiği üzerinden meşrulaştırdığı bir kurama işaret eder. Bu bağlamda dilin ve dolayısıyla da onu aracı olarak kullanan tüm alanların, ait olduğu toplumun dünyayı alımlama biçimlerini görebilmede büyük bir rol oynadığı, dahası ötekileştirdiği her şeye üstünlük kurmaya meyilli olduğu ortaya çıkmıştır.

¹³² Üretilen yazınsal imgeler ile özellikle kadın bedeni ve onun işlevi hakkında toplumsal algıyı yönetmede aşikâr bir role sahip olan yazın, kadın ve onun bedeni üzerinden farklı dönemlerdeki farklı imgeleriyle toplumsal cinsiyetin yapılanmasında ve sürdürülebilirliğinde önemli bir aygıttır. Milattan önce Neolitik döneme bakıldığında kadın figürlerinin cinsel özellikleri belirgin, tarımın başlamasıyla da anaçlığı öne çıkarılan doğurganlığının ve üretkenliğinin altının çizildiği kadın imgeler varlığı gözlemlenmiştir. Anaerkillikten ataerkilliğe geçilen dönemde ise eril iktidarın güçlenmesi

Tarihsel insanlık sürecinin gelişimi boyunca üretilen beden politikalarına bakıldığında, beden ve cinsiyetlendirme arasında bir mekanizma kurulduğu ve buna bağlı olarak da ideal beden algısının yaratıldığını görmek mümkündür. İdeal beden ölçütleri dönemin beden politikasına göre değişkenliğe uğrasa da ideal beden algısı varlığını her daim koru(n)muştur¹³³. Toplumsal değerlerin simgesi yuvayı sahiplenmesinin en büyük sorumluluğu olduğu dayatılan kadın; annelik rolü ile kutsallaştırıp ev, alışveriş merkezi, komşu gibi iç mekânlara sıkıştırılır. Bu bağlamda fiziksel görünüm ile dönemin moda anlayışına göre kendisini arzu nesnesi konumuna alan kadın bireyden ziyade bir av olarak görülmüştür (Beauvoir, 1993, s. 168).

Burada önemli olan ideal fiziksel ölçütleri ile bu bedenin toplumsal cinsiyet rolüne göre biçimlenmesidir. Bu ideal kadın bedenleri, iktidarın çeşitli mekanizmaları ile kendine yazın gibi pek çok alanda yer bularak meşrulaştırılmıştır. Beyaz ideal beden, tarihsel süreçte her zaman üstünlüğünü korurken; yazınsal imgelerde Çingene kadın bedeni gibi siyah kadın bedenleri de erotik ya da egzotik güzellik alanında mekânlaşmıştır. Pelin Tünaydın'ın da ortaya koyduğu gibi yazında Çingene kadın imgelerinin yazınsal metinlerde temsilde kullanılan mekanizmaları kabaca şöyle belirtmiştir:

sonucu düzene bağlı / bağımlı, bilgi ve tecrübe konusunda erkeğe göre ikincil sırada yer alan kadın imge yaratılmıştır. 13. yüzyıldan itibaren kadına gösterilen erk baskının daha da artarak şiddete vardığını gözlemlenmiştir. Doğaüstü güce sahip olmak ile itam edilen onlarca kadın cadılık suçu ile idam edilmiş, kadınlar sistemin onlar adına çizdiği sınırdaki bir yaşama mahkûm edilmiştir. 14. yüzyıldan itibaren başlayan 18. ve 19. yüzyılda hızlanan kadın hareketi kendisine biçilen rollere direnerek, günümüzde eşitlik adına pek çok yasanın yürürlüğe geçmesini sağlamıştır. Her döneme ait bu kadın imgelerinden ve onların değişimlerinden etkilenen yazın da dönemin kadın figürlerinden yola çıkarak imge yaratırken hem toplumsal cinsiyet rollerin etkilendiği hem de bu rolleri etkileyen yapısı ile cinsiyet rollerinin meşrulaşmasında ve güncellenmesinde etkilidir.

¹³³ Bu ideal beden kavramı, Freud'un da belirttiği gibi cinsellikten ya da cinsiyetten bağımsız şekillenmemiştir. Diğer bir ifadeyle, cinsellik eril erkin baskınlığında belirleyici bir rol oynamamakla birlikte eril ve dişi olmak da biyolojik anlamda bir üstünlük belirleyici olarak nitelenmemektedir. Tersine iktidarın erilliği dişi olanı eksik konumuna indirgemiş; bunu da fallus eksikliğine bağlamıştır. Eril iktidarın belirlemiş olduğu bu beden politikaları kadın bedenini betimlerken; daha çok şekil, işlev ve erdem üzerinden bir yola girer ve aynı zaman bu ideal beden bir yandan da kadınlık rolünü niteler hale getirir (Beauvoir, 1993, s. 49).

“Ağız birliği edilmişcesine esmerlik-egzotiklik-hafifmeşreplik üçgeninde nasıl tek boyutluluğa, basmakalıplılığa ve ötekiliğe hapsedilerek yansıtıldığının örneklerine sıkça rastlamak mümkündür” (Tünaydın, Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında Çingene/Roman Kadın İmgesi [The Image of the Gypsy/Romani Woman in a Crossfire between Racism and Sexualization], 2013, s. 41).

Dişi olmasından kaynaklı eril tahakküme maruz kalan kadın bedeninin dahası Çingene olmasıyla kültürel ve sembolik sermaye eşitsizliğinde **madun** bırakılmasıyla Çingene kadınlar yazının pek çok döneminde öteki olarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle dini sermaye güçleri tarafından üretilen pek çok dini söylenceler ile Çingene kadını lanetleyen zihniyet, yazın dünyasında da yerini bulmuştur. İktidarın dayattığı anlayışa göre toplumlar medeniyeti cinsellik üzerinde ilişkilendirme eğilimindedir, toplumlar ötekiyi cinsellik üzerinden imgelendirir ki böylece ötekiyi medeniyet dışı bir varlık olarak gösterebilmiştir. Çingene kadın bedeni bu bağlamda yapıtlarda cinsellik üzerinden kurgulanan en sık kullanılan imgelerdendir:

“Tıpkı, temcit pilavı gibi tekrarlanan söylenceler üzerinden egzotikleştirilen ve erotikleştirilen “Şark kadını” gibi, Çingene kadınlar da medeni olan ile olmayan arasındaki ayrıma işaret eden bir imge haline dönüştürülmüştü”(Tünaydın, Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında Çingene/Roman Kadın İmgesi, 2013, s. 41).

Burada vurgulanan Çingene kadın imgesi, beyaz beden karşısında varlığını cinsellik üzerinden tanımlanırken aynı zamanda da sınıfsal bir ayrımın da varlığının

temsiliyetini yapmıştır. Nitekim Merih Taşkaya'nın da belirttiği gibi beden -ki özellikle de kadın bedeni- bir iktidar sorunudur:

“Hem bedenin hem de cinselliğin bir iktidar sorunu olduğu akılda tutulmalıdır: beden ve onunla bütünleşik cinsellik, her dönemin kendi iktidar kurgusu ve tercihleri içinde biçimlendirilmektedir”
(Taşkaya, 2009, s. 121-132 akt. Toparloğlu, 2010, s. 255).

Judith Butler *Bela Bedenler* kitabının giriş kısmında özne ve iktidar arasındaki ilişkiyi Foucault'un iktidar kuramından aldığını belirtmiş; iktidarı, ürettiği özneleri düzenleyen normatif araçlar argümanını başlangıç alan Butler¹³⁴, iktidar ve özne arasındaki ilişkiyi iki yönlü olarak görmüştür. Butler bu yapıyı şöyle anlatmıştır:

“İktidarın statüsü öznenin failliğinin koşulu olmaktan, öznenin kendi fallığı olma koşuluna geçtiğinde kayda değer ve potansiyel olarak üretken bir tersine çevirme meydana gelir” (Butler, *İktidarın Psişik Yaşamı*, 2015, s. 17).

Cinsellik üzerinden ötekileştirilen egzotik ve erotik genç Çingene kadın imgesi yazınsal bir imge olarak, kendine dans üzerinden bir alan bulduğu oldukça sık

¹³⁴ Butler'ın vurgulamak istediği nokta iktidar ile özne arasındaki tekrar edilen ilişki yapısıdır. Özne, iktidar için kendi koşullarını tekrar etme alanıdır. Cinsiyet de bu noktada Butler'a göre Foucault'un düzenleyici iktidarın ortaya koyduğu normatif yapısı ile beden üzerinden maddeleşmiş ideal bir yapıdır. Diğer bir ifadeyle cinsiyet, bedeninin cinsiyetini maddeselleştirerek bu ideal normların tekrar üretim alanını oluşturmuştur. Judith Butler'in ifadesiyle cinsiyetin bu performatif yapısı *“birini tam anlamıyla yaşayabilir kılan ve dolayısıyla bir bedeni, kültürel alanı içerisinde, hayat boyunca niteleyen normlardan biri olacaktır”* (Butler, *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 2008, s. 9). Hegemonik bir sistem içerisinde üretilen söylem ve tekrar yoluyla bedene cinsiyet kimliği yükleyen bu yapı; erkeklere göre kadınları ikincil olarak konumlamış ve buna göre kadın bedeni doğumdan dine, giyimden davranışa kadar geniş bir denetim mekanizma aracı olarak iktidarın varlığını sürdürmesi için daimî bir alan işaretlemiştir.

karşılaşılan durumdur. Bu durum kadının bedeninin, dansın üretilmesinde ve bunun seyirci tarafından arzu nesnesi olarak alımlanışında merkezi bir role sahip olduğunu dansın tarihsel geçmişini beden ve iktidar üzerinden okuyan pek çok araştırma tarafından ortaya konulmuştur. Dahası özellikle dans alanı söz konusu olduğunda burada karşılaşılan figüratiflik doğrudan sadece kadın bedenine has olan doğurganlığa ve doğurma eylemine gönderme yapmıştır. Hem genç bedeni hem esmerliğinin alımlanış biçimi hem de daha çok tercih ettiği oryantal gibi dans figürleri ile doğurganlığa ve doğuma atıfta bulunan dans eden Çingene kadın imgesi; toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, beden gibi pek çok meseleyi tek bedende toplamıştır ve bu bağlamda işlevselleştirilmiştir. Çünkü dans sadece bir fiziksel hareketten ibaret olan bir yapı değil aynı zamanda toplumun kültürel pratiklerini, cinsiyetler arasındaki ilişkiyi, sınıf kavramını resmeden performatif¹³⁵ ama bir yandan da egzotize edilebilen edinimsel bir eylemdir. Zira Batı'daki hiçbir kadın imgesi, doğum üzerinden dans aracılığı ile Çingene kadın imgesiyle özdeşleştiği oranda söz konusu meselenin barındırdığı erotik söylemi onun kadar beslememiştir.

Çingene toplumu arasında cinsiyet temelli mesleki bir rol paylaşımı vardır; erkek çalar, kız oynar. Çünkü erkek faildir, yani dölleri; kadın ise doğurmuş ve bu eylemi bütün figürleri ile dansa temsil etmiştir. Bu toplumsal öğrenme biçimi ile öğretilen davranış, hiçbir eğitim almayan kız ya da erkek çocuğunun gözlem yoluyla kendisinin davranışını tekrar etme döngüsüdür. Performatif bir davranış sergileyen kız çocuğu seyircinin bakışı -arzusu- yoluyla belli dans hareketlerini -bel kıvrırma, omuz atma, saç savurma- edinmiştir. Bu nedenle dans, Çingene kızları için edinimseldir. Bu sosyal öğrenmede beden ve kültürün birleşimiyle toplumsal cinsiyet farkını okumak mümkündür. Dans eden bu genç ve egzotik Çingene kızın bedeni zamanla yaşlanmasıyla korkutucu, bilinmeyen yaşlı Çingene kadın imgesine dönüşümü esasında bu imgenin yaratılmasında rol oynayan ideoloji hakkında bilgi vermiştir. Nitekim aynı beden yaşlandığı için doğurganlığını yitirmiş; fakat

¹³⁵ Butler'in cinsiyet kuramını açıklarken kullanmayı seçtiği performatif kelimesi Türkçeye edinimsel ya da eylemsel olarak geçebileceği önerilir. Kelime, normatif ve performans kelimelerin birleşiminden oluşan normatifliğin eylemsel halidir. Bu bağlamda barındırdığı anlamdan uzaklaşmama adına tez içinde performatif kavramının kullanımı tercih edilecektir.

kadınlığını koruması sebebiyle artık kadınlığa dair sadece yoldan çıkararak, şeytan ile iş birliği içinde olan kötücül yanı ardı kalmıştır. Dolayısıyla erotize edilmemiş, fakat şeytanlaştırılmıştır. Diğer bir ifadeyle pek çok yazınsal yapıtında genç iken arzu nesnesi olarak vücut bulun Çingene kadın, yaşlandığından artık güzeli kurtarma niyetinden uzaklaşan bakış, onun esmerliğini korkutucu olarak alımlandığı ve bitkiler ile tarihsel bir bağı olan ilişkisinin cadılık / büyücülük olarak imgelendiğini görmek mümkündür.

Uzun esmer dalgalı saçlar, koyu renk gözler, esmer bir ten, yoksulluk algısından erotik bir çekiciliğe gönderme yapan çıplak ayaklar yazında güzel Çingene kadın imgesi yaratırken, yaşlanması ve bedensel biçim değişiklikleri ile artık hırsız, falcı, büyücü, cadı imgesine dönen yaşlı Çingene kadın imgesi. Bu bağlamda egemen tarafından üretilen güzellik anlayışının yazın üzerinden meşrulaştığı ve alan bulduğunu okumak mümkündür. Doğurgan olarak olumlanan sağlıklı genç beden ya da görmezden gelinen veyahut korkulan yaşlı beden olarak imgelenen Çingene kadınının, iktidar-beden ilişkisi üzerinden nesneleşmesi yazın yoluyla da sürdürülmüştür. Bu da araştırmacılara iktidarın eril yapısını Çingene kadın yazınsal imgesi üzerinden de tartışılmasına yol açmıştır¹³⁶. Dönemin iktidarı tarafından geliştirilen beden politikalarına göre şekil verilen beden, günümüzde özellikle de cinsiyet çalışmaları gibi pek çok alan için bir akademik araştırma konusu olmuş ve olmaktadır. Beden politikasına kadın bedeni ve odak noktası olarak da Çingene kadın bedeni üzerinden yaklaşan bu çalışma, kadın bedeni özelinde beden politikalarına ve bunun yazında yansımalarına Doğu ve Batı kültürü temelinde Türkiye’de ve Almanya’da olmak üzere iki farklı bölgeye odaklanacaktır. Beden algısı bir ideolojiye işaret eder ve bu çalışmada iki farklı geçmiş ve ideolojik yapıya

¹³⁶ Bu noktada unutulmaması gereken bir diğer noktada, dil ve cinsiyet ilişkilerini inceleyen dilbilim çalışmaları kadınların ve erkeklerin kullandıkları dil arasında ya da kadınlardan ve erkeklerden bahsedilirken kullanılan dil arasındaki farkı çözümlemelerin hala tartışmalı bir konu olduğudur. R. Lakoff cinsiyetlerin farklı dil kullanımları üzerine bir araştırma yayınlamış ve onu destekleyen farklı araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalar olduğu gibi, düşüncesine karşı çıkan eleştiriler de almıştır. Bu araştırmaların dışında, toplum diline yerleşmiş ve kültürel bir değer olarak geçmişten günümüze varlığını koruyan atasözleri ve deyimler üzerine yapılan dilbilimsel çalışmalar, kişinin cinsiyetine göre kullanılan kalıplaşmış sözcüklerin arasında toplumsal cinsiyetin etkilerini ortaya çıkarmıştır. Bkz: Lakoff, 1975.

sahip coğrafyadaki kadın beden algısı genel olarak incelenecek, bu algının Çingene kadın üzerinden yazın aracılığıyla nasıl muhafaza edildiğini gösterme amacındadır. Her iki farklı kültür için tarihsel kadın beden politikaları Çingene kadın özelinden ele alınacaktır.

3.1.1. 1810-1880 Yıllardaki Arasındaki Alman Yazınında Kadın Bedeni Olarak Öteki ve İnşası

Çalışmada çözümlenecek yapıt seçimi yapılırken göz önünde bulundurulacak ilk ölçüt; yapıtlarda başkahraman olarak Çingene kadın yazınsal imgesidir. Araştırma sonucunda Çingene kadınının yazındaki yeri, Almanya'nın 1800 yıllarında dönemin verdiği dünya görüşünün de etkisi gözlenmiş ve bu bağlamda söz konusu dönemde Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten*, Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* yapıtlarının incelenmesine karar kılınmıştır. Çingene kadınının bu dönemde nasıl ve neden yazında yer aldığına bakmadan önce, bu dönemin yapısına ve ilgili dönemde üretilen yazınsal yapıtlardaki kadın imgenin varlığı incelemek yerinde olacaktır. Bu süreçte üretilen yapıtları anlayabilmek için dönemin yarattığı siyasi ve kültürel yapıyı çözümlemek, Alman yazınındaki bu yazınsal imgenin kavranışında yardımcı olacaktır.

Bu çalışmanın çerçevesine uygun olarak belirlenen 1800'lü yıllar genel olarak, Aydınlanma etkisinde bir dönem sayılmıştır. Özellikle Alman idealizminin tetiklediği ve pro-romantik akımının Goethe, Schiller ve Schelling gibi isimlerle yazın alanında etkisiyle birlikte Romantik akım olarak bilinegelen yazınsal söylem Batı'ya eş zamanlı olarak yayılmıştır. Ancak, Romantik söylemin öngördüğü öznenin öze dönüştürdüğü ve her türlü duyumsamanın en uç noktada yaşanabilmesini / deneyimleyebilmesini öngören bu akım; keza Aydınlanmanın tetiklediği Rasyonalizmin de etkilediği Realizm akımını da doğurmuştur. Böylece Batı yazın

tarihi birbirine koştur, fakat ideolojik anlamda antagonist¹³⁷ çeşitli yazınsal akımları coğrafi yerlerine dönüşmüştür. Bu nedenle her ne kadar başlangıç ya da bitiş için net bir çizgi çekilemese de Achim von Arnim ve Clemens Brentano Romantik dönem yazarlarından sayılmaktadır.

Romantizmin ortaya çıkışındaki manevi ön koşul Fransız Devrimi idi. Bu devrimin Avrupa'daki etkilerine karşı Romantik Dönemi'n dünya üzerinde aradığı şey; ruhun yaratılmasıydı. Bu çaba 19. yüzyıl boyunca özellikle sanat, yazın, müzik, resim ve sosyal hayatın diğer alanlarında kendisine yer bulmuştur. Sevgi ve hassasiyet üzerine inşa edilen bu dönemde kurtuluş mücadelesindeki burjuvazi mülkiyet ve eğitim anlayışı sadece sanat kültürünü değil aynı zamanda milliyetçilik ve liberalizm bağlamında siyasi kültürü de şekillendirmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında yayınlanan haftalık dergiler aracılığıyla topluma dayatılan arzulan ahlak anlayışı, inşa edilen eğitilmiş kadın imge üzerinden okuyucuya aktarılmıştır. Bu imge, her ne kadar dönemin koşullarında kız çocukları için sistematik bir eğitim olmamasına rağmen eğitilmiş ve entelektüel bir kadın modelini temsil etmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu kadın modeli yerine sözde doğal cinsiyet karakteri modeli almış ve bu yeni kadın rol modeli felsefe, teoloji, tıp ve diğer alanlar aracılığıyla topluma aktarılmıştır. Bu bağlamda kadın bir öznen ziyade babaları, erkek kardeşleri veya kocaları tarafından cinsiyet vesayetine ihtiyacı olan bir nesne¹³⁸ konuma alınmıştır.

¹³⁷ Düşman.

¹³⁸ Biyolojik cinsiyete bağlı rol belirleme anlayışı, sosyal alanları cinsiyet temelinde ayırmıştır. Cinsiyet üzerinden üretilen bu rol ideolojisi esasında burjuva kadını hedeflemiştir. Dönemin aile yapısına gelindiğinde ise; toplumsal cinsiyet rollerinin baskın bir şekilde ailedeki bireylerin sınırlarını çizmiştir. Erkeğe ailenin yöneticisi, her şeyi bilen ev sahibi, katı baba rolü verilirken kadın sadık eş ve şefkatli anne olarak terbiyeli, dürüst ve kibar tanımlanmıştır. Edilgen, zayıf, bağı, sabır ve tevazu gibi sıfatlar biçilen kadının toplumsal rolleri, onun cinsiyeti üzerinden verilmiştir. Kadın, eril zihniyetli toplumun ancak bir nesnesi, bir aracı ve bir kurbanı olmuştur. Dönemin kadınlık modeli Coventry Patmore'ın evdeki melek modeli bire bir olarak ailesine ve evine özveriyle bakan olmuştur (Patmore, 2006). Bu modelin karşısına yerleştirilmiş ev dışındaki ahlaksız kadın çoğunlukla fahişe ya da düşmüş melek olarak gösterilmiştir. Kadının evlilik dışı cinsel bir birliktelik yaşamasını onu ucuzlaştırırken, kadının evlenene kadar “dokunulmamış” olarak kalması beklenmiştir. Dönemin bu aile yapısına doğan kız çocuklarından beklenti, ideal burjuva kadın modeline göre yetiştirilmeleridir. Ağırbaşlı,

1800 ortalarına doğru 18. yüzyıl sonlarında kurulan toplumsal cinsiyet rolleri modeli tartışılmaya başlanmıştır. Fransız Devrimi'nin ve hızlı değişen siyasi yapının da etkisiyle kadınlar erkekler gibi özerk bir özne olduklarını dile getirilmeye başlamıştır. Napolyon'a karşı verilen kurutuluş savaşlarının başlamasıyla birlikte, ilk kez Almanya'da çok sayıda kadın derneği kurulmuştur. Bu bağlamda askerler için üniforma dikme, hastanelerde çalışma gibi pek çok alanda kamuya giren kadınlar, politik alanda da kadın derneklerinin sayısının çoğalmasında öncülük etmiştir. 1830 yılında Fransa'da yaşanan Temmuz Devrimi'nin getirmiş olduğu ortam kadının siyasi olarak da etkinleşmesine yol açmıştır. Kadınların siyasi ve sosyal alanda gelişimlerinin durdurulamayacağı görülmüştür. Çocuk yetiştirmek için dini derneklere katılmaya başlayan kadınların yanı sıra kadınlar artık sosyal ve politik konumlarını iyileştirmek için yazar, öğretmen, gazeteci gibi pek çok meslek grubunda etkin rol oynamaya başlamıştır. Ağırlıklı olarak her ne kadar 18. yüzyıl düşünürlerinden olmalarına rağmen Rousseau¹³⁹, Kant¹⁴⁰, Fichte¹⁴¹, Humboldt ve

itaatkâr, özenli, evdeki küçük işlere hâkim ve kendine bakabilecek bir koca bulma amacındaki kız çocukları dönemin yazınsal yapıtlarının da başlıca imgesi haline gelmiştir.

¹³⁹ Jean-Jacques Rousseau kuramına gelindiğinde de ise erkek ve kadının cinsiyet temelli rol ayrımının devam ettiği görülmüştür. Erkek ve kadının arasındaki ilişkide erkek etkin, güçlü olmalıyken bunun yanı sıra kadın da onun ötekisi olarak edilgen, zayıf olmalı ve bu sınırı aşmamalıdır. Zira Rousseau insani yetenekleri ve bilim becerisi gibi alanları da ataerkil bir zemine oturtmuştur. Rousseau'nun ifadesiyle kadın, bilimsel çalışma alanlarındansa çocuk büyütme ya da ev işleri gibi alanlarda sınırlandırmıştır. Bunu kadının doğası gereği olduğunu iddia eden yazar, dönemin erkek ve onun ötekisi olarak kadın imgelerini beslemiştir. Bu beslenme sadece toplumsal alanda değil yazınsal alanda da temsilleri üzerinden aktarılmıştır. Kant ve Rousseau'dan sonra Johann Gottlieb Fichte'nin öğretisi de evlilik ilişkisi üzerinden kadının ötekiliğini korumuştur.

¹⁴⁰ 1764 yılında *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. *Beobachtungen* yapıtında cinsiyete dair özellikleri çözümleyen Kant, erkek ve kadının sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda alımlama ve düşünce tarz bağlamında da birbirinden farklı olduklarını savunmuştur. Kant'a göre kadınlar hem incelikleriyle hem de zihinsel eğilimleriyle erkeklerden ayrılmıştır. Dahası kadınlar saflığın, basitliğin, iyi niyetin cinsiyeti olarak ona biçilen rol hizmet, çocuk yetiştirme ve ev işleri ile sınırlandırılırken; erkeklere atfedilen görevler genellikle asil işler olmuştur. Nihayetinde sürekli himaye altına alınması gereken kadına daha az sorumluluk ve terki verilirken, ahlak ise kadının en büyük erdemi olarak tanımlanmıştır. Kant, insan zihnini güzel ve derin olarak yorumlara ayırması esasında kadın ile erkek arasındaki ayrımı derinleştirmiş ve kadını güzel nesne olarak konumlandırmıştır: Bu bağlamda, kadın güzelliği ile erkeği etkileyerek dikkat çeken ve erkek de fiziksel güç ve derin alımlama yetisi sayesinde kadından üstün olarak evin öğretmeni rolünü almıştır.

¹⁴¹ Fichte'nin cinsiyet ayrımındaki odak nokta cinsellik olmuştur. Cinsel arzu kadınlarda aşağılık, kabul edilmez, hayvani olarak görülürken erkeklerde ise kullanılması gereken bir güdü olarak tanımlanmıştır. Kadının cinsel arzunu göstermesi ahlaki bir toplumsal bozulma olarak cinselliği bu cinsiyetten ayıran Fichte, kadını sadece aşk acısı çeken bir beden olarak sadece erkeğinin isteklerine hizmet eden bir nesne konumuyla cinselliğe katmıştır. Nihayetinde aşk, doğanın bir sembolü olarak feminedir ve bu da esasında kadın bedeni ile doğa arasındaki bağı işaret etmiştir. Diğer bir ifadeyle kadın bedeni, doğanın naifliğiyle ilişkilendirilirken ve bu bağlamda ona toplumsal bir rol biçilirken;

Hippel kuramları 19. yüzyıldaki toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında kadın imgesinin şekillenmesinde etkili rol oynamıştır.

Freidrich de la Motte Fouque tarafından 1811 yılında yazılan *Undine* isimli yapıtta, dönemin iki uçlu toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin bir temsili olarak iki kadın imgesini barındırmıştır. Birinci imge, çocuk ve olgunlaşmamış bir kadinken diğer imge de erkeğine bağımlı ikinci cins olarak kadın temsilleri olmuştur. Romantik geleneği devam ettiren yazar, eril anlatımı ile dönemin felsefi alt yapısının yazına etkisini ve yazının da barındırdığı temsiller yoluyla bu alt yapıyı beslendiğinin örneğini vermiştir.

Diğer bir taraftan Romantik döneminin bir diğer baskın unsurları da millilik ve dine bağlılık olmuştur. Bu bağlamda Eichendorff *Marmorbild* yapıtında bu milliyetçilik ve dindarlık öğretileri kadın figür üzerinden topluma aktarmıştır. Bir gezisi sırasında Tanrıça Venüs'ün heykelini gören ve onun uzun altın saçlarından büyülen Florio daha sonra tıpkı bu heykele benzeyen baştan çıkarıcı bir güzellikte bir Yunan kıyafeti ile maskeli baloya gelen bir kadınla karşılaşmıştır. Bu femme fatale kadın onu baştan çıkarmadan Hristiyanlık inancı sayesinde Bianca'nın aşkını fark etmiştir. Gece karşılaşmış olduğu Venüs heykeli üzerinden bağ kurduğu kadını cinsel baştan çıkarıcı ile ilişkilendirirken, buna karşılık beyaz bakire Bianca Hristiyan saflığı sembolize etmiştir. Bir diğer ifadeyle bu örnek üzerinden Romantik dönemde

erkek ise aklın sembolü olarak güç ve iktidarı temsil etmiştir. Bu güçlü adam, sevgi dolu kadın imgesini yaratan ikileşik cinsiyet topolojisi, Romantik dönemin yazınında da ilgi odağı haline gelmiştir. Yoğun olarak bu topoloji çerçevesinde konularını oluşturan Romantik yazınsal yapıtlar, kadın bedenini eril arzu nesnenin kendini gerçekleştirme yeri olarak imgelemiştir. Erkeğin karşısına **madun** olarak konumlandırılan bu kadın imgesi, dönemin pek çok yazarı tarafından sorgulanmış olsa da dönemin yazınsal yapıttaki temsilleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet hiyerarşisine etkisi olmuştur. Kant, Rousseau ve Fichte'nin kuramlarında ve ilgili dönemin milliyetçi anlayışında erkeğin karşısına bir öteki olarak konumlandırılan kadın, bir **madun** sıfatıyla erkeğin altında betimlenmiştir. Eğitim imkânı verilmemesi, kamu alanına izinsiz girememesi, isteklerini iktidarın ikamesi olan babası, kocası ya da erkek kardeşi üzerinden sınırlandırılması üzerinden **madunlaşan** kadınına, 19. yüzyılın yazınsalında çocuksu, sorumluluk alamayan, yetersiz dünya görüşüne sahip, özgüven eksikliği yaşayan gibi sıfatlar yüklenmiştir. Bu ataerkil yazın biçemi, kadını erkeğin kendi meşruluğunu olumladığı iktidar alanı olarak seçmiş ve bu imgeyi öteki olarak dışlamıştır. Kendi ahlak ve toplumsal zihniyetine uyan kadın evdeki melek imge olarak ötekileştirilirken; cinsel özgürlüğe sahip, sisteme tehdit bir kadın ise şeytan imgesi üzerinden ötekinin ötekisi olarak çifte katlanarak ötekileştirilmiştir.

bir kadın imgesine karşılık başka bir kadın imgesi oturarak oluşturulan ötekileştirmenin devam ettiğini söylenebilir.

Romantik dönemin önemli temsilcilerinden biri olan kızların eğitime yaptığı katkılardan dolayı geniş bir -büyük çoğunluğu kadın- okuyucu kitlesine ulaşan ve dönemin büyük annesi olarak anılan Sophie von La Roche'tan sonra Ida Hahn-Hahn, Luise Dittmar ve Louise Aston da romanlarında ya da hikayelerinde cinsiyetlerine yüklenen toplumsal rolün dezavantajlarını ve burjuvazinin kadına uyguladığı çifte standartları konu olarak ele almaya ve tartışmaya başlamıştır. Bu ve bunun gibi yazarlar aracılığıyla genç kızı eğitmek -ama sistem içi ama sistem dışı bağlamda- için Romantik dönemde çocuk ve gençlik yazını yazınsal alanda kendine yer bulmuştur. Masal derlemelerinden kendini ayıran Alman Genç Kız Yazını kendini değiştirerek geliştiren bir yapıyla çocuk ruhuna pedagojik normal temelinde yaklaşmıştır. Bir yandan Grimm Kardeşler, Hans Christian Andersen gibi yazarlara tarafından halk yazınından toplanan ya da üretilen masalların yanı sıra bu yüzyıldaki Çocuk ve Gençlik Yazını aynı zamanda özellikle de kız çocuklarını dönemin baskın sınıfının ahlak anlayışına göre yetiştirmek için araç¹⁴² olmuştur.

Clementine Helm tarafından 1863 yılında yayınlanan *Bachfischchens Leiden und Freuden* isimli yapıt bu dönemin Genç Kız Yazınına örneklerinden biri olarak en büyük hedefi evlilik olan 15 yaşındaki Grete'nin eğitim almak için Berlin'deki teyzesinin yanına gitmesi ve bu süreçte bir ideal kadın prototipine uygun olarak eğitilmesi ve bir eş bulmasını anlatmıştır. 18. yüzyıldan farklı bir şekilde gelişen Genç Kız Yazını 19. yüzyılda ev içi rolleri dışında eğitime de önem verilen kız çocuğu temsilleri inşa etmiştir. Özellikle de kadın yazarlar tarafından altın çağı yaşatılan bu yazın türündeki ilginin, dönemin sosyokültürel habitusuna bakıldığında

¹⁴² Metinlerde dişil figürlerinin temsillerinin artışı gözlenmiş olsa da bu temsillerin kadını toplumsal cinsiyet rollerinden çıkarmadan diğer bir ifadeyle toplumdaki var olan kadın imgesinden uzaklaşmadan kız çocuğa verilen ideal Hristiyan Alman kadın imge üzerinden geleceğin aile yapısını geleneksel normlar içerisinde inşa edilmesini sağlamıştır.

burjuva ailesi için evlenmemiş kız çocuğunun bir problem olarak görülmesinden kaynaklandığı yorumuna varılabilir.

Dönemin siyasi, kültürel ve sosyo-ekonomik etkilerinden ayrı kalmayan Alman yazınındaki Romantik akımı, temelinde Klasisizme bir antagonizma olarak doğmuş ve günümüz modern yazınının altyapısını oluşturur niteliktedir. Her ne kadar dönemindeki baskın sosyal engelleri kadın için kaldıramamış olsa da kadınlar yazınsal alanda kendine yer bulmayı başarmıştır. Pek çok kadın yapıtlarını isimsiz ya da eşlerinin isimleriyle yayınlamak zorunda kalmış olsa da Sophie von Albrecht, Christine Westphalen, Karoline von Ginderröde, Caroline Schlegel, Sophie Mereau, Bettina Brentano, Sophie Tieck gibi isimler dönemin yazınsal kadın imgesinin inşasında ve temsilinde etkili olmuştur. Mekaniklikten uzaklaşıp doğaya yaklaşan ve onu bir bütün olarak alımlayan bu akım, yaratıcı dehayı ön plana almıştır. Bir alımlama ve düşünme türü olarak Romantizmi bir yazın döneminin ötesinde hayatı kapsayan bir düşünce biçimi olarak yorumlamak yerinde olacaktır. Klasik ideallerden uzaklaşıp, doğaya ve halka dönen Romantizmde, Orta Çağ'a duyulan özlemi görmek mümkündür. Bu yönelim sonucunda dinin üretilen düşüncelerde rolünü yadsınamaz boyuttadır. Orta Çağ efsanelerine yönelmesi ve Hristiyanlık imgelerine önemli bir alan vermesiyle Romantizmin bu dönemde Hristiyanlığın gelişmesinde payı olduğu açıktır. Döneminde toplumunda suçsuz / günahsız olarak alımlanan erdem, yazınsal imge olarak kadına yüklenmiş ve onun cinselliği bağlamında cinsel saflık olarak nitelendirilmiştir. Buna karşılık umursamazlık, kibir ve küstahlık bağlamında ahlaksızlık, toplumsal cinsiyet rolü üzerinden kadına olumsuzluk olarak yüklenmiş ve yazındaki kadın imgeye de bundan etkilenmiştir.

Diğer yandan Romantizme geldiğinde gittikçe özel alana çekilen aile kavramı, dışa kendini kapatmıştır. Bu aile kurumu için işlevselleştirilen kadın; erkeğin ötekisi olarak yazında kendini inşa etmiştir. Nitekim yazın; iktidar alanı olarak araçsallaştırdığı kadın bedenini bu özel aile alanına ait olan erdemli, çalışkan, saf, temiz, nazik ve uysal Hristiyan Alman kadınına yüklemiş ve onu erkeğin ötekisi olarak inşa etmiştir. Diğer yandansa yazın eril düzenin ikileşik sistemi gereği bu

öteki imgenin karşısına oturttuğu lanetli ve doğanın mistik gücüne sahip sanrısıyla iktidarı tehdit eden öteki imgesi ortaya çıkmıştır.

3.1.2. 1880-1950 Yıllar Arasındaki Türk Yazınında Kadın Bedeni Olarak Öteki ve İnşası

Türk yazınında öteki olarak imgelenen kadın bedenine ve onun yazın dünyasındaki inşasına giriş yapmadan önce her ne kadar Türkçe dil bilgisel cinsiyete sahip diller gibi kelimeleri cinsiyet kategorisinde kurmasa da 2014-2016 yılları arasında yürütülen araştırma sonuçlarına göre Türkçede Kelimelerin Toplumsal Cinsiyeti isim çalışma kapsamında 16 ilde 1067 kişiye uygulanan anket neticesinde biyolojik cinsiyet belirtisi bulunmayan 552 kelimedenden 368'nin toplumsal cinsiyet içerdiği, 184'nün ise belirsizlik sınırında kaldığı sonucuna varılmıştır (Çolak, 2019, s. 156). Bu her ne kadar Türkiye toplumunun erkek merkezli bir düşünce yapısında olduğu anlamına gelemeyeceği gibi, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet algısı yönünde fikir verir niteliktedir. Türkiye'deki bu algıyı daha iyi ortaya koymak için kadının bu mekândaki tarihinden yararlanmak yerinde olacaktır.

Tanzimat dönemine geçişle birlikte eğitim hakkına kavuşan kadınlar, 1869 yılında İstanbul'da kurulan Kız Sanayi Mektepleri 'ne yazılarak ilk kez orta ve alt sınıflara kadar eğitim görme fırsatına erişmiştir (Çolak, 2019, s. 83). Ömer Çaha'nın belirttiği üzere Osmanlı İmparatorluğu döneminde 1876 *Kanunu-i Esasi* ile tüm nüfusun ilkokul eğitimi alması zorunlu hale getirilmiştir (Çaha, 1996, s. 89). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (2012) kitabında Serpil Sancar, 1870 ile 1935 aralığını Tanzimat devrimlerini ve Meşrutiyet yenilikleriyle damgalanan Cumhuriyet'in erken yıllarını, erken modernleşme dönemi olarak tanımlamıştır. Bu dönemdeki yazılı metinlerin, kadınların özgürleşmesine zemin hazırlayacak nitelikte olduğunu ifade etmiştir:

“Ziya Gökalp, Ahmet Ağaoğlu, Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Yusuf Akçura, Halide Edip gibi yazarlar; yeni Türk kadını ve Türk ailesinin nasıl olması gerektiği hakkında fikirler ileri sürmüş, bu görüşlerin hayata geçirilmesi konusunda etkili olmuştur” (Çolak, 2019, s. 83).

Ayrıca bu dönemde kadın yazarlar ve kadınlara hitap eden yayın organların sayısı artmışsa da Çakır’ın ifadesiyle “[...] kadın dergiciliğini başlatanlar, toplumsal yaşamda kadın ve erkek ayrılığından dolayı yaşam kalitesi düşünen dönemin aydın erkekleriydi” (Çakır, 2010, s. 60). Görüldüğü üzere erkek eliyle onun belirlediği sınırlar içerisinde inşa edilen bir kadından bahsedilmesi söz konusudur.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte gerçekleşen pek çok yenilik ile kadına eğitim, kamusal alan, boşanma, seçimlerde oy kullanma gibi ekonomik ve kültürel alanda eşit haklar tanınmıştır. 1980’li yıllarında Batı’da Feminizm hareketinin geldiği noktadan etkilenen Türkiye’deki kadınlar pek çok farklı alanda özgürlükleri için mücadele ediyor olsa da günümüz Türkiye’sinde dahi henüz eşitlik konusunda istenilen seviyeye varılamamıştır¹⁴³.

Bu noktaya kadar Türkiye’de kadının toplumdaki yerine dair genel bir bakış sunulmuştur. Çalışmanın devamında Türk yazınında cinsiyetin bir imge olarak ötekileştirilmesine ve bunun inşa sürecine odaklanılacaktır. Türk yazın tarihinin genişliği ve bunun kendi başına bir tez konusu olduğu göz önüne alınarak; çalışmanın bu noktasında ele alınan Türk yazın yapıtlarının¹⁴⁴ tarihleri aralığındaki imgelere odaklanmak ve dolayısıyla bu dönemdeki yazınsal kadın imgesinin yerini belirlemek yerinde olacaktır. Bu imgelere yakınlaşmadan önce dönemin kadın erkek

¹⁴³ Kadın Statüsü Genel Müdürlüğü (KSGM) tarafından 2017 yılında yayınlanan güncel verilere göre; kamuda çalışan personelin %37’si kadın iken, %63’ü oluşturan çoğunluk erkektir.

¹⁴⁴ Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* yapıtı 1888, Osman Cemal Kaygılı’nın *Çingeneler* yapıtı ise 1939 yayınlanmıştır.

ilişkilerinin yazına aktarılma biçimi hususunda bilgi edinmek imgelerin alımlanışına katkıda bulunacaktır. Bu bağlamda *Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler* isimli çalışmasında Fazlı Gökçek, dönemin cinsiyet yapısını şöyle özetler:

“Tanzimat yazarı kadın erkek ilişkilerini düzenlerken, aşkın meydana gelme süresince aşıkları buluşturmak ve birbirlerini görmelerini sağlamak için, toplumun yaşayış tarzının getirdiği zorunluluklar dolayısıyla çeşitli düzenekler kurmak zorunda kalmıştır. Geliştirebileceği seçeneklerin sayısı fazla değildir. Ya kadın roman kişilerini yabancı veya gayrimüslimler arasından seçecek ya da Müslüman erkekle Müslüman kadın arasında bir aşk ilişkisi geliştirmek istediğinde cariyeleri kullanacaktı. Bunun dışına çıktığı takdirde ise yine belli başlı birkaç seçeneği vardı. Bunlardan biri, düşmüş kadınları kullanmaktı. Bir diğeri kız çocuklarının tesettür yaşına gelmesinden önceki dönemde aşk ilişkisini başlatmak ve daha sonra bir aracı vasıtasıyla veya karşılıklı mektuplarla ilişkiyi devam ettirmektir” (Gökçek, 2000, s. 127).

Bu zaman aralığında üretilen yapıtlardaki yazınsal kadın imgelerine bakıldığında önceki dönem anlayışından farklılaşma görülecektir. Dönemin baskın İslamcı ve Osmanlıcı anlayışı etkisi altındaki yazında yer bulan kadın imgeleri, batılılaşma hareketinin neticesinde değişikliğe uğramıştır. Tanzimat dönemine kadar toplum içerisinde ev içi ve anne rolleriyle öne çıkarılan kadın imgesi dönemin ürettiği yapıtlarda da devam ettirilmiş ve çoğunlukla kadına toplumsal cinsiyet rolünün dayatıldığı, belli bir mekân -ev, mutfak vb.- içerisinde konumlandırılmış erkek merkezci bir anlayışla oluşturulmuş yazınsal kadın imgeler olarak yer almıştır. Tanzimat ile modernleşme sürecine giren Osmanlı’nın, Batı ile tanış olma sürecinde

feminist akımlar ile temas edilmiş ve bu etkiyle birlikte ekseriyetle orta ve üst tabakaya mensup kadınlar dönüşüm hareketine girmiştir:

“Tanzimat’a kadar yalnızca ev içinde “anne” ve “eş” rollerini benimseyen kadınlar, Tanzimat ile birlikte toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlıyorlar; gazetelerde, özellikle birçok kadın dergisinde sorunlarını ve beklentilerini yazarak, toplumu ve kadını bilinçlendirmeye çalışıyor; ayrıca konferanslar düzenleyip, çeşitli dernekler kuruyorlar ve bu derneklerde etkin görevler alıyorlardı” (Yeşilyurt, 2003, s. 82).

Bu sosyo-kültürel dönüşümler toplumdaki kadının yerini etkilerken, 19. yüzyılın son dönemlerine doğru kadının yazın dünyasına yazar olarak girişi, yazının barındırdığı kadın imgeleri de etkilemiştir. Kadınların hem yazar olarak hem de imge olarak yazın dünyasına girişlerinde önemli katkısı olan Ahmet Mithat Efendi ürettiği yapıtlarda -dönemin anlayışından çok da uzaklaşmadan- kadın imgelere oldukça yer vermiştir. Kölelik -özellikle de ev içi kölelik- arka planına sahip bir kültür, her ne kadar Batı’dan gelen yenilikçi bakış ile sosyokültürel alanda değişime uğramış olsa da eril merkezli düşüncenin kadın üzerindeki tahakkümün varlığını sürdürdüğünü kadını ikincilleştiren imgelerinden okumak olasıdır. Bu bağlamda Tanzimat döneminde üretilen pek çok romanda birbirine zıt tabanlı iki kadın imgesiyle karşılaşılır; melek ve şeytan kadın. Melek kadın imgesi Müslüman kadın üzerinden resmedilirken; şeytan imgesi ise -Batı’daki romanlardan farklı olarak kötülükten haz alan kadınsa daha çok erkeğini elde etme yolundaki baştan çıkarıcılık bağlamında şeytan- gayrimüslim kadına atfedilmiştir. Öncelikli olarak femme fragile ya da Türkçe yazında kullanılan adıyla melek imgesine yakından bakıldığında Melin Has-Er’in ifadesiyle;

“Güzel, zarif, terbiyeli, görgülü, kültürlü, hususiyle edebiyattan, musikiden anlayan, güzel konuşan, ev idaresinde, çocuk terbiyesinde bilgili ve başarılı, evine, ailesine bağlı, kocasına sadık, iffet ve haysiyetine düşkün, vakur, ciddi, marifetli, saadeti evinin dört duvarı içinde arayan ve bulabilen, kendinden ziyade ailesi için yaşayan, fedakâr, feragatkar kadınları” (Has-Er, 2000, s. 411).

Kölelik geçmişine sahip bir kültürden çıkan bu yazınsal imgelem üzerinden kadının eril tahakküm altında ev içi konumla sınırlandırılması ve yüklenen masum kurban rolüyle dönemin ideal kadın modelini yansıtmaktadır. Batılılaşma sürecinde bir geçiş dönemi olarak adlandırılabilen Tanzimat yazınında her ne kadar kadınlara yer verildiğini oldukça açık olsa da bunun toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız olmadığı ve hatta ahlaki merkez olarak cinselliğin kontrolünün erkeğe verildiği, cinsiyetçi iş bölümü anlayışı ile kadını ev sınırında tutan erkeğine bağımlı birer model olarak taşıdığı açıktır. Bunun sebebini Türk yazında 19. yüzyılın son çeyreğine kadar baskın bir erkek yazar nüfusunun olması ve dolayısıyla da erkek kaleminden çıkan kadın ve onlara ait imgelerin de kadını biçimlendirmeye çalışan erkek merkezci bir tasarımdan geçmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra cinsiyet rollerinin altının çizildiği görülmektedir ve bu imgelerin dinlerden bağımsız oluşması dönemin gereği düşünülemez;

“[Kadın ve erkek imgeleri] dinlerin ve kültürlerin uzun yüzyıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü hem de parçasıdır. Kendilerini dindar saymayan insanlar bile bu imgeleri benimserler, onlar aracılığıyla düşünürler ve yine onlar aracılığıyla kendilerini ‘kurarlar’. Din, özellikle de tek tanrılı dinler bu kalıpları ve imgeleri oluşturmada ve onların insanlar tarafından benimseyerek içselleştirilmesini sağlamada belirleyici bir rol oynar; çünkü, bu kalıpların mutlak ve değişmez, başka bir

deyişle 'kutsal' olduğunu vazeder” (Berktaş, 2016, s. 16-17 akt. Çakmak, 2013, s. 49).

Din üzerinden kendini meşrulaştıran bu yerleşik erkek egemen bakış, kadın bedenine yüklediği iyi anne / eş olma rolünü Müslümanlık üzerinden dayatmıştır. Modernleşme yolundaki dönemde kültürel sermayenin getirdiği gelenekselciliğin korunma çabası, kadını -istenilen sınırdan- ona biçilen rolü iyi oynayabilmek üzere eğitmek ile sınırlı kalınmasına yol açmıştır.

19. yüzyıl Osmanlısında hâkim süren ideolojik ve tarihsel alt yapıya bakıldığında; dönem iktidarının, etnisite ve din üzerinden yaratmış olduğu aidiyet duygusu neticesinde edinilmiş olan ulus anlayışını ve buna bağlı olarak da öteki kavramının dönemin yabancıları üzerinden alan bulduğunu görmek mümkündür. Osmanlı ulus anlayışını benimsemiş olan dönemin toplumu, kimliklenme ve dolayısıyla olumlanma arzularını ne olmadıklarını ortaya koyma yoluna giderek ötekiyi din merkezli¹⁴⁵ bir anlayış üzerinden oluşturmuştur.

¹⁴⁵ Etnik kimlik, İslam dini üzerinden şekillenmiştir ve sonuç olarak da biz'i Müslim diye tanımlarken ötekine gayrimüslim demiştir. Etnik ve dini farklılıklar üzerinden konumlanan bu öteki bir de kadın ise **çifte katlanmış ötekidir**. Osmanlı ve İslamcı eril bir tahakküm sisteminin hüküm sürdüğü bu dönemde yazın, içine doğduğu ideolojinin teslimlerini barındırmıştır. Ötekileştirmeyi kadın imge üzerinden katmanlaştıran ilgili tarihin yazınsal yapıtlarında, öteki, Müslüman olmayan yani gayrimüslim kadın üzerinden inşa edilmiştir. Hegemonyanın işaret ettiği arzusun nesnesi olarak yazınsal bir imge olan ve sıklıkla başvurulmuş bu kadının ötekileştirilmesi genel itibarıyla cinsellik üzerinden olmuştur. Ahlak ya da namus kavramları üzerinden yapılan bu yazınsal imgelem Müslüman kadınına erkeğine sadık, namuslu, iffetli gösterme yolundayken; gayrimüslim kadına ise hafifmeşreplik ve serbestlik rolü biçmiştir. İslamiyet'te cinselliğin erkek merkezci olarak yorumlanmasından dolayı toplumsal cinsiyet normlarına göre ideal kadın Müslüman iken, genellikle Batı menşeli kadının hem dini üzerinden ötekileştirilmesi hem de bu ötekileştirilmenin ahlak temelli yapılmasıyla erotikleştirilmesi gayrimüslim kadın imgesine mahsustur. Güzel ahlaklı Müslüman kadın imgesini yaratan din merkezli bu ataerkil yapı, cinselliğin kontrol mekanizmasını erkeğe yüklerken; onun için gayrimeşru kadın bedenini istisna olarak işaretlemiştir. Gayrimeşru ilişkinin yasaklandığı İslamcı hegemonya, bir istisna hali yaratarak bu kadını **madun** olarak görmüştür. Yasakların askıyı alınması için baştan çıkarıcı bu kötücül kadın imgesi, toplum içinde çifte katlanmış bir öteki konumuna almıştır ve bu öteki yazında da kendini imgelem yoluyla tekrar etmiştir. Toplumun sağaltıcısı olan bu kadın imgenin arzu nesnesi haline gelmesini altını Taner Timur “*örnek bir aşk sujesi olmaktan çok bir şehvet objesi olarak sokulmuştur*” diyerek çizmiştir (Timur, 1991, s. 31).

Tanzimat dönemi romanlarında pek çok kez yinelenen bu Batılı gayrimüslim kadın imgesi¹⁴⁶ aynı zamanda da batılılaşma sürecinde olan Osmanlı'nın ahlak dokusunu bozan olarak nitelendirilmesi dönemin Batı'yı alımlama şeklini yansıtır niteliktedir. Yarattığı imgeye cinselliği serbest bırakmasıyla, kendi milli kimliğine karşı bir öteki oluşturan ideoloji, bu bağlamda hem onun üzerinden ne olmadığını gösterirken hem de kendi meşruluğunun altını çizmiştir. Bu noktada toplumun sağaltıcısı olarak da konumlanabilecek bu kadın imge, Müslüman kadın imgesinin karşısına yerleştirilerek yarattığı zıtlıkla baskın ideolojinin devamlılığını sağlamıştır. Diğer bir ifadeyle yazar, bu dönemin ahlak anlayışını yazında en sık kullanılan femme fatale ve femme fragile kadın imgeleri üzerinden okuyucuya aktarmış ve böylece yazınsal yapıtların ideolojinin aygıtı olarak kullanılmasındaki rolünü göz önüne sermiştir:

“Metnin hâkimiyetini kuran özne, iyi ve kötü karşıtlıklar çevresinde yansır. [...] Kötülük yazarın kurduğu ahlaki dünyanın yararına hep vardır. Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri gibi Cumhuriyet romanlarının yanında Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Kemal Bilbaşar gibi ideolojik yönsemelerine kurgularında netleştirmiş yazarlarda ve hatta yenilerde Latife Tekin ve Murathan Mungan'ı ekleyebiliriz. ...Ötekiler hep kötü olagelmıştır; Rumlar, Ermeniler, Gâvurlar” (Akçay, 2007, s. 69).

Batı'ya göre daha ahlaklı bulan dönem yazarları düşmüş kadın imgesi üzerinden yine ötekiyi işaret etmekte iken; bir yandan da Müslüman ve kendi

¹⁴⁶ Bu bağlamda Batılı gayrimüslim yazınsal kadın imgesi arzu nesnesi konumundaki Girard'ın arzu üçgeninde kurban işleviyle varlığını sürdürmüştür. Gayrimüslim olmadığı halde melek kadın imgesinin karşısına yerleştirilmiş kötücül hem de Müslüman bir kadın imgesi de mevcuttur. Düşmüş kadın imgesi ile Tanzimat yazınında yer alan bu yazınsal figür Müslüman olmasından dolayı gayrimüslim kadın imgesinden farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Dönemin dini ve milliyetçi anlayışından dolayı bu kadın imgeleri, gayrimüslimlerle bir tutulmamıştır. Çünkü din merkezli bu Osmanlıcı düşünceye göre din; kadını iffetli olmasını sağlayan ve ona güzelliği veren bir olgu iken; eğer bir kadın topluma göre kötü yola düşmüş ise bu ancak ya bir erkeğe güvendiği için ya da Batı'dan gelen ahlaksızlıktan etkilendiği içindir.

milletlerinden olmasından dolayı kurtarılması gereken bir kadın olarak onun kurbanlığını işaretlemiştir. Ahmet Mithat Efendi de bu kadınları şöyle anlatmıştır:

“Bu cemiyet hastalığına karşı kızlarımızı terbiye yoluyla korumak lazımdır. Kızlarımıza aile yuvasının faziletlerini anlatmak, onların kötü yola düşmelerini önlemek bakımından şarttır. Ayrıca bu yerlerin kapanmasını sağlamak için de gayret sarf etmelidir. Her şeyden önce, bu yerlere rağbet etmemek suretiyle kapanmalarını sağlamak mümkündür. Buraya düşmüş kızlardan pişmanlık duyanları kurtarmak için, onlara yardımcı olmak insanlık borcudur” (Has-Er, 2000, s. 122).

Buradan da anlaşılacağı üzere, düşmüş kadın imgesi yazınsal metinlerde Batılı gayrimüslim imgesinden farklı bir şekilde acınması ve hatta korunması gereken bir kadın rolü ile oluşturulmuş ve bu imge üzerinden dönemin sosyokültürel yapısına göre okuyucuyu eğitmek amaçlanmıştır.

Sonuç olarak Tanzimat döneminde Batı’dan gelen roman türü ile yazın içeriklerinde her ne kadar değişikliğe girmiş olursa da geleneksel yazın biçimlerinden çok da uzaklaşmamıştır. Metinlerin işlediği konuların, toplumu eğitmek -özellikle de ahlaki açıdan- amacıyla toplumun ilgi odağına göre seçildiği görülmüştür. Nitekim yaratılan bu kadın imgeler söz konusu amaca hizmet etmiş ve sonuç olarak hem toplumsal cinsiyet rolleri korunurken hem de öteki işaret edilerek bireyin olumlanması sağlanmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mürebbiye* yapıtındaki Anjel; Namık Kemal’in *İntibah* (1876) yapıtındaki Mehpeyker; Ahmet Mithat Efendi’nin *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) yapıtındaki Arife kötücül / şeytan kadını imgelerken; Şemsettin Sami’nin *Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat*’taki (1872) Fıtnat; Namık Kemal’in *İntibah*

yapıtındaki Dilaşup; Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1887) yapıtındaki Dilber melek kadını imgelemektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere bu dönemin eğitim durumundan kaynaklı her ne kadar erkek yazarların ve onların kaleminden üretilen kadın imgelerin sayısı çoğunlukta olsa da kadın yazarlar ve onların ürettiği kadın imgeler de mevcuttur. Yetiştirildiği habitus gereği özne olarak olumlanmamışlığını kabul eden veya bunun alternatifinden bihaber olan kadın, Tanzimat döneminin getirmiş olduğu batılılaşma hareketi ile nesne konumundan çıkamamış olsa da yazar olarak ve yarattığı kadın imgeler ile yazında kendine yer bulmuştur. Efendi-köle diyalektiğinin görüldüğü evlilik ilişkilerinde erkeğin kendi bedeni üzerindeki tahakkümünü kabullenmiş kadın; ilgili dönemde özne olma yolunda Babanın-Yasası'nı sorgulaması da kendi maddi bağımsızlığını ve eğitimi adına kadını bilinçlendirmeye yönelik adımlar atmıştır. Bu bilinçlendirme sürecinde yazına yansıyan kadın imgeler üzerinden özne oluş sürecinde bir kadın modelinden bahsetmek mümkündür. Kadını, sadece iyi bir eş ya da iyi bir anne olarak değer gören doğurgan dişi modelinden çıkartmak isteyen kadın yazarlar, zamanın ruhuna uygun olarak kadının eğitimini öncelikli bir sıraya koyarak ilerlemiştir. Bedeni, bir meta olarak erkek egemen düzen içerisinde babaya ya da kocaya bağımlı hale getirilen kadının, erkeğin ötekisi rolünden çıkıp tinsel bağımsızlığını elde etme yolunda eğitilmesi adına bilinçlenen kadın imgelerine yer veren kadın yazarların; dönemin yaşamış olduğu geleneksellik ve modernlik arasındaki ikilikten etkilenmedikleri düşünülemez. Coğrafyanın bu döneme kadar taşımış olduğu kültürel sermayeden çok da uzaklaşamayan yazın ve yazınsal imgeler, Tanzimat dönemindeki yerleşik eril bakış açısıyla kadına¹⁴⁷ yaklaşmıştır.

¹⁴⁷ Dönemin ilk Müslüman kadın yazarı olarak Fatma Aliye Hanım, erkek yazarların aksine feminist söyleme ilgili tarihte ilk adım atan kadın yazar olarak farklı bir kadın imgesi yaratmayı başarmıştır. *Muhadarat* (1892) adlı yapıtında Fazıla karakteri ile yazar, kadınların eğitimine ve dolayısıyla da bağımsız kadın olmanın öneminin altını çizirken bunu yerleşik eril düzene isyan ya da karşı çıkma olarak değil, kadını bilinçlendirme adına yapmıştır. Her ne kadar dönemin baskın ataerkil yaklaşımından kopamasa da yazarın dönemin okurlarına, erkek yazarlarındakinden farklı feminal(dişi) bir söylem sunduğu söylenebilmektedir. Ülkü Eliuz; Fatma Aliye Hanım'ın yarattığı bu kadın

Tanzimat romanlarında kadın çerçevesinde önemli yeri olan evlilik, ilişki, kadının sosyal konumu ve hakları, eğitim-öğretim, annelik gibi pek çok konu ele alınmıştır. Bu izleklerin konu edilmesindeki temel gaye aile kurumunun bütünlüğüne verilen önemden kaynaklı olarak her ne kadar kadının özgürleşmesi yolunda yapılmış gibi görünse de esasında onu kurdukları ahlaklı ideal kadın modeline uydurmak olmuştur. Bu noktada Batılı gayrimüslim kadınına karşıt bir imge olarak kullanan Tanzimat yazarları, öte yandan da sadece Osmanlı'dan değil Doğu'dan gelen kadın imgeleriyle de Doğu Batı ikileşimini beslemiştir. Doğulu kadın imgesine iffet, ahlak, evlilik gibi konuları yüklerken, karşılaştırma yapma ve de onun üzerinden Doğu kadınına ders verme amacıyla Batı imgesine de cinsellik, hafifmeşreplik, yasak ilişki, eğlence gibi konuları bırakmıştır. Bu düalist yazın bakışı uzamında Tanzimat, roman türünü Batı yazın geleneğinden almış olsalar da zamanla değişime giden ilgili yazarların yapıtlarında yine de sözlü anlatı geleneğinin etkilerini okumak mümkündür. Nüket Esen, dönemin önemli romancılarından Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtlarındaki Doğu-Batı ikileşimin yoğunluğunu şöyle vurgulamıştır:

“[...] içinde büyüdüğü ve yaşadığı medeniyette gördüğü aksaklıklara çare bulmaya çalışırken bu medeniyeti devamlı savunan, ama aynı zamanda medeniyette gördüğü aksaklıklara çare bulmaya çalışırken Batı medeniyetine duyduğu merak ve hayranlığı da ortaya koyan bir yazardır. (...) Batı'da hayran olduğu, onu cezbeden bir şeyler vardır; dikkati bir kere Batı'ya yönelmiştir. Ama kendi kültürüne de sahip çıkar. Yalnız artık kendi kültüründe neyi savunmak ihtiyacını duyuyorsa bunu Batı ile karşılaştırarak yapar” (Esen, 2006, s. 17).

imgesinin önemini şöyle belirtmiştir: *“Başkişi, ötekiliğine, ikincilliğine mahkûm olmama adına düşünsel boyutlu eylemlerde bulunur ki, bu tavrıyla Müslüman- Türk kadınının feminal uyanışının da simgesi olur”* (Eliuz, 2008, s. 622).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ahmet Mithat ve diğer dönem romancıların; Batı-Doğu eksenini üzerinden okuyucuyu kendi habitus temelinde eğitime amacında olduğu açıktır. Dahası Esen, yazarın bunu karşılaştırma yoluyla yani iyi ya da kötüyü ele aldığı konuya bağlı olarak karşıya yüklemeyle yaptığını açıklamıştır. Ahlak konusunda kötücül kadın imgesi ile biz'den olmayanın verildiği gibi, diğer yandan da bu Batılı kadın giyim, eğitim, sosyal yaşam gibi hususlarda örnek gösterilerek yine kendi istediği yönde¹⁴⁸ kadın bedeni üzerinde tahakküm kuran erkekliği okumak mümkündür.

Yaşanan toplumsal değişimlere ve gelişmelere tanık olan ve imgelem yönetimiyle kendisinin de bizzat bu oluşumlarda önemli işlevi olan yazın; temelinde bireyin kimliklenmesi ve dolayısıyla edindiği kimliğin olumlanması hususunda esaslı bir kaynak olarak varlığını sürdürmektedir. Bu alt başlık özelinde Türk yazını da içinde olduğu kendi coğrafyası üzerindeki kimliklenmeye ilişkin etkin bir kaynaktır; Tanzimat dönemine bakıldığında bu dönemde üretilen yazınsal metinlerin daha çok kadın imgeleri üzerinde hassasiyetle durmuş olduğu ortadadır. Bireyin, ki Tanzimat döneminde üretilen yapıtlar çerçevesinde özellikle de kadın bireyin, bireysel kimlik, cinsel kimlik, kültürel kimlik gibi kimliklenmesi derdine düşen çoğunlukla erkek yazarlar ve de sayıları az olsa da -Türk yazınında ilk kadın romancılar olarak- kadın yazarlar tarafından üretilen yapıtlar üzerinden dönemin

¹⁴⁸ Sonuç olarak dönemin aydın erkek yazarları tarafından kadın temalı izleklerin yazına aktarılmasında bir çoğalma görülse de modernleşme sürecinde olan toplumsal yapıda kadının erkek karşısındaki ikincil konumunun değişiminden bahsetmek mümkün değildir. Tanzimat yapıtlarının kadını daha görülür bir imge halinde ele aldığı ortada olsa da buradaki amaç “*eğitilmiş kadınların ailenin ve ulusun daha iyi ve erdemli anneleri olacağı tezi*[dir]” (Berktaş, 2016, s. 92). Bu bağlamda eğitime verilen önem ve özellikle de erkek karşısında ikincil olarak konumlanmasına rağmen kadının eğitimine verilen önem özünde ulus-devlet anlayışının baskın olduğu bu dönemde aileye atfedilen kutsallık nedeniyle bu denli ön plana çıkarılmıştır. Dönemin din merkezli eril hegemonyası, kadını ve bunun yansıması olarak yazındaki kadın imgesini yine kendi sınırları içerisinde ele almış ve neticesinde “*söz konusu aydınların kadın hareketine katkısı ancak bu konuları tartışmaya açmakla sınırlı kalmış [...]*” olduğu belirlenmiştir (Akdeniz, 2008, s. 10). Sonuç olarak ilgili dönem aralığındaki yazınsal kadın imgeleri, ideolojilerin kadın üzerindeki tahakkümünü, kadının özne olarak kimliklenme problemini ve Girard'ın yazınsal aşk üçgenine uygun olarak arzu nesnesi -Müslüman iffetli kadın- ve yer yer bu üçgen ilişkisiyi tamamlayacak biçimde Batılı kadın imgesi de Müslüman kadının imrendiği bir ayrıcalık sahibi olduğundan onun arzu nesnesine dönüşmesini yansıtır niteliktedir. Diğer bir ifadeyle iffetli kadını arzulayan erkek ve erkeğin asıl arzuladığı şeyin şatafatlı Batılı kadın olduğunu varsaydığında ona özenen melek kadın ile kendi içlerinde bir üçgen olarak yazında yerini almıştır.

kadınlarının Doğu-Batı ikileşimi¹⁴⁹ temelinde kimlik edinme uyanışlarını görmek mümkündür.

3.2. 1810-1880 Yılları Arasındaki Alman Yazınında Çingene Kadın İmgesi ve Temsili

Almanya’da bugün **Sinti und Roma** diye anılan Çingenenin¹⁵⁰ Alman yazınındaki imge olarak inşasına bakıldığında, 1500 ve 1600 yıllar arasını kapsayan Reformationsliteratur¹⁵¹ diye adlandırılan yazınsal yapıtlarda; tembellik yapan, çalışmak yerine dilenen bunun yanı sıra yalan söyleyen, dolandıran, hırsızlık yapan hatta cinayet işleyen gibi olumsuz etiketlerle karşılaşılmıştır¹⁵². Bu etiketlere daha sonraları yurtsuz, gezgin, düşman / yabancı gibileri de eklenmiştir. 17. yüzyıl

¹⁴⁹ Cinsellik üzerinden ötekileştirilen Batılı ve / veya gayrimüslim kadın imgeleri; **Pharmakon** rolüyle toplumun hem zehri hem panzehri olarak Türk-Müslüman kadın imgesinin karşısına yerleştirilmiş ve bu bağlamda Türk-Müslüman kadını masumlaştırılarak kadının bedeni üzerindeki eril tahakkümün devamlılığı sağlanmıştır. Birbirine öteki olarak konumlandırılmış bu zıt kutuplu iki kadın imgesi, esasında ataerkil yapının kurbanı olarak yazında yerini almıştır. Dönemin kadını kimliklendirme gayretinde olan yazarlar tarafından imgelene bu kadın karakterler, kadının bağımsızlaşarak bir özne konumunu belirleme gayretinde olduklarını ortaya koymuştur. Ancak bunun erke karşı verilen bir mücadele ya da bugüne kadar nesne olarak ikincil konuma atılmış kadının bedeni üzerindeki eril hakimiyetten kurtulmak adına yapılan bir isyandansa, dönemin ruhundan çok da uzaklaşmadan bir kadını ötekileştirerek, diğer yandan topluma uygun kadını konumlandırma olarak okunmalıdır. Nitekim dönemin ilk feminist kadın romancısı olarak Fatma Aliye Hanım’ın yapıtlarındaki kadın imgelerin dahi feminist bir yaklaşıma sahip olup olmadığı konusu hala tartışmalıdır. *Fatma Aliye Hanım’ın Romanlarında Kadın Sorunu* başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında yazarın tüm makale, roman ve çalışmalarını inceleyen Firdevs Canbaz, çalışmasının neticesinde yazarın “Avrupalı anlamda bir feminizmden uzak” bir yazınsal biçemi olduğunu vurgulamıştır (Canbaz, 2005, s. 105). Yani dönemin feminist yazarı olarak görülen yazarın dahi dahil olduğu bu dönemin yazınına bakıldığında sonuç olarak modern İslamcı aydın ifadesinden öteye gidilemeyen bir bakış açısı söz konusudur. Böylece din merkezli muhafazakâr düşünceyi kadın bedeni üzerinden meşrulaştıran ve bu sayede **Büyük Öteki**’nin söyleminden çıkmayan bir yazına sahip bu dönemin, kadını imgeleme biçiminde kendinden önceki tarihe nazaran kadını daha merkezi bir alana almış olsa da onun özne olarak bir kimlik edinmesinde büyük bir yol alındığı söylenemez.

¹⁵⁰ **Zigeuner / Zigeunerin.**

¹⁵¹ Reformasyon Yazını.

¹⁵² Alman yazınında Çingene imgesi, Orta Çağ’ın sonlarında ortaya çıkan masal ve destanlarda Çingene mitini devam ettirmiştir. İsa’nın çarmıha gerilmesinde kullanılan çivileri yapan demircinin Çingene olduğu ve Tanrı tarafından sonsuza kadar gezgin olarak cezalandırıldığı miti sadece Orta Çağ’da değil aynı zamanda aktarılan halk hikayeleri, masallar, söylenceler ve fıkralar yoluyla Romantizm döneminin anlatılarında da yer almıştır. Bu ayrıştırma; Çingeneyi dilenci, dolandırıcı, hırsız olarak tanıtan yapıtlarla Reformasyon Dönemi’nde de devam etmiştir.

itibariyle yazın ve sanat yapıtlarında¹⁵³ inşa edilen Çingene imgesi daha çok dinsiz, falcı, hırsız, vahşi, suçlu ve kayıt dışı gibi sıfatlar üzerinden temsiller üretmiştir. Çingenelerin kökenlerinin keşfinden sonra 1782 yılında, Çingene araştırmacısı Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann Çingenelerin Hint kast sisteminin en alt kümesinden geldikleri tezini ortaya atmıştır ki yukarıda söz geçen Almanca Sinti yaftası doğrudan buna işaret etmektedir. Grellmann, *Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart, Verfassung und Schicksale dieses Volkes in Europa, nebst ihrem Ursprunge* çalışmasında, Çingeneleri leş ve insan etine düşkün, güvenilmez, Doğulu ilkel göçebeler olarak tanımlamıştır. Hatta erkeklerini şarap içip, tembellik yapan; kadınlarını da şehvetten yarı çıplak halde etrafta koşturan, zina yapanlar olduğunu söylemiştir (Solms, "Zwei Zigeuner, schwarz und gräulich." *Zigeunerbilder deutscher Dichter*, 2018, s. 17-18). Bu ilkel toplumun geliştirilmesi, eğitilmesi ve medenileştirilmesi gerektiğinin üzerinde durulurken, diğer yandan da Grellmann, Çingenenin kendine has yaşam biçiminin onun köken farkından kaynaklandığını, bu nedenle medenileşmesinin çok zor olduğunu ve bir Çingenenin ne yapılırsa yapılsa yine bir Çingene kalacağını belirtmiştir.

Alman yazınında Romantizm dönemine gelindiğinde ise usta hırsız, büyücü gibi imgelerin yanı sıra suçsuz doğa çocuğu, baştan çıkarıcı dansçı gibi güzel Çingene imgelerinin de yazınsal yapıtlarda yer almaya başladığı gözlemlenmiştir. Bu dönem öncesinde yazında inşa edilmiş olumsuz imgelerin yanında bu olumlu görünen imgelerin de var olması, dönemin önceki imgelerin karşısında olduğu anlamına gelmemiştir. Romantizm akımıyla beraber genç, büyüleyici güzellikte temsillerin doğduğu Çingene imgelerinin dışında ayrıca yaşlı, çirkin, cadı kılıklı Çingene temsilleri de ortaya çıkmıştır. Çingene arkadaşlığıyla etkilenmiş bohem

¹⁵³ Öncellikle soylu ve burjuva sınıfı için.

ruhunun yaşandığı bu dönemde, Çingene esasında yüceltilerek biz'den dışlanmış ve biz ile sınırı çizilmiştir¹⁵⁴.

1810-1880 yılları arasında kadın Çingeneleri barındıran yazınsal yapıtlara bakıldığında, Çingene imgesinin varsayıldığı şekliyle onların gerçek hayat tarzlarıyla bağdaşmadığı; aksine bu grup ile kişisel tanışıklığı olmayan, önceki yapıtlar üzerinden edinmiş olduğu kalıp yargılı yazarın dışarıdan inşa ettiği bir kurgu olduğu ortadadır. Nitekim Christoph Martin Wieland ve Miguel de Cervantes'ten etkilenen Johann Wolfgang von Goethe *Götz von Berlichingen* (1773) isimli yapıtında Mignon karakterini yaratmıştır. Goethe'nin Mignon karakteri Romanizm yazarları için esin kaynağı olmuş, hatta Mignon'nun etkisi Biedermeier ve Realizm yazınında da sürmüştür.

Bunun yanı sıra Christoffel von Grimmelshausen'ın pikaresk romanlarında¹⁵⁵ Çingene daha çok olumlu bir şekilde eğlenceli maceracılar ya da dolandırıcılar olarak imgelenmiştir. 1770'li yıllara gelindiğinde yazınsal yapıtlarda temsilleriyle devam ettirilen Çingenenin öteki olarak imgesi daha da yoğunlaşmıştır. Sturm und Drang¹⁵⁶ dramalarında, kahramanların el falını okuyan yaşlı, çirkin Çingene kadın imgesi ortaya çıkmıştır. Bu kadına yüklenen falcılık ya da büyücülük bir ilahi yetiden ziyade kurnazlıkla yapılan bir dolandırıcılık olarak sunulmuştur¹⁵⁷. Bu dönemin devamında gelen Romantizm akımında bu imgenin yanı sıra inşa edilen

¹⁵⁴ Bir etnik gruba aidiyetleri üzerinden yapılan bu dışlamanın altında ırkçılık fikrinin olduğu yorumuna varılabilir. Nitekim bu ötekileştirme diğer yandan da biz'in kendi ırkının karşına koyduğu bir öteki üzerinden yine kendi meşrutiyetini olumlamasıdır. Böylece üstün bir ırk oluşturma gayesindeki toplum, inşa etmiş olduğu yazınsal imgeler ile arzu nesnesi yaratarak kendi ideolojisini meşrulaştırmıştır. Bu arzu nesnesinin temsillerine eklemiş olduğu güzel Çingene imgesi ile toplumun kültürel habitusuyla yerleşik olan imgeleri değiştirmenin pek mümkün ol(a)macağı ortadadır. Bundan dolayı ya yüceltilmiş ya da çarpıtılarak dışarıya itilmiş, gerçek olmayan, insanlık dışı imgelere yer verilmiştir.

¹⁵⁵ Schelmenromanen

¹⁵⁶ Deha Çağı ya da Deha Dönemi olarak tanımlanan dönem.

¹⁵⁷ Nitekim Girard *Günah Keçisi* çalışmasında "[...] büyüdü düşünce çıkarsız bir meraktan kaynaklanmaz. Çoğunlukla, felaket durumunda büyüye başvurulur" (Girard, *Günah Keçisi*, 2018, s. 79) ifadesiyle büyüü masum bir meraktan öte bir konuma alarak, büyüün ya da doğaüstü gücün ötekiliği belirlemedeki yerini ele almıştır.

genç ve güzel Çingene kadın, gerçek bir Çingeneden ziyade ya bir Çingene kızı ya da esasında üst tabakaya mensup bir ailede doğmuş ama çocukken Çingeneler tarafından kaçılmış ve Goethe'nin Mignon'u profiline sahip çingenevari bir kız çocuğu olmuştur. Bu tür saf çingenevari imgeler yoluyla pis dolandırıcı Çingene topluluğu algısı bir şekilde kırılmıştır.

Alman yazın tarihindeki Çingene imgesinin inşası ve temsilleri hakkındaki yukarıda verilen ön bilgi temelinde; çalışmanın incelemek için seçtiği yapıtlar doğrultusunda belirlenen 1810-1880'li yıllara daha yakından bakıldığında, dönemin yazarları tarafından en sevilen imgenin Çingeneye hatta Çingene kadınına ait olduğu görülmüştür. Romantik yazınının pek çok yapıtında başkahraman olarak yerini alan Çingene kadın ve onun hayatı esasında ilk defa bu dönemde olumsuz, değersiz, tehlikeli gösterilmenin dışına çıkmıştır. Bu noktada Romantikleri, Çingeneleri ilk defa olumlu ele alan yazarlar olarak yorumlamak mümkündür ki Alman yazının bu dönemi **Zigeunerromantik**¹⁵⁸ olarak adlandırılmıştır.

Romantik, dikkat çekici Çingene kadın temsillerindeki bu ilgi artışında Goethe önemli bir rol oynamıştır. *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795/96) ya da *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1771/73) yapıtlarıyla Goethe esasında Alman yazınına güzel Çingene kadın imgesini tanıtmıştır¹⁵⁹. Goethe'yle birlikte bu kadın imgenin yazında sıkça yer verilmesinde Romantiklerin farklı, gizemli, gizlenmemiş olana duyduğu özlemin de etkisi olmuştur. Başka bir ifadeyle Romantikler özgür, vahşi, köksüz hayat tarzları ve gizemli Doğu'ya uzanan soyları ile sıkı kurallarla donanmış, standartlaştırılmış burjuva hayatına bir karşı kutup olarak Çingene kadında özlemlerini aramıştır. Diğer yandan da kentleşmeyle beraber endüstrileşme hareketlerinin başladığı Romantizm döneminde toplumsal ayrışma

¹⁵⁸ Romantizm Döneminde başta Alman yazını olmak üzere Avrupa'da etkin Çingene izleşine gösterilen olumlu tavır, moda. Çingene romantizmi.

¹⁵⁹ Goethe'den önceki dönemde romantizme edilmiş Çingene kadın imgesi Alman yazınında Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen'in *Courasche* (1670) ve *Springinsfeld* (1670) yapıtlarıyla da kendini göstermiştir. Buradaki kadın, Goethe'nin Mignon imgesine benzer bir yolla özgür, kaygısız, şen, toplumun genel yaşam tarzına tezat bir günlük hayat süren olarak imgelenmiştir.

görülür hale gelmiştir. Alt sınıfta görülen Çingene bu noktada da ayrı bir dışlanma yaşamış ve damgalanmıştır. Romantizmin başındaki bu kültürel değişimler kimliğin inşasında rol oynarken, bu noktada egzotizm kültürel bağlamda ilgi çekici konu haline gelmiştir. Nitekim bu ilgi Alman yazınında kendini romantik, gizli çekici ya da korkutucu derece de çirkin, itici imgeler ile göstermiştir.

19. yüzyılın ilk yarısında Cervantes'in Çingene kızına benzer şekilde müzik ve dans ile bağdaştırılan Çingene kadın imgelerine, ilgili dönemin ikinci yarısında Victor Hugo'nun Esmeraldası gibi baştan çıkarıcı imgeler eklenmiştir. Pek çok farklı yapıtta önemli bir figür olarak yerini alan bu Çingene kadın imgeleri, dönemde genç ve güzel Çingene kadın kavramının doğmasına sebep olmuştur. Söz konusu imge genellikle genç, zarif, esmer tenli, uzun siyah saçlı ve siyah gözlü olarak betimlenmiştir:

*“Çevresinde bütün gözler ona dikilmiş, bütün ağızlar açtı;
gerçekten de, yuvarlak ve pürüzsüz iki koluyla başının üstüne
kaldırdığı tefin tımbırtısı eşliğinde, pilisiz yaldızlı entarisi, çıplak
omuzları, eteğinden ara sıra görünen biçimli bacakları, siyah
saçları, çakmak çakmak gözleriyle, bir sarıca arı gibi ince, narin
ve canlı, böyle dans ederken doğaüstü bir yaratıktı”* (Hugo, 2012, s. 90).

Çingeneyi ilk defa olumlu idealize eden Romantizm yazarları, kendinden önceki dönemlerden farklı bir biçime soktuğu Çingene kadın imgesine yeni bir anlam vermiştir. Gerçeği reddeden, daha çok rüyalara, arzulara, hayallere düşkün olan Romantik yazın; dilenci, hırsız Çingene imgesine büyüleyici ve romantize edilmiş yeni bir Çingene imgesini eklemiştir. Romantik yazarlar, sosyal hiyerarşinin dışındaki bu Çingenenin özgürlüğünden etkilenmiştir. Romantik dönemi, evrensel bir dünya gözüne sahip olduğundan dünyaya ait olan şey iyi ya da kötü diye bakılmaksızın, bütünlük esası altında yazına aktarılabilir. Çingenenin göçebe

hayatını, özgürlük olarak alımlayan yazar, yapıtında esasında gerçek olmayan bir Çingene imgesi yaratmıştır. Buradaki Çingene kadın, diğer kadınlardan farklı bir görünüşe sahiptir; egzotik, vahşi ve gizemli. Dizginlenemez bir kadın olarak anlatılan Çingene kadının güzelliği sıklıkla şeytani ya da hayvani bir ifadeyle yazıya aktarılmıştır. Örneğin imge genellikle parlak saç ya da parlak dişleriyle anılmıştır. Diğer bir taraftan yalın ayakları, yoksulluğunun bir sembolü olmaktansa onun baştan çıkarıcılığı olarak imgelenmiştir. Genellikle de bu vahşi kız, çoğu yazınsal yapıtta on altı yaşından büyük olmamıştır. Adalbert Stifter tarafından kaleme alınmış *Katzensilber* (1853) yapıtında benzer bir Çingene kızı imgesine rastlanmıştır. *Katzensilber* yapıtı garip, korkmuş bir kız çocuğu ile karşılaşan bir burjuva ailesinin hayatını ele almıştır. Yapıtta bu vahşi küçük kızın ismi verilmemiş, başkahraman esmer teni ile öne çıkarılmış ve yapıt boyunca “*braune Mädchen*”¹⁶⁰ olarak geçmiştir. Goethe’nin Mignon’unu hatırlatan bu kız, doğanın temsili olarak Romantik dönem yapıtlarındaki tipik Çingene kız çocuğu imgelerine örnek niteliktedir. Her ne kadar bu kız çocuğu, yapıt boyunca doğrudan bir Çingene olarak anılmasa da koyu teni ve güzelliği ile güzel Çingene kadını kalıp imgesine karşılık gelen özellikleriyle ön çıkarılmıştır. Kökeni belirsiz, koyu ten rengi, havayı tahmin edebilme yetisine sahip, bir görünen bir ortadan kaybolan bu çocuksu kadın¹⁶¹ dönemin ilgisini çeken Çingene kadın imgesinin temsili olarak yapıtta yerini almıştır. *Katzensilber* yapıtından sonra 1866 yılında yazdığı *Der Waldbrunnen* anlatısında benzer figürleri ele alan Adalbert Stifter, *Katzensilber*’de ele aldığı Çingene kız imgesini devam ettirmiştir. Kocaman siyah gözleri, parlak saçları, beyaz dişleriyle nefes kesici olağanüstü güzellikteki bu Çingene kızı, anlatıda fiziksel özellikleri üzerinden ön plana alınmıştır. Bir görsel nesne olarak güzel Çingene kadın imgesini temsil eden bu Çingene kızı, güzelliği ile hayran kalınası olsa da toplumdan uzak tutulan bir yabancı olarak dönemin kalıp imgelerinin dışına çıkmamıştır. Tuhaf ve yabancı sıfatları yüklen bu egzotik Çingene kız ile anlatıcı arasındaki mesafe yapıtta kısa bir sürede okura yansıtılmıştır.

¹⁶⁰ “*Kahverengi kız çocuğu*”

¹⁶¹ Femme enfant.

Joseph Freiherr von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart* (1815) romanındaki Erwine ismi verilen küçük Çingene kızında da Goethe'nin Mignon'u görmek mümkündür:

*“Es war kleine, junge Zigeunerin, sehr nachlässig verhüllt, das schöne schwarze Haar mit bunten Bändern in lange Zöpfe geflochten. Sie hatte ein Tamburin, mit dem sie die Zudringlichsten so schalkisch abzuwehren wusste, dass ihr alles nur um desto lieber nachfolgte. Jede ihrer Bewegungen war zierlich, es war das niedlichste Figürchen, das Friedrich jemals gesehen”*¹⁶² (Eichendorff, 1970, s. 116).

Mignon gibi esasında soylu bir ailede dünyaya gelen Erwine, Çingeneler tarafından kaçırılmıştır. Erwine koyu renkli gözleri, baştan çıkarıcılığı ile Mignon'un bir taklidi olarak yapıtta güzel, baştan çıkarıcı Çingene kadın imgesinin temsiliyetini almıştır. Yapıt bu imgenin yanı sıra kâhin, yaşlı Çingene kadın imgesini de barındırmıştır. 1819 yılında E.T.A. Hoffmann'ın yayınladığı *Der Zusammenhang der Dinge* başlıklı yapıtı genç, çekici egzotik Çingene kızı Emanuela ile yazındaki yabani, vahşi çekiciliğe sahip Çingene kadın temsilini devam ettirmiştir. Bu yapıtların yanı sıra Karl Immermann'ın *Die Epigonen*'undaki (1830) Flämmchen karakteri; Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen* (1802) romanındaki Zulima başkahraman çingenevari, çocuksu kadınlığı ile erotik, saf ve çekici güzel Çingene kadın imgesinin temsilleri örnek olarak yazınsal yapıtlardaki bu imgenin inşasına ve devamlılığına katkı sağlamıştır.

Romantik yazınında ortaya çıkan genç ve güzel Çingene kadın imgesine karşılık olarak yaşlı, çirkin ve hatta cadı Çingene kadın imgesi yaratılmıştır. Baştan

¹⁶² “Güzel siyah saçları renkli kurdelelerle uzunca örülmüş, alelade örtünmüş küçük bir Çingene kıızıydı. En yalışıkları bile muzip bir şekilde savuşturacağını bildiği tefiyle, bir o kadar da cezbediciydi. Yaptığı her hareket o kadar hassastı ki, Friedrich'in gördüğü en şirin şey oydu”.

çıkarıcı öteki olarak nesneliğinden uzak; kötülüğü, nefreti ve çirkinliği öne çıkarılan ilgili kadın imgesi, esasında yaşlanmasıyla ve değişen görünüşüyle güzel Çingene kadınının gelecekteki halini resmetmiştir. Genellikle hırsız, dolandırıcı, çocuk kaçıran, büyücü, falcı gibi imgelenen bu yaşlı Çingene kadın, cadıya çevrilmiştir. Bu iki zıt kutuplu Çingene kadın imgeleri, Romantizm yapıtlarındaki alışagelen fantezi ve arzunun temelinde ortaya çıkmıştır. Diğer bir ifadeyle animizm ve fetişizm nesneleri olarak yazınsal yapıtlarda yerini almıştır. Heinrich von Kleist'in *Michael Kohlhaas* (1810) yapıtındaki falcı Çingene kadın imgesi ile geleceği görebilen, kehanetlerde bulunan bir temsil ile ortaya çıkan bu kadının, dönemin çoğu yapıtında olduğu gibi ismi verilmemiştir. Doğaüstü güç ile temsil edilen Çingene kadın, baştan çıkarıcı imgeden farklı olarak mistik gücü ile tanıtılmıştır. 1817 yılında E.T.A. Hoffmann'ın *Das öde Haus*'daki kan kırmızı şalıyla dikkat çeken uzun boylu yaşlı, çirkin Çingene kadın figürü de korkulası, çekinilen Çingene kadın temsillerine örnek niteliktedir. 1879 yılında Karl Emil Franzos tarafından yazılan *Die Hexe* anlatısı, Çingene kadınlar hakkında üretilen olumsuz basmakalıbına örnek niteliktedir. Anlatının tuhaf yabancı başkahraman cadısı, femme fatale olarak güzel Çingene kadın imgesinin baştan çıkarıcılığını temsil etmiştir. Henryk Kornicki ile -cadı olarak tanımlanan- güzel Çingene kadın arasındaki aşkı konu alana yapıt, dönemin benzer yazınsal yapıtlarına paralel olarak bu aşkın dini ve toplumsal imkansızlıklarını okura tekrarlamıştır. Diğer bir ifadeyle yapıt, Hristiyan inancına sahip bir erkek ile toplumsal olarak **madun** konumuna itilmiş bir gruptan gelen Çingene kadınının bir arada olamayacağının altını çizmiştir. Bu Çingene, baştan çıkarıcılığı üzerinden her türlü lanetin suçlusu olarak tasvir edilen yazınsal yapıtlardaki güzel Çingene kadın imgesinin temsili olmuştur. Baştan çıkarıcı güzellikteki Çingene ile tekrarlanan bu dini motifler sadece Alman yazınında değil, 19 yüzyıl Avrupa yazınında da yaygın olan karşılaşılmıştır. Bu bağlamda *Die Hexe* dönemin önemli yazınsal motiflerini barındırmıştır. Toplumsal ahlak düzenin dışında duran güzel Çingene kadın imgesi, tuhaf ve çekici yanıyla Grafen Henryk Kornicki'i büyülemiştir. Anlatıcının Çingene gibi alt sınıfa ait bir habitusa sahip kadınlara karşı düşmanca duruşu; Grafen'in yaşadığı aşkı bir psikolojik durum olarak vermiş ve bunu Çingenenin baştan çıkarıcılığın büyüsü olarak nitelemiştir. Bu imgenin sivil düzene aykırı olan diğer yanı da göçebe yaşam tarzıdır.

Farklı dönemlerde üretilen Çingeneler hakkındaki farklı kalıp yargılar, Alman yazınında imge olarak yerini almıştır. Önceleri Orta Doğu'dan gelen göçebenin şeytanlaştırılması, daha sonraları bu gezginin olası suçlu görülmesi ve Aydınlanma Dönemi'nden beri imgenin ırkçılık temelinde yabancılaştırılması gibi dönemleri geçiren Alman yazını böylelikle hem Çingene erkek hem de Çingene kadın için üretilen kalıp yargıların hayata geçirilme ve aktarılma yeri olarak görevini yerine getirmiştir. Antik Yunan'dan ilham alan ve Orta Çağ'ın getirmiş olduğu batıl inançları da süren Romantizm dönemi, Çingene romantizmi seyrinde Çingenelerin yazınsal imgesine yenilik getirmiştir. Sosyo-kültürel temelde aşağı bir konuma alınan ve üstüne cinsiyet temelli ayırtırmaya da uğrayan yazındaki Çingene kadın imgeleri, yazınsal fantezilerin ve toplumsal korku ve / veya arzuların üzerinde biçimlendirmiştir. İlgili dönem aralığında yayınlanan yapıtlara bakıldığında geline sonu; Çingene kadın imgelerin öncelikle yabancı, bilinmeyen, gizemli olan temelinde iki ana imge çerçevesinde şekillendiğidir; baştan çıkarıcı güzellikteki genç, güzel Çingene kadın ve kehanetleriyle korkulması yaşlı, çirkin, cadı Çingene kadın. Genç ve güzel Çingene kadın imgesinin barındırdığı ikircikli duruş neticesinde hem toplumun arzu nesnesini hem de düzen bozucu tehlikeli ötekiliği temsil etmiştir. Bu aşırı cinselleştirilmiş kadının karşısına koymuş olduğu yaşlı, çirkin, cadı Çingene kadın ise geleceği gören, kâhin, falcı, dolandırıcı, kara büyücü hatta şeytanla bağı olan bu ölümcül imge yazında bir klişe olarak yerini almıştır.

3.3. 1880-1950 Yılları Arasındaki Türk Yazınında Çingene Kadın İmgesi ve Temsili

Önceki bölümlerde pek çok noktada hatırlatıldığı üzere yazın, içerisinde olduğu kültürden beslenmekle beraber bu kültürel sermayenin en başat taşıyıcılarından ve aktarıcılarındandır. Kaçınılmaz olarak **Büyük Öteki**'nin dili ile kendini ifade eden yazarlar, dönemin hegemonik düşünce yapısını ve sosyo-kültürel

habitusunu yazınsal imgeler aracılığı ile aktarmış ve onun meşruluğunu olumlamıştır. Bu bağlamda Çingeneler hem Türk hem de dünya yazını için oldukça sık kullanılan malzemelerden biri olmuştur:

“Çingenelerin yaşadıkları hemen bütün coğrafyalarda karşılaştıkları toplumsal önyargılar ve ötekileşme, dışlama pratikleri onları edebiyat için cezbedici bir malzeme kılar. Toplumun dışına itilmiş bir topluluk olarak Çingenelerin, edebiyat tarihinin en büyük klasiklerinden fıkralara kadar cinsel cazibe, karanlık güçler ve kötülükle ilişkilendirilmeleri bu ilgede büyüleyici ve tekinsiz bir yanın bulunduğunu destekler” (Yiğitler, 2018, s. 34).

Bu alt başlık altında çözümlenecek olan Türk yazınındaki Çingene kadın imgesini anlamak adına 1800-1900'lü yıllarda Türk toplumunun sergilediği genel ontolojik bakış açısından ve dolayısıyla dönemin yazınsal beğenisinden yararlanılarak gidilecektir. Batı'ya göre daha rahat bir hayata sahip Osmanlı tabiiyeti altında yaşayan Çingeneler, yine de her coğrafyada olduğu gibi ötekileştirilmiş ve mekânsal dışlamaya maruz kalmıştır. Verilen fermanlar ile **madun** konumuna alınmış Çingeneler, dini farklılıklardan dolayı da ayrı tutulması ve kontrol edilmesi gereken marjinal topluluk olarak görülmüştür. Bu damgalamayla ahlaksız, lanetlenmiş bir imge inşa edilmiş ve çeşitli yazılı metinler ile bu imge sabitlenmiştir. Bu bağlamda ötekileştirmeyi beden üzerinden katlayarak kadına yüklemiş olması aşıkardır. Nitekim Pelin Tünaydın, dönemin kadına bakış açısını anlatan 1891 yılına ait bir layihada geçenleri şöyle özetlemiştir:

“Siroz Mekteb-i İdadi-i Mülkiye Lisan-ı Osmani ve Farisi Muallimi Sadi Efendi'nin 1891 yılında II. Abdülhamid'e sunduğu layihada, 'Köpeklerin nail oldukları nimete gıpta eden Kıptiler' bir 'cahiller taifesi' olarak tanımlanacak ve [...] Sadi Efendi 'binlerce Emine,

Ayşe, Fatma'nın göğüslerinden doğru fırlamış olan memeleriyle açık saçık ve bir tazı bi edebanede çarşı ve pazarda gezmelerine nasıl müsaade edilir' diye de serzenişte bulunur. Osmanlı'daki Çingene kadın imgesini tüm çıplaklığıyla temsil eden bu satırlar cinselliğe yüklenen ikili işlevin de altını çiziyor” (Tünaydın, Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kısacasında Çingene/Roman Kadın İmgesi [The Image of the Gypsy/Romani Woman in a Crossfire between Racism and Sexualization], 2013, s. 41).

Yazarın burada bahsettiği cinselliğin ikili işlevi; Çingeneyi medeniyet dışı olarak imgelerken aynı zamanda yine cinsellik üzerinden onu farklılaştırmaktır. Çingeneye ve özellikle de Çingene kadınına cinsellik üzerinden yaklaşan bu zihniyet, gelenekselci Babacılıktan -ataerkil bir koruma modeli- modernleşen kardeşçiliğe -kadını bacı / namahrem konumuna alma- evirilmiştir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki Osmanlı'da Babanın-Yasasının ikamesi olarak erkek kardeşlik¹⁶³ algısını inşa eden ve onu besleyen ulus devlet bilincin oluşumunu Berktaş şöyle yorumlamıştır:

“Osmanlı kadınları ve onları hem destekleyip hem de söylemin ve pratiğin sınırlarını çizen erkek aydınlar, kadının eğitiminin gerekliliğini Batı'daki tartışmalara benzer biçimde kadının eş ve annelik rolünü daha iyi yapabilmesi ile temellendiriyorlar, bir yandan da milli bilincin gelişmesine paralel olarak, milliyetçi

¹⁶³ İslami gelenekselci ataerkillikten, Batı temelli ataerkilliğe geçilmesiyle babanın iktidarı yerine erkek kardeşlik yapısının inşa edildiği bu dönemde; kadınların babanın otoritesinden kurtulması yine bir erkek üzerinden verilmiştir. Buradaki fark gelenekselci mutlak hegemonyadansa, modernleşen erkeklerin belirledikleri sınırlar içerisinde şekillenen kadın imgesi imgesidir. Mekânı cinsiyetlendirirken yapılan bu sınırlama yeni kadın imgesi üzerinden yeni adam için yeni öteki olmuştur. (Bkz. Fatmagül Berktaş- Tarihin Cinsiyeti – Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm.)

öğeler söyleme giderek daha fazla dahil oluyordur” (Berktaş, 2016, s. 93-94).

Milli kimlik inşa etme gayretindeki bu yapı göz önünde bulundurulduğunda gayrimüslim kategorisine sokulabilecek Çingene kadını, yurttaşlık ve cinsiyet bağlamında **çifte katlanmış öteki** olarak damgalanmıştır. İster Batı’dan ister Doğu’dan çıkan ataerkillik öncelikli olarak kadına, eril bir ifadeyle onun doğası gereği milli kimliğin anaç rolü verildiğinden; kadına verilen ilk kimlik milli kimlik, dini de yanına alarak kadına bir öteki imgesi aramıştır. Toplum içerisinde kabul görür idealize edilen kadının karşısına bir öteki konumlandırma yoluyla söz konusu kadını kimliklendirmiş gibi onu edilgen konuma alan yapıdaki dönemin Osmanlısında, Müslüman kadın; özne olmaktan çok toplumsalın inşasındaki nesne konumundan öteye gitmemiştir. Bu sözde kimliklendirilmiş Müslüman Türk kadınının karşısına konumlandırılmış öteki çoğunlukla din ve cinsellik bağlamında seçilmiştir. Toplumsal cinsiyet rolünden kopmamış ideal kadını destekleyen bu ötekileştirici eril yapı, onun karşısına bir öteki koyarak kadına çözüm sunmuş ve böylece onu ehlileştirebilmiştir. Bu bağlamda yarattığı Çingene kadın imgesini tam da bu ötekiliği karşılaştıracak şekilde konumlandırmıştır. Kimi zaman baştan çıkarıcılığıyla çekici kimi zaman lanetlenmişliğiyle cadı olan Çingene kadın bedeni, her iki -Batılı ve Doğulu- ataerkil iktidarın kesişim mekânı olmuştur. Bu bağlamda ürettiği yazınsal imgeler ile inşa edilmiş ve temsilleriyle de tekrarlanan bir öteki olarak Çingene kadın, yazınsalda arzu nesnesi konumunu edinmiştir. Nitekim bu anlamda iktidar kendi ideolojisini yine kadın bedeni üzerinden meşrulaştırmıştır.

Bu çalışma Türk yazınında 1886 ve 1939 yıllarında basılmış iki yazar -ki söz konusu yazarların erkek olduğunu dile getirmek gerekir- tarafından kaleme alınmış iki ayrı yapıttaki Çingene kadın imgelere odaklanacaktır. Bu nedenle bu alt başlıkta dönemin ontolojik perspektifini ve Bourdieu’nun kavramsallaştırdığı adıyla yazın beğenisini daha iyi kavrayabilmek adına dönemde kaleme alınan Çingene kadın yazınsal imgelerinin temsillerine bakılacaktır. Bunu takip eden aşamada ise

ilgili Çingene imgelerinin inşa sürecini aydınlatmada yararlı olacağı düşünülen bu temsiller üzerinden Çingene kadınının dönemin imgesel yapısı ortaya konulacaktır.

Ahmet Mithat Efendi'nin 1886 yılında yayınlanmış *Çingene*¹⁶⁴ yapıtından sonraki tarihte yazılmış *Yolda Bir* (1919) isimli Refik Halid'in öyküsündeki Çingene kadın tasvirinin Mithat Efendi'nin Ziba isimli Çingene kadınındakine benzer bir şekilde beden üzerinden tekrar edildiği görülmüştür:

“Kadınlar örtül ipek saçlarını meydanda bırakırlar, başlarına boyunları altında bağlanmış zarif oyali yemeniler bağlarlar, fes giyerlerdi. Dar yelekleri, iki taraftan ayırık şalvarları altında göğüslerinin, kalçalarının şekli görünürdü. Genç kızlar, delikanlılarla serbest oynasirlar; dağ tepelerindeki kaynaklardan su getirmek için beraber yola çıkarlardı” (Karay, 2009 akt. Kiracı, 2019, s. 24-25).

Nitekim bu tasvirle Çingene kadınının cinselliği üzerinden ahlaksızlaştırma onu hem öteki yaparken hem de bu ötekiliği meşrulaştırmıştır. Aynı zamanda da olumlanmış bir özne olmanın ötesinde bedeni üzerinden bir fetiş nesne konumu Babanın-Yasası dolayımında tekrarlanmıştır. Çingene kadınına yüklenen imge benzer şekilde 1943 yılında Kemal Bilbaşar'ın *Çingene Karmen*'de de karşılaşmıştır. Yapıtta başkahraman Çingene Karmen öncelikli olarak bedeni üzerinden belli bir kadın tipolojisine uygun imgenmiştir:

“Otuz iki dişi, vişne çürüğüne boyanmış dudakları arasında, iki sıra halis inci gibi beyaz beyaz ışıldıyordu. İri yapılı, gerdanlı,

¹⁶⁴ Çalışmanın odaklanacağı yapıtlardan biri olmasından dolayı bir sonraki bölümde detaylı ele alınacağından bu alt başlıkta Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* yapıtından sonra gelen Çingeneyi imge olarak barındıran ilk yapıttan başlanmıştır.

benli halis bir Çingene idi. Kocaman ayakları altında sahnenin tabanı delinip çökecek gibi esniyordu. Yarı çıplak vücudu, bura halkının et iştahasını doyuracak gibi diri diri oynasıyordu. Hareketleri canlı ve mübağlı, sesi yapma ve çingiraklı idi” (Bilbaşar, 1943, s. 137-138 akt. Kiracı, 2019, s. 62).

Dönemin yazını, Batı’dan roman türüyle birlikte, esasında Doğulu olan bir imgeyi kendisine aktarmıştır. Batı’nın Çingene kadını yerleştirdiği baştan çıkarıcı, güzel, genç imgesini dolayımlanmış arzu nesnesi olarak içselleştiren Doğu yazını; Batı’daki Carmen imgesinden ilhamla Doğu topraklarında bir Karmen figürünü yazında imgelenmiştir. Nitekim bu fetiş nesnesi¹⁶⁵ Homi Bhabha’nın fetişizm tanımını hatırlatmaktadır:

“[...] her zaman bir “oyun”dur veya bütünlüğün / benzerliğin kadim tasdiki ile eksiklik ve farklılıkla ilişkilendirilen endişe arasında gidip gelmedir. Bu kadim tasdiki Freud şöyle ifade eder: ‘Bütün insanların penisleri vardır’. Biz de şöyle ifade ederiz: ‘Bütün insanlar aynı deriye /ırka/kültüre sahiptir’. Endişeye gelince, Freud’a göre, ‘Bazılarının penisi yoktur.’ [Bizim İçin] ‘Bazıları aynı deriye/ırka/kültüre sahip değildir.’ Söylem içinde, fetiş, (yokluğu ve farklılığı maskeler) yerine geçirme olarak metafor ile fark edilen eksikliği sürekli kaybeden mecaz-ı Mürsel (metonymy) arasındaki eşzamanlı oyunu temsil eder. Fetiş veya klişe, bir ‘kimliğe’ erişim sağlar; bu kimlik, efendiliğe ve zevke

¹⁶⁵ Oryantal figürleriyle dışlaştırılan ve bunun yanı sıra egzotik yanık teniyle çekicileştirilen bu işveli Çingene kadın imgesine; Girard’ın yazınsal arzu üçgeninde fetiş -arzu- nesnesi konumu verilmiştir. Buradaki fetiş nesnesi olarak Çingenenin seçili olması bir yandan da Rose’nun kitabında da ifade bulunduğu üzere Žižek’in ortaya attığı evrenin tutarlı bir bütün olduğuna dair sanrıyı ya da bunu araçlarıyla erkek üzerinden olumlayan algıyı destekler niteliktedir. Bu bağlamda erkeğe hepsi derken, kadın imgesini bunun karşısına oturtarak hepsi-değil ifadesini veren algı, bu ötekiliği Çingene kadın bedeni üzerinden yarattığı fetiş nesnesiyle desteklemiş ve de evrenin tutarlı bir bütün olduğu sanrısına yönelik tehdidinin üstünü örtmüştür.

yüklendiği kadar endişeye ve savunmaya da yüklenir; zira o, kendisinin farklılığı kabul ve inkarına olan çoklu ve çelişkili bir inanç türüdür” (Bhabha, Kültürel Konumlanış, 2016, s. 157).

Buraya kadar verilen örneklerde geçen; genç iken baştan çıkarıcılığı ile **küçük öteki** olan Çingene kadın bedeni, doğurganlığını yitirdiği yaşlılığında ise korkulan -kötücül- kadın imgesinin üzerine yapıştırıldığı mitik bir stereotipi oluşturmuştur. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar 1918 yılındaki *Hayattan Sayfalar* romanında yaşlı Çingene kadın imgesi buna örnek niteliktedir.

“Ben altmış senelik Çingene karısıyım... Hem ebeyim... Hem hekimim... Hem eczacıyım... Hem falcıyım... Eğer dediğim çıkmazsa bu iki ellerimi bileklerinden kestiririm...” (Gürpınar, 1940, s. 35).

Yazarın; üsteki şekilde konuşturduğu yaşlı Çingene kadını, her ne kadar doğrudan kötücülleşirmese de yılların geleneğini taşıdığı bitki dünyasına hakimiyetinden korkulan bir temsile sahip imgelemiştir. Bu bağlamda yazar, tarihte inşa edilen mistik ve korkulan kadın prototipine gönderme yapmıştır. Mitsel arka planın da desteğiyle kendini meşrulaştıran bu yaşlı kadın imgesinin bedeni, iktidarın beden politikası gereği performatiftir. Dişiliğini yitirmiş bir bedene sahip bu yaşlı kadın, baştan çıkarıcı nesne konumundan korkulan nesne konumuna itilmiştir. Nitekim bu örnekte Çingene kadınının konuşan ama duyulmayan **madun**luğunun da altı çizilmiştir.

Güzelliği yaşa bağlayarak ideal bir beden çizme yapısındaki Foucault’un deyimiyle biyoiktidar, kadını bu ideal imgeyi olumlar şekilde biçimlendirirken bir yandan da imgeye yüklediği işlevsellik gereği hafif meşrep sıfatını yüklemiştir. Bu da güzel olmasına rağmen evlenilecek toplumsal bir ahlak yapısına sahip olmadığı

sonucunu doğuracağından, bu güzel ama Çingene kadın öteki olmasından toplumsal normlara uymaz. Nitekim eril bir ifadeyle, o evlenilecek bir kadın değildir. Bu noktada bir yandan da kendi ırkından olan kadına bir öteki yaratarak onun kimliğine tanınma sanrısını yaşatmıştır. Dönemin din ve ulus merkezci iktidar söyleminde öteki olan Çingene, kadın bedeniyle **çifte katlanmış ötekiliğe** fırlatılmıştır. Gayrimüslim kadın imgesine de giren bu hafif meşrep Çingene, cinsellik üzerinden **Homo sacer** olarak toplumda istisna halini almıştır. Bu bağlamda Agamben'in söylemiyle yasanın askıya alındığı alanda karşılaşılan bu kadın, **günah keçisi** rolüyle toplumun zehri olmasıyla birlikte panzeri de olan kurbandır.

Müslüman Türk kızına dayattığı erk cinsellik anlayışını Çingene kadınına yüklediği hafif meşreplik üzerinden tekrar eden biyoiktidar ve ürettiği toplumsal cinsiyet rolleri hem kadının ötekiliğini çifte katlamakta hem de kendi iktidarını yarattığı yazınsal beğeni bağlamında meşrulaştırmaktadır. Bu yolla kültürel sermaye oluşturan dönemin baskın söylemi, yazına kadını eğitime¹⁶⁶ dolayısıyla da evcilleştirme rolünü vermiştir.

Sonuç olarak 1880-1950 yılları arasında üretilmiş Türk yazında kullanılan Çingene kadın imgelerine bakıldığında, dönemin baskın eril hegemonyasının yazına yansımaları ve yazınsal söylemin toplumun düşünce yapısının inşasındaki rolünü okumak mümkündür. Bu imgeler, dönemin -hem öncesinde hem de sonrasında da-

¹⁶⁶ Ahmet Mithat Efendi'nin Ziba karakteri üzerinden inşa edilen bu imge, dönemin sosyokültürel altyapısından bağımsız değildir. Batılılaşma döneminde kadının özgürlüğünden çok eğitim alması gerektiğine yoğunlaşan erk yapı, kadını kendi belirlediği alanda anne ya da iyi bir eş rolünü bırakmadan hareket etmesini sağlamıştır. Bunu da yazında tekrar ederek sağlamlaştırmıştır. Şems Hikmet idamesiyle evcilleştirilmeye çalışılan Çingene kadını, öyle bir edilgen hale getirilmiştir ki sonunda kendisine yabancılaşmıştır. Nitekim bu da yarattığı kadına âşık olan heykeltıraş Pygmalion mitini hatırlatarak; erkeğin kadın bedeni üzerindeki narsistik arzuna gönderme yapmıştır. Bu mitte olduğu gibi dönemin baskın hegemonyasına uygun bir normda kendi yarattığı ideal kadını, arzu nesnesi haline getiren eril arzuyu, **objet petit a**'nın öznedeki ontolojik boşluğu ötemeyecek durumlarda arzusunun kendine yönelmesi olarak görmek mümkündür. Yani Lacan'ın ifadesiyle "*aşk özünde narsistiktir*". Tanzimat döneminde de görülen en sık Çingene kadın imgeleri üzerinden bu narsistik arzusunun tatmini adına Pygmalionvari bir yolla Çingene kadınlar eğitilerek verilen biçim sonucu arzu nesnesi haline getirilmiştir. Kadın bedenini güzelliği üzerinden işlevselleştiren bu eril bakış, arzu nesne ikamesi üzerinden erkeğe onaylanmışlık sanrısı yaşatmıştır.

yazınında sıkça kullanılarak, geçerli hegemonyanın kadın bedeni üzerindeki politikasına hizmet etmiştir. Verilen örnekler ışığında bu dönem aralığında inşa edilen kadın Çingeneye ait imgenin öncelikle beden üzerinden kurgulandığı yorumuna ulaşmak mümkündür. Esmer egzotik teni, yalın ayakları, danslarıyla cinsel bir meta haline getirilen genç Çingene ile yaşlandığında tekinsizleştirilen ve korkulan bir nesne olarak Çingeneye ait bu kadın bedeni ötekileştirilmiştir. Zaten geçmişi meçhul olan ve çeşitli mitlerle ait olduğu grubun lanetlendiği Çingene kadın, yapıtlardaki temsilleriyle yerine göre kutsal yerine göre lanetli müphem bir imge olarak yazında yerini almıştır. Cinsiyet, Cinsellik, beden, eğitim, sınıf, beğeni, din, yurttaşlık gibi pek çok konu temelinde toplumdan yalıtılan ilgili Çingene kadın imgeleri, Spivak'ın deyimiyle **Büyük Öteki**'nin söylemi altında dilsizleştirilmiş, konuşsa bile duyulamayan bir **madun** olarak yazında cezbedici bir imge olarak varlığını korumuştur. Bir yandan da yazında kullanılan arzu üçgeninde arzu nesnesi konumundaki Çingene kadın imgesi eril düşünce ile şekillendirilmesi gereken bir malzeme olarak eril narsistik arzunun da temsilidir. Dönem, kadın imgesine kendinden önceki dönemlerden farklı olarak yeni bir bakış açısı oluşturmaya çalışsa da verilen örneklerin sonucunda Çingene kadınının eğitilir ise bir hanım olabileceği vurgusu ile otoriter söylemi olumlamaktan başka bir adım öteye geçilmemiştir.

4. BÖLÜM: ALMAN VE TÜRK YAZININDAN SEÇİLMİŞ YAPITLARDAKİ ÇİNGENE KADIN İMGELERİNİN ÇÖZÜMLENİŞİ

Bu bölümde öncelikle baştan çıkarıcı genç Çingene imgesinin inşasına yakından bakılacak ve bu imge altında oluşturulacak alt başlıklarla seçili Batı yazınından Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten* ve Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* ve Doğu yazınından Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtlarının barındırdığı Çingene kadın temsilleri üzerinden Batı ve Doğu yazını ayrı ayrı ele alınacaktır. Diğer alt başlıkta ise baştan çıkarıcı, genç Çingene imgesinin karşıtı olarak inşa ettiği yaşlı-cadı Çingene kadın imgesinin inşası incelenecektir. Seçili yapıtlar özelinde yaşlı-cadı Çingene imgesi temsillerinin çözümleneceği baştan çıkarıcı genç Çingene kadın imgesindeki yöntemle Batı ve Doğu yazını ayrı ayrı ele alınacaktır. Bu bağlamda Çingene kadın temsillerinde Batı ve Doğu'nun ortaklaştığı ve farklılaştığı noktalar incelenecektir. Bu bölümde seçili yapıtlar üzerinden imgeler öncelikle kültürel boyutta ele alınacak, çözümleme kısmında ise Batı ve Doğu'da temsil bulan **evrensel günah keçisi** ilan edilen bu Çingene kadın imgelerinin inşasına karşılaştırılmalı bakılacaktır.

4.1. Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi

“Baştan çıkarma simgeler evrenine hükmetmeyi temsil eder; oysa iktidar, gerçek evrene hükmetmeyi temsil etmekten ibarettir” Jean Baudrillard, Baştan Çıkarma Üzerine.

Yaratılış mitlerinde yaşam gücünü temsil eden Yüce Ana arketipi, Neolitik Çağ'a geçilmesiyle birlikte yerini Gök Baba'ya bırakmıştır. Bu değişimle birlikte doğa üzerindeki hakimiyetini arttıran eril güç, Ana Tanrıça mitinin zayıflamasına neden olmuştur. Bu boşlukta kendi egemenliğini kuran erk zihniyet, yarattığı

yaratıcı-Tanrı miti ile bir cinsiyetin tahakküm sürdüğü düzeni kurmuş ve kadını ikincil konuma itmiştir. Nitekim Aristoteles, erkeği Saf Akıl (nous) olarak tanımlarken, kadını bunun tam zıttı olan duygu algısıyla konumlandırmıştır. Bu durumda erkeğin, kadın üzerindeki üstünlüğünü -hatta kutsallığını- dile getiren filozof, kadını eksik özne olarak tanımlamıştır. Simgesel olarak aklın temsilcisi erkek, yaratıcı Tanrının kendisi olmuştur. Bu bağlamda dişil gücü kutsallıktan uzaklaştıran zihniyet, erkeğe yaratma yetisini yüklerken kadına ya da onun düzeni dışında kalan kalıplara erkeğe görelilik sıfatını yüklemiştir:

“Yaratıcı geniş anlamda Söz’dür, Tanrı’dır. Dünyada yeni bir şey yaratmanın tanrısal, kutsal bir yönü vardır. Başlangıçta tek yaratıcı Tanrı’dır. Eğer bu gücün temsilcisi olarak birini görevlendirdiyse, bu ancak yaratılanların en asili, yani erkek olabilir. Eski çağlardan bu yana bütün felsefi metinlerde, kadının yaratamayacağı, böyle bir yeteneğe sahip olmadığı belirtilmektedir. Kadın yalnızca taklit edebilir, nakledebilir, yorumlayabilir... Çevirmenlik kadınlar için öteden beri iyi bir meslek olarak görülmüştür. Erkeğin düşüncelerini bir dilden diğerine çevirme işi kadına çok uygundur. Buna karşılık kendi kendilerine yazmaları çok farklı bir iştir” (Karaca, 2019, s. 81).

Erkek yazandır, kadın ise okuyucu ya da olsa olsa çevirmendir algısı bir arketip olarak pek çok yazınsal metinde tekrarlanarak ataerkilliğe geçiş döneminde geliştirilen Gök Baba kavramına gönderme yapar niteliktedir. Gök Baba’nın dünya üzerindeki hakimiyeti gibi yazarın -erkeğin- metin yaratıcılığı üzerindeki egemenliği baba metaforuyla yazınsal metinlerde oluşturulmuş ve devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Edward Said söz konusu metaforu autor kelimesi üzerinden göstermiş ve otoriter kelimesi ile bağını ortaya koyarak autor kelimesinin anlamlarını bir arada değerlendirmiştir:

“1) bir kimsenin bir şeye ön ayak olması, bir şeyi kurması ya da yerleşik hale getirmesi- kısaca başlatması; 2) bu gücün ve kullanımı sonucunda ortaya çıkan ürünün sözkonusu üretimin öncesinde yapılması olanlardan daha fazlasını barındırması; 3) gücü kullanan kişinin sözkonusu gücün içeriğini ve bu güçten türetilen her şeyi denetimi altında tutması; 4) otoritenin kendi yolunda devamlılığını sağlıyor olması” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 47).

Geniş manada ataerkilliği de niteleyen yazardaki ve dolayısıyla ürettiği yapıtlardaki bu zihniyet yapısı, yazınsal metinlerdeki belli kalıpların gelenekselleşmesine yol açmıştır. Kadını söylenceden çıkaran yazındaki söz konusu eril söylem, onu sonradan düşünüldüğü varsayılan mitleriyle kadına dair kalıp tip oluşturma geleneğinin köklerini atmıştır. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın söylemiyle kalem penis gibi kullanan eril güç, yazını bu yolla kurucu ve arttırıcı gücünün devamlılığı için araç olarak kullanmıştır. Böylece simgesel düzenin fallosantrik dili, yazınsal metinlerdeki tahakkümünü nesiller boyu sürdürmüştür. Bunun yanı sıra söz konusu dil; yazının bu araçsal işleviyle kendi erkek merkezci yapısına yer bulmuştur. Bilinçdışını da bu bağlamda biçimlendiren eril söylem, kadın bedenini yazının mülkü olarak görmüştür. Kadın bedeni üzerinden hegemonyasını kuran eril söylem ve mekân bulduğu yazınsal metinler, karşıtlar sistemi yaratarak kadına sınırlar çizmiştir. Sonuç olarak kadına ve erkeğe biçilen rol ve kimlikler bu baskı altında oluşmuş ve efendi-köle diyalektiği üzerinden şekillenen bir özne-nesne ilişkisini doğurmuştur. Bu bağlamda otoritenin -babanın / yazarın- yaratıcılık metaforun mekânı olan yazınsal metinler, kadına hem toplumsal hem de yazınsal bir nesne rolünü cinsiyetçilik, cinsellik, ırkçılık, sınıflılık ve türçülük temellerinde kurduğu gözlenmiştir. Bu noktada ilgili temellerin kadın bedenini yazında nasıl imgeselleştigiğine yakın bakılacaktır.

Eril tahakkümün söylem çözümleğinde ortaya çıkan temellerinden söz konusu cinsiyetçilik ve cinsellik; kadını eril arzunun nesnesi olarak yazınsal metinlerde imgelemiştir. Cinsiyetin eril ya da dişi olarak tanımlanması ve buna bağlı olarak cinsellik; felsefede ontolojik bir sorun olarak tanımlanmıştır. Çalışmanın 3.1. Beden ve Cinsiyet Politikası ve Yazındaki İnşası alt başlığı altında detaylı bir şekilde ele alındığı üzere cinsiyet ve cinsellik bağlamında katıksız bir dişil ya da katıksız bir eril imajdan bahsetmek mümkün değildir. Öznedeki bu eksiklik hali onu üzerinden tamamlanabileceği sanrısını yaşayacağı bir arzuya yönlendirmiştir. Çünkü özne, bilinmek-tanınmak ister ve böylece bütünleneceğini arzular. Erkekteki bu bütünlenme isteği onu kadına yüklediği arzu nesnesi görmesiyle özne olarak tamamlanmayı başarmış sanrısı yaşatmıştır:

“Arzunun nedeni ve erkek fantazisinin desteği olan object a, Öteki olarak kadın imgesine tercüme olur ve böylelikle kadın onun güvencesi haline gelir. Kadının mutlak ‘Ötekiliği’ de böylece erkeğin kendisiyle ilgili bilgisini ve hakikatini güvenceye almaya hizmet eder. Lacan için böyle bir garantinin söz konusu olamayacağını hatırlamakta fayda var: ‘Öteki’in Ötekisi’ yoktur. Dolayısıyla Lacan’ın ‘Kadın’ kategorisini reddedişi de, Ötekine duyulan herhangi bir koşulsuz inanca yönelttiği saldırının kapsamındadır: ‘Üstü çizili olan bu... üstü çizildiğinde O göstereniyle (Ø)bağlantılıdır’” (Rose, 2010, s. 87-88).

Bu bağlamda erkeğe bağlı ikinci cins olarak kadın, belli ideal normlara maruz bırakılmıştır. Söz konusu zihniyet yazını, kendi cinsel organı gibi kurmak ve devam ettirme rolüyle kullanmış; bunun yanı sıra inşa etmiş olduğu sistemin ürettiği kadın imge ve onun çeşitli temsilleriyle kadını, yazında nesne olarak konumlandırmıştır. Nitekim ideal kadın imgesi ortaya çıkmış ve bu kadın imgesi de beden üzerinden inşa edilmiştir. Bu imge üzerinden seyirlik bir nesne haline getirilen

ve yazınsal söylem içerisinde kavramsallaşan baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın imgesi oluşturulmuştur.

Yazınsal metinler, inşa ettiği bu imgeler üzerinden kültürel düzende marjinal olarak nitelenen bir gruptan aldığı klişeyi -bedeni- physis sınırında tutmuştur. Baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın kavramını doğuran bu imgeleme, temsilleriyle kültürel olarak kodlanmış nesne haline gelmiştir. 19. yüzyılda sıkça karşılaşılan Çingene kadınına yüklenen bu temsiller, Çingene kadınının bir fetiş nesnesi olarak yazında müphem bir klişenin gelenekselleşmesini doğurmuştur. Nitekim Merimee'nin Carmen'i de aynı sonucun ürünü olmuştur:

“Senorita Carmen’in safkan olduğundan kuşku var. Gene de bugüne kadar karşılaştığım, onun ırkından bütün kadınlardan kıyaslanamayacak kadar daha güzel. İspanyolların dediğine göre, bir kadının güzel olması için otuz tane şayet’i bir araya getirmesi gerekir. Daha doğrusu, herbiri kendisinin üç kısmına uygulanabilen on sıfat sayesinde onu tanımlamak mümkün olabilir. Örneğin, kadının üç şeyi kara olmalıdır; gözleri, gözkapakları, kaşları; üçü narin ince olmalı; parmakları, dudakları, saçları.v.b. Geri kalanları için Brantome’a başvurun. Benim çingenenin bu kadar fazla kusursuzluk iddiası yoktu. Son derece pürüzsüz olan teni bakır rengine pek yakındı. Gözleri eğimliydi ama, kusursuz bir biçimde sahipti. Dudakları biraz etliydi ama, pek biçimliydi ve ayıklanmış bademlerden daha da beyaz dişleri görünüyordu aralarından. Belki bir parça kalın olan saçları, karga kanadı gibi mavi ışıltılar saçan siyah renkte, uzun ve parlaktı [...]” (Mérimee, 2014, s. 27-28).

Carmen gibi yazında sıklıkla yer verilen; cinsiyeti, rengi, bedeni, sınıfı, ırkı üzerinden ötekileştirilen fakat bir yandan da gençliği ve güzelliği üzerinden baştan

çıkarıcı bir imge halinde tekrarlanan bu Çingene kadın imgesi; Batı yazınından Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten* ve Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* yapıtlarında ve Doğu yazınından Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtlarındaki temsilleriyle varlığını devam ettirmiştir. Farklı tarihsel ve sosyo-kültürel arka plana sahip bu iki coğrafyadan alınan ilgili yapıtların 19. yüzyılda birbirlerine yakın tarihlerde yazılmış olmaları ve yapıtlarda Çingene kadının başkahraman olarak bulunması bu çalışma için seçilmelerinin sebebi olmuştur.

4.1.1. Achim von Arnim'in *Isabella von Ägypten* ve Clemens Brentano'nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* Yapıtlarında Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi

Achim von Arnim tarafından yazılan, tam adı *Isabella von Ägypten. Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe* (1812) olan ve politik bir duruşa sahip yapıt; Almanya'nın tarihi geçmişi üzerinden Prenses Isabella'nın önderliğindeki Çingenelerin tarihini anlatmıştır. Achim von Arnim, Mısır'dan gelen bu kutsal Çingene ailesinin reddedilişini Hristiyanlık üzerinden ele almış ve dönemindeki Çingenelere karşı yapılan haksızlığı karşı durmuştur. Isabella ve V. Karl'ın arasındaki çatışmalı aşk hikayesi üzerinden Orta Çağ'dan Erken Yeni Çağ'a kadar uzanan dönem aralığını veren yapıt, bu bağlamda ilgili dönemde gerçekleşen sosyo-ekonomik ve politik değişimleri de aktarmıştır. Tarih ile mitolojinin; gerçek ile kurgunun ve grotesk ile fantastiğin sentezlendiği bu hikâye; yazarın inşa etmiş olduğu fantastik, gerçek ile kurgu arasındaki absürt ama bir o kadar da ciddi diliyle mistik dini motifleri birleştirmiştir. Yasaların kimseye olmadığı kadar Çingenelere barbarca olduğu bir dönemde; yazınsal, bu acıyı süsleme aracı olarak görenlerden biri olarak Arnim; Gent'te suçsuz yere öldürülen masum Çingene Dükü Michael'in güzel yetim kızı Isabella'yı yazmıştır.

Hollandalı bir kont ailesinden gelen soylu annesini birkaç yıl önce kaybeden bu Çingene kızı Isabella yapıtta öncelikle güzelliği, saflığı ve sevecenliği üzerinden tasvir edilmiştir. Isabella; Çingene kızı basmakalıbına ait özgür ruhlu olmaktan daha çok çocuksuluğuyla ön plana alınmıştır. Soylu bir kökene sahip olmasına rağmen koruyucu annesi Braka ile kötü koşullarda yaşayan bu Çingene kızı, toplumun geri kalanından saklanmıştır. Isabella'nın karşıt imgesini temsil eden Braka; yaşlı, bencil, entrikacı, paçavralar giyen hırsız ve kara büyücü olarak imgelenmiştir. Geisterhaus¹⁶⁷ olarak tanımlanan, toplumdan tamamen izole olan bu evden sadece geceleri çıkan genç kız, V. Karl'a âşık olmuştur. Türkçeye *Mısırlı İsabella* olarak çevrilebilecek olan grotesk bir peri masalını andıran bu hikâye, dönemin romantik yazın biçimine uygun olarak şiirsel bir potansiyel barındırmıştır. Bu bağlamda der Alraun, der Bärenhäuter ve der Golem isimleriyle fantastik figürler aracılığıyla tarihi bir hikâyeyi birbirine bağlayan Arnim, dönemin sanat anlayışını da yapıtında işlemiştir. İnşa ettiği romantik kurgusuyla pek çok isim tarafından araştırma konusu haline gelmiş bu yapıt; özellikle öteki, oryantalizm ve Yahudilik araştırmaları adına oldukça ilgi çekici bulunmuştur. Coğrafya ve tarihten bağımsız bir şekilde daimî bir öteki konumuna alınan bu iki azınlık grubu, Çingeneler ve Yahudilerin, arasında kurmuş olduğu bağın temelinde milli kimlik kurma sancısı yatan bu hikâye, Almanya'nın tarihsel dönüşümlerini bir Çingene kızı imgesi üzerinden vermiştir. Çingene çalışmalarında bir antisemitik manifesto olarak görülen ilgili yapıt, Çingene kadınına yüklenen yazınsal imgenin çözümlenişinde daha farklı bir yol izlememesi konusunda eleştiri de almıştır. Bunun yanı sıra barındırdığı Çingene başkahramanlar sebebiyle Çingenelerin varlığının onaylanmasında önemli bir yapıt olduğu yönünde yorum yapanlar da mevcuttur.

Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann'ın 1800 yıllarda ortaya attığı Çingenelerin kökeninin Mısır'dan geldiği tezinden yola çıkan Arnim, Çingeneleri Mısırlı bir Arap olarak değil Çingene olarak ele almıştır. Yapıt, Mısır'dan yola çıkan

¹⁶⁷ Perili ev.

ve tüm dünyaya yayılan bu sürgün grup hakkında üretilen istikrarsız yaşam kefaretime mahkûm edildikleri söylencesini şöyle devam ettirmiştir:

“[...] daß sie die heilige Mutter Gottes mit dem Jesuskinde und dem alten Joseph verstoßen, als sie zu ihnen nach Ägypten auf ewige Zeit nicht beherbergt werden, weil sie die geliehenen goldenen und silbernen Gefäße auf ihrer Auswanderung nach dem Gelobten Lande mitgenommen hatten. Als sie nun später den Heiland aus seinem Tode erkannten, den sie in seinem Leben verschmäht hatten da wollte die Hälfte des Volks durch eine Wallfahrt, soweit sie Christen finden würden, diese Hartzherzigkeit büßen. Sie zogen durch Kleinasien nach Europa und nahmen ihre Schätze mit sich, und solange diese dauerten, waren sie überall willkommen; wehe aber allen Armen in der Fremde”¹⁶⁸ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 5-6).

Politik ve epistemolojik açıdan önemli figürler kurgulayan Arnim, anlatısında kültürel-tarihsel ve bir o kadar da coğrafi bir ütopya bahsetmiştir. Çingeneler, Yahudiler ve Mısırlılar, Kutsal Roma İmparatorluğu, Kutsal Topraklar gibi karmaşık bir kültürel-coğrafi dokuda iç içe geçmiş sayısız metaforik eşleşme ve aynı zamanda metonimik kaymayla bir anlatı labirenti kuran yazar; Yahudiliği ve Çingeneliği karıştırarak zamansız bir anlatı çıkarmıştır. Ortak bir köke ait olduğu varsayımına sahip bu iki kültür arasındaki benzerlik ve farklılık arasındaki hiyerarşik gerilim alanında birbirleriyle yeni bir nedensel ilişki inşa eden yazar, Yahudi ve Çingene üzerinden biz / öteki gibi kavramlarını hem kültürel hem de cinsel bağlamda

¹⁶⁸ “Vaat edilen topraklarda hicret ederken ödünç aldıkları altın ve gümüş kapları yanlarında götürdüklerinden, bunlarla Mısır’da sonsuza denk yaşayamayacaklarını anladıklarında; onlar, Tanrı’nın Kutsal Annesini İsa bebek ve yaşlı Yusuf ile birlikte attılar. Daha sonra, yaşarken reddettikleri Kurtarıcı’nın ölümünden sonra, bu halkın yarısı katı yürekliliklerin kefareti ödemiş ve Hristiyanların hac yolunu takip etti. Küçük Asya’yı geçerek Avrupa’ya gidenlerden varlıklarını yanında götürenler hoş karşılanırken, diğer fakirler ise yabancı olarak kaldı”.

işlemiştir. Yapıt boyunca Yahudi figürler her ne kadar hiçbir noktada gerçek kahraman konumuna gelmemiş olsalar da yapıt, Çingenelerin toplum bazında ahlaki ve semiyotik arınmasını harekete geçirme; aynı zamanda da Kutsal Roman İmparatorluğu'nun bu gruba yaptığı haksız ötekileştirme ve zulmün kötü itibarından kurtarma adına önemli bir işleve sahip olmuştur. Bu bağlamda toplumsal olarak dışlanmış ve karalanmış ötekileri merkezine alan ve zulüm görmüş Çingeneleri daha sempatik bir konumda imgeleyen yazar, böylelikle Çingeneyi ötekilikten kurtarma çabasına girmiştir.

Romantik dönemde oldukça sık karşılaşılan genç güzel Çingene kadın imgesinin bir temsili olan Isabella yapıtın giriş paragrafında güzelliği üzerinden okura tanıtılmıştır:

*“Braka, die alte Zigeunerin im zerlumpton roten Mantel, hatte kaum ihr drittes Vaterunser vor dem Fenster abgeschnurrt, wie sie es zum Zeichen verabredet hatte, als Bella schon den lieben, vollen, dunkelgelockten Kopf mit den glanzenden, schwarzen Augen zum Schieber hinaus in den Schein des vollen Mondes streckte, der glühend wie ein halbgelöschtes Eisen aus dem Duft und den Fluten der Schelde eben hervorkam, um in der Luft immer heller wieder aus seinem Innern heraus zu glühen”*¹⁶⁹ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 3).

Isabella'nın temsiliyetini yapmış olduğu ve yazında tekrar yoluyla kalıplaşmış bu yazınsal imge, Arnim'in yapıtında da öncelikli olarak dış görünüşü üzerinden tanıtılmıştır. Koyu renk saçları ve gözleriyle Bella, ilgili imgenin tam

¹⁶⁹ “Bella parlak, siyah gözleriyle sevimli, dolgun, koyu renk kıvrıcık kafasını Schelde nehrinin kokusundan ve sularından yarı sönmüş bir demir gibi parlayan dolunayın ışığına uzatırken, yırtık pırtık kırmızı ceketli yaşlı çingene Braka, bir işaret olarak yapmayı kabul ettiği gibi, üçüncü Babamız'ı pencerenin önüne zar zor çıkardı”.

karşılığı olarak yapıta güzelliği üzerinden giriş yapmıştır: “*Ach, sieh den Engel*”, *sagte Bella*, “*wie er mich anlacht*” – “*Kind*”, *sprach die Alte und ihr schauderte*, “*was siehst du?*” – “*Den Mond*” *antwortete Bella [...]*”¹⁷⁰ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 3) diye devam eden cümle üzerinden, siyah gözleri parlayan Çingene kızın güzelliğinin yanı sıra hayal gücünü anlatan yazar; Romantik dönemin önemli motiflerinden biri olan ayı, geleneksel kalıplaşmış imgesi olan ayna işlevinden çıkarıp, Bella’nın fantastik hayal gücünü işaret etme adına kullanmıştır.

Clemens Brentano’nun 1817 yılında yayınladığı *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* yapıtı, birbiriyle bağlantılı iç anlatıya sahiptir. Bu anlatı yapısıyla okura sübjektif bakış üzerinden bir kurgu inşa eden yapıt, etnik merkezci bir dil barındırır. Çingene kemancı Michaly; Mitidika’nın şarkısını ilk kez çaldığı ve Devillier’in anlatılarından birinde karakter olarak ortaya çıktığı anlarıyla iç hikayeler birbirine bağlanmıştır. Yapıtın temelinde bulunan ironi, dönemin romantik sanat anlayışı ve Brentano’nun kendi kurmuş olduğu romantik bakış üzerinden inşa edilmiştir. Bununla birlikte yapıt; temsillerini barındırdığı olumlu ve olumsuz Çingene imgeleri ve romantik bakış açısıyla dönüştürülmüş klişeleriyle parodik bir yapı da kurmuştur. Çingeneler hakkındaki yaygın klişeleri Brentano’nun olumlu sayılabilecek bir dönüşüme uğratmış olmasıyla yapıt, içindeki dönem için önemli bir gelişmeye adım atmıştır. Romantik dönemde kullanılan ironik dil sayesinde, kendisini de alaya alan yazın hem tedavi edilecek malzemeyi hem de tedaviyi bularak anlatılarını kurgulamıştır. Nitekim Brentano da yapıtında Çingenelere yer vererek benzer bir dil yapısı ortaya çıkarmıştır.

Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter yapıtında Romantizmde idealize edilmiş dahiyane sanatçılar Wehmüller, Lindpeindler ve Baciochi figürlerinin karşısına Çingene kemancısı Michaly yerleştirilmiştir. Yazar bu Çingeneyi büyük bir yeteneğe sahip, kendine has bir cesaret ve güzellik barındıran

¹⁷⁰ “*Ah, meleşe bak, "dedi Bella," bana nasıl gülüyor "- Çocuk ", dedi yaşlı kadın ve titredi, "ne görüyorsun?" - "Ay" diye yanıtladı Bella*”.

köyün en ünlüsü olarak imgelemiştir. Bunun yanı sıra; bu Çingene figürü, yapıt boyunca çok nadiren adıyla anılırken çoğunlukla sadece Çingene olarak belirtilmiştir. Çingene olmak ve bunun getirmiş olduğu yasaların ve sosyal düzenin dışındaki hayat, ona “*das hochpoetische freie Leben der Zigeuner*”¹⁷¹ (Brentano, 2016, s. 39) yazarın ifadesiyle önlenemez bir yaşam ve doğa şiiri sevgisi getirmiştir. Çingene prototipine yakışır bir şekilde keman çalarak herkesi etkileyen ve onları dans ettiren kemancıyı ikinci Orpheus diye tanımlayan yazar, Klasik Antik Çağ yazınına bir gönderme yapmıştır.

Michaly’ın kız kardeşi Mitidika’ya gelindiğinde ise, Batı ve Doğu yazınında farkı biçemlere girse de yazınsal imgeleme bağlamında inşa edilmiş ortak genç, güzel Çingene kadın imgesinin bir temsiliyle karşılaşmıştır. Bu Çingene kızı; Batı yazınında mimetik arzu üçgeninde kendine yer bulan ve benzer pek çok temsillerini doğuran Cervantes’in Preciosa’nı hatırlatan bir başkahraman olarak; şarkı söyleyen, kendine has dans yetisiyle dikkat çeken, tipik güzel, genç Çingene kız basmakalıbını canlandırmıştır:

“Çalarken Preciosa tefini, / Vururkenhoş seda boş kubbeye, /
incilerdir elleriyle serptiği, / çiçeklerdir ağzından yolladığı. /Ruhu
esire, kendini bileni deliye/döndürür yüksek, tatlı halleri, /temiz,
şerefli ve sağlam olduğu için/gökyüzüne erişir ünü. /Saçının bir tek
teli/binlerce kalbin çengeli, / sevdanın oku ayaklarına serili. /Güzel
güneşleriyle kamaşır, aydınlatır, / daim kılar sevda bunlarla
saltanatını, /bakar daha ne cevherler var diye” (Saavedra, 2020, s. 84).

Cervantes’in Preciosa için yazmış olduğu bu şiirde verilen yaşamın dönüştürücü gücünü ve hareket özgürlüğünü imgeleyen özgür ruhlu Çingene kadın;

¹⁷¹ “Çingenelerin son derece şiirsel özgür yaşamı”

Brentano'nun yapıtında dans eden Mitidika'nın bedeni olmuştur. Yazar; Mitidika'nın iç anlatılardan birinde girdiği sahneyi, Mihail Bahtin'in karnavalesk kavramını söyleme geçirir bir şekilde kurgulamıştır. Sahne; Mitidika'nın büyük annesinin söylediği çok dilli, çokkültürlü şarkıyla kılık değiştirmeler ve karışıklıklar yoluyla karnaval havasına bürünürken; Mitidika'nın tekrar ortaya çıkışıyla mutlu sona ermiştir. Bu sayede yazar, sahnede kullandığı Almanlaştırıcı motiflerin bulunduğu ve kafiyesiz, anlamsız laf eden Çingeneler gibi manasızlaştırdığı bu şarkı¹⁷² üzerinden Çingenelerin ilkel bir kaynaktan geldiğini işaret etmiştir. Sahneye yüklenen bu ironik anlam nitekim okura öteki olan Çingeneyi ciddiye almayın demesiyle ötekinin altını oyarken; sahne aynı zaman da iki dil arasında gelip giden iki kültürlü, Çingene ile arasında kurguladığı biz'den mi öteki mi çelişkisi dolayımıyla onu soylulaştırmıştır. Yazar, bu şarkı üzerinden Çingeneyi hem modelleyerek hem de onun ötekiliğinin altını oyarak şiirsel bir yabancılaştırma söylemi üretmiştir. Yapıt, inşa etmiş olduğu bu Çingene müphemliğiyle onu görmezden geline ya da küçümsenen ya da anti-hegemonya olarak işaretleyen ya da tersine romantik bir şekilde gizlenmiş **Antiziganizm** olarak ideolojik-eleştirel bir şekilde teşhir etmiştir. Nihayetinde yapıtın sonunda, diğer gerçek Çingeneleri çıkararak hayali bir ilişki kurduğu Mitidika'nın bir fantezi kurgu olduğu ortaya çıkmıştır. Yapıtta geçen şarkılar üzerinden onların acılı tarihlerine de yer veren yazar; Çingeneleri aşağılamayı, Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann'ın yazmış olduğu *Die Zigeuner* (1783) kitabındaki gibi açıkça değil aksine daha hassas, daha ihtiyatlı bir yerden yapmıştır. Zira yapıt, Çingenele yüklediği olumsuz klişelere rağmen onlara süje statüsü

¹⁷² “Mitidika! Mitidika! Wien üng quatch, / Ba nu, Ba nu n'am tsche fatsch, /Waja, Waja, Kur libu, / Ich bin ich und du bist du;/Ich spricht Stolz, Du spricht Lieb! /Wer sich scheut vor Galgenholz, /Wird im grünen Wald zum Dieb. /

Mitidika! / Mitidika! / Wien üng quatsch, /Ba nu, Ba nu n'am tsche fatsch, /Singt die Magd, so kocht der Brei, Singt das Huhn, so legts ein Ei;/Er spricht Schimpf, /Sie spricht Fremd;/Fehlen mir gleich Schuh und Strümpf, /Hab ich doch ein buntes Hemd. /

Mitidika! / Mitidika! / Wien üng quatsch, /Ba nu, Ba nu n'am tsche fatsch, /Hör, was pocht dört an der Tür? / Draußen schrein sie nach Quartier. / Ists der Er? / Ists der Sie? /Mach ich auf wohl nimmermehr, /Nur du Lieber, du schläfst hie. /

Mitidika! / Mitidika! Wien üng quatsch, /Ba nu, Ba nu n'am tsche fatsch, /Waja, Waja, Kur libu, / In dem Topf hats nimmer Ruh;/Saus und Braus/ 'rab und 'rauf, / Küchenteufel drinnen haus:/ Daß es mir nicht überlauf!” (Brentano, 2016, s. 31-32) Yazar, şarkıda bilinçli bir şekilde Almanca ve Rumence cümlelerin artarda sıralanmasıyla yapıtın çok dilli ve çokkültürlü dilini kurgulamıştır. Bu bağlamda şarkının Türkçeye çevrilmesi, yapıttaki işlevinin aktarılmasını engelleyeceği düşünüldüğün şarkı yapıtta geçtiği haliyle verilmesi tercih edilmiştir.

bahşetmiştir. Dönemin ruhuna uygun romantik ama bir o kadar da çok sesli olarak kurgulanan dil, yapıtta Çingeneleri başkahraman olarak var etme alanı sağlarken okura da bu ötekiyi imgesel olarak tanıma imkânı vermiştir:

“ [...] ein schwarzbraunes, zerlumptes, sonst glattes und hübsches Mägdlein, glänzend und schlank wie ein brauner Aal [...]”¹⁷³ (Brentano, 2016, s. 28) gibi yazınsal imgelemde bir klişe haline gelmiş olan baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın imgesi temsili Mitidika, fiziki güzelliğiyle bir nesne olarak sahnede var olmuştur. Nitekim Preciosa’daki gibi Mitidika’nın da dış görünüş özellikleri, başkahramanın inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yazında üretilen tipik dans eden güzel ve genç Çingene kadın imgesinin bir temsili olan Mitidika en nihayetinde bir görsel nesne olarak sunulmuştur. Yazında varlığını sürdüren bu Çingene kadın imgesinin dış görünüşten karaktere doğru tasviri, ilgili imgeyi kullanan yapıtlarda paralellik göstermiştir. Nitekim Mitidika’nın yapıta resimsel bir anlatıyla giriş yapması imgenin yazındaki görsel nesne olarak inşa edilmesinin bir örneği olarak yer almıştır.

Bir cinsel nesne olarak varlığı kabul edilen bu öteki kadın, ona yüklenen denetlenemezliği ve kontrolsüzlüğüyle bir o kadar da çekici hale getirilmiştir. Mitidika’nın bedeni üzerinden onu safi haz nesnesi konumuna indirgeyen eril bakış, yapıtta mimetik arzu objesi olarak yerini almıştır. Güzel ve genç bedeni üzerinden temsil edilme alanı verilen bu arzu nesnesi, eril hegemonyanın ürettiği ideal kalıplara kendi narsistik arzusunu besleme adına sınır ihlali yapmasına neden olmuştur. Kültürel ve tarihsel söylemler üzerinden inşa eden ve temsilleriyle bunu yaşatan eril hegemonya bu noktada kendi belirlemiş olduğu yapı içerisinde güzel ve genç Çingene kadını öncelikle öteki olarak damgalamış ve bu ötekiliği üzerinden onu çekici hale getirmiştir. Diğer bir ifadeyle yaratmış olduğu normatif ideal beden kavramını, kendisine arzu nesne ikameleri bulma adına belli sınırlar içerisinde

¹⁷³ [...] esmer ve pejmürdeliğine rağmen pürüzsüz güzellikteki bir kız, tıpkı kahverengi yılan balığı gibi parlak ve ince [...].

değiştiren erk; buradaki esmer bedeni erotik ve egzotikleştirerek ideal beden normu dışındaki esmerliği kendi lehinde güzellemiştir. Lacancı ifadeyle erkek özne, arzu nesnesi ikamesinde biçimsel olarak ötekiyle kurduğu ilişkiyi fantezi bir ilişkiye indirgemiş ve bunu narsistik bir özdeşleşme ilişkisi olduğu sürece devam ettirmiştir. Sonuç itibarıyla bu narsistik özdeşleşme, eril arzu nesne arayışına ikame edecek ötekiyi doğurmuş ve onunla kurduğu hayali ilişki üzerinden onu baştan çıkarıcı olarak kodlamıştır.

Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında insanı Batılı, beyaz ve orta sınıftan erkek olarak konumlandıran erkek merkezci yapı, dolayısıyla arzusunu; eril bir taklit üzerinden nesneleştirmiştir. Kurguladığı öteki olarak Çingene kadın, burada her ne kadar kültürel-ulusal bir temelden dışlanıyor ise de bir o kadar da mimetik arzusunun eril yönüne bir temsiliyet taşımıştır. Nitekim eril arzu; barındırdığı cinsel arzuyla yönünü belirlemiştir. Bu bağlamda Çingene kadın gençliği, güzelliği ve öteki konumunun çekiciliğiyle eril arzusunun cinsel arzu nesnesi olmuştur: “[...] *wärsst du nur nicht so schwarz*”¹⁷⁴ (Brentano, 2016, s. 35) diyen erkek başkahramanın da yaptığı gibi esasında esmerliği üzerinden ötekileştirdiği Çingene kadını, bu noktada çekicileştirmiştir. Kendi narsistik eril arzu nesnelerine bir ikame arayışındaki eril yazın, erkeğin bu arayışı karşısında pek çok farklı imge inşa ederken kadını eril narsistliğin doyumuna hizmet edecek meta olarak konumlandırmıştır. Nitekim esmeri de eril arzu nesnesine bir ikame olarak sunan yazınsal yapıtlar; genç ve güzel Çingene kadın imge temsilleri üzerinden Çingeneyi damgalamış ve onun ötekiliğini ilan etmiştir. Girard’ın yazında arzu üçgeni olarak kavramsallaştırdığı kurama göre öteki konumundaki bu Çingene kızına yakıştırılan sıfatlar genellikle “[...] *ein schwarzbraunes, zerlumptes, sonst glattes und hübsches Mägdlein, glänzend und schlank wie ein brauner Aal* [...]”¹⁷⁵ (Brentano, 2016, s. 28) gibi etkileyici betimlemeler üzerinden onun findık kahvesinden, siyaha kadar değişen ten rengi üzerinden yapılmıştır:

¹⁷⁴ “[...] *keşke bu kadar siyah olmasaydın*”.

¹⁷⁵ “[...] *esmer ve pejmürdeliğine rağmen pürüzsüz güzellikteki bir kız, tıpkı kahverengi yılan balığı gibi parlak ve ince* [...]”.

*“Als sie die brillanten Ohrringe in die kleinen schwarzen Muschelöhrchen befestigte und die glitzernden Zitternadeln in den Flechtenkranz steckte und die Korallen- Bernsteinschnüre um das braune Hälschen legte und dabei hin und her zuckte wie ein Wunderwerkchen, gingen mir die Augen über”*¹⁷⁶ (Brentano, 2016, s. 36).

Brentano’nun yapıtında ten egzotikliği üzerinden Çingene kızını *“ein wunderschönes, frei, kühn, scheu und züchtig bewegtes Menschenbild”*¹⁷⁷ (Brentano, 2016, s. 36) olarak tanımlayan erkek anlatıcı, bu esmerliğe yüklediği güzelliği olağanüstü bir konuma taşımıştır. Esmeri güzelleme bağlamında yaptığı bu imgelem; pek çok yapıtta tekrarlanana benzer bir şekilde, kadını beden olarak alımlamış ve kendi eril narsistik bütün olma sanrısına hizmet edecek olanı, arzu nesnesi ikamesi olarak olumlamıştır. Kontrol edilemezliğiyle özgürlük temsili olan Çingene kadın, Doğu’dan gelen vahşi ve şehvet düşkünü yazınsal imgesiyle egzotik güzel olarak alımlanmıştır. Batı romanında yer alan bu Doğulu imgeler; gönül maceralarının sağlatıldığı egzotik varlıklar olarak baştan çıkarıcı bulunmuş ve yazında otantik ve erotik bedenler olarak eril arzu nesnesi ikame olarak işlevselleştirilmiştir. Yapıttaki Devillier’in imgelediği gibi *“schmückte sie sich immer wie eine Zauberin”*¹⁷⁸ (Brentano, 2016, s. 39) gibi garip ritüeller gerçekleştiriyor olsa da Mitidika’nın hoşluğu övülmüştür

“Ich liebte sie unaussprechlich um ihrer Tugend und Schönheit, und ihr ganzes Wesen war so wunderbar und bei allen Mutwillen und aller kindlichen Ergebenheit so gebieterisch, dass ich nie daran denken konnte, ihre Unschuld auch nur mit einem Gedanken

¹⁷⁶ “Kabuklu, siyah, küçük kulaklarına parlak küpeleri takarken liken çelenginin iğneleri soktuğunda; mercan kehribar kolyeyi esmer boynuna geçirdi. Bir mucize gibi ileri geri sallandığında, gözlerim doldu”.

¹⁷⁷ “Güzel, özgür, cesur, utangaç ve terbiyeli bir insan”.

¹⁷⁸ “Her zamanki gibi kendini bir büyücü gibi süsledi”.

zu verletzen. O, sie war gar nicht mehr wie ein Mensch, sie war wie eine Zauberin, wie ein Berggeist, wenn sie in dem Edelsteinschmuck vor uns tanzte, sang, lachte und weinte; ich kann sie nie vergessen”¹⁷⁹ (Brentano, 2016, s. 39).

Clemens Brentano’nun Mitidikasından farklı olarak Achim von Arnim’in yapıtındaki Çingene Isabella toplumdan saklanmıştır. Dönemin kültürel ve siyasi yapısı gereği dışlanan ve haklarında çıkarılan kitaplar üzerinden damgalanan Çingeneler, genellikle toplumdan uzak, medeni olmayan bir yaşam sürmüştür. Döneme gönderme yapan Arnim yapıtında toplum dışında bir yerde gizlice bir hayat süren Çingene kızının buna maruz bırakıldığının da altını çizmiştir. Nitekim Isabella’nın koruyucu annesi Braka, fakir ve alt sınıfa atılmışlıktan kurtulmak için Isabella ile V. Karl’ı evlendirme adına bir planı yapmıştır. Kadına evlenmeyi bir statü atlama basamağı olarak dayatan zihniyet, koruyucu anne tarafından kızına aktarılmıştır:

“[...] wenn du merkst, daß er stille, daß er eingeschlafen, so schleich’ aus der Kammer heraus, leg dich zu ihm ins Bettee, und ich schwör’ dir, daß er vor Angst davonläuft und nie wieder kommt, sollte er aber Mut behalten und dich festhalten, siehi so kostet es dir ja nur eine Lüge, daß du aus Liebe zu ihm eingedrungen und dein Glück ist vielleicht gemacht”¹⁸⁰ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 11).

¹⁷⁹ “Erdemi ve güzelliğiyle muhteşem bir varlık olmasına tarif edilemez bir sevgi duydum. Tüm inatçılığı ve çocuksuz buyurganlığına rağmen onun masumiyetini tek bir düşünceyle incitmeyi asla düşünemezdim. Mücevherlerin içinde, önümüzde dans ettiğinde, şarkı söylediğinde, güldüğünde ve hatta ağladığında ah, o artık bir insan değil, bir büyücüydü. Onu asla unutamam”.

¹⁸⁰ “Sustuğunda, uyuşakaldığını fark ettiğinizde, gizlice odadan çıkın. Onun yanına yatağa yatın ve size yemin ederim ki korkudan kaçacak ve bir daha asla geri gelmeyecektir. Şayet cesaret gösterir ve

Buradaki kadın, erkeğe sunulan bir meta konumundadır. Erkeğin karşısına yerleştirilmeye çalışılan diğer bir ifadeyle öteki konumuna alınan kadın; eril hegemonyanın kurduğu toplumsal düzeni devam ettirme adına bedensel bir araç olmuştur. Isabella gibi yurtsuz bir kadını -kadınları- bir iç mekâna alarak onu denetlenebilir hale getirme çabası; evliliği, kadın için cazip hale getirme adına bunu özgürlüğünü kazanma ya da sınıf atlama için bir köprü olarak tanımlamıştır. Anneyi kızını ehlileştirme yolunda kullanan eril zihniyet; kadına üst sınıftan bir erkeği hedef göstermiş ve bunu toplumsal bir statü edinme ve sözde özgürleşme olarak tanıtmıştır. Isabella'ya, soylu V. Karl'ı hedef olarak gösteren anne esasında bu noktada toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığını hatırlatmıştır. Bu devamlılık adına anne üzerinden ailenin merkezi yerini hatırlatan yapıt; Isabella'ya kurtuluş yolunu bir erkeğin otoritesi altına girmek olarak göstermiştir. Çingene olduğu için toplumdan atılan ve **madun**laştırılan Isabella'ya evliliği toplum tarafından kabul edilen olma adına bir köprü olarak sunan eril dil; anneyi düzen bekçisi olarak görevlendirmiştir. Bu bağlamda evliliği sadece Isabella için tüm Çingeneleri Çingenelikten dolayısıyla ötekilikten kurtarma olarak yüceltmıştır.

Gerçek Çingene ile kurulmayan ve yazında imgelem yoluyla elde edilen bu hayali ilişki, Lacan'ın ifadesiyle bilinçdışı gibi yapılanmış dil aracılığıyla kendini kurgulamıştır. Genç ve güzel Çingene kadın imgesi, eril söylemin kendini meşrulaştırma mekânı olmuştur. Cinsel olarak kolay ulaşılabilir olarak imgelenen ve bir o kadar da özgürlüğü üzerinden baştan çıkarıcı bulunan güzel genç Çingene kadın -Miditika-, Batılı eril yazında kadın bedeninin temsili olmuştur. Bu bağlamda dil, beden olarak var olan Çingene kızına toplumsal erdemleri de yükleyerek; toplumun devamlılığına hizmet etmiştir.

Mitidika, yazınsal yapıtlarda genellikle büyücülük ya da falcılıkla anılan Çingene kadınlardan farklı bir şekilde imgelenebilir. Büyüleyici sihirbaz olarak

sana sarılırsa; bu sana sadece onu sevdiğin için yatağına girdiğin yalanına mal olur ve mutluluğun gerçekleşmiş olur”.

yapıtta okurun karşısına çıkan Mitidika, Romantik dönemin içinde barındırdığı egzotik, şehvetli ve bir o kadar da ürkütücü ruha sahip imgelenmiştir. Yazınsal yapıtlarda kalıplaşmış fetiş nesnesi Goethe'nin Mignon'u ve onun temsillerine bir örnek olan bu Çingene kadının güzelliği özellikle vurgulanmış ve vücudunun şekli bu imgeye has olumlu özellikler üzerinden resmedilmiştir. Mitidika'yı "*die braune Jungfer*"¹⁸¹ (Brentano, 2016, s. 29) diye bekareti üzerinden tanıtan erkek başkahraman, el değmemiş bu kızı arzulamış ve onu kendi narsistik arzu nesnesi olarak erişilmesi gereken konumuna almıştır. Öncelikli olarak beden üzerinden imgelenen bu Çingene kadın, esasında bedenin toplumsal cinsiyet bağlamında performatifliğini ortaya koymuştur. Esmerliği üzerinden egzotikleştirilen ve merak uyandıran öteki konumundaki Çingene kadın, bir görsel nesne olarak yapıtta imgelenmiştir:

"Cinsiyet kategorisi, en başından, normatiftir; bu tam da Foucault'un 'düzenleyici ideal' olarak belirlediği şeydir. Bu bağlamda, 'cinsiyet' sadece bir norm olarak işlemez, ancak yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır; bu, düzenleyici gücünün kontrol ettiği bedenleri üretme -sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma- gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm olarak açıklanabilir" (Butler, Bela Bedenler, 2014, s. 7-8).

Cinsiyet bağlamında yönettiği beden üzerinden kontrol mekanizmasını kuran ideal, kadını ikincil konuma alarak onu sınırlamıştır. Bu sınırlamaya etnik köken üzerinden dışlanmayı yükleyen denetleyici eril otorite; Çingene kadını - Mitidika'yı- **çifte katlanmış öteki** konumuna itmiştir. Nitekim yapıttaki kadın bedeni, yüklenmiş olduğu toplumsal cinsiyet performatifliği bağlamında heteronormatif yapının söylemini sağlamlandırmıştır. Kapitalist toplumlarda mekân

¹⁸¹ "*Esmer genç kız*".

bulan bu beden, ideal beyaz olan normu sağlamasa da ilgili yapının devamlılığı için üretmiş olduğu performatifliğiyle ve **çifte katlanmış öteki** konumuyla bu yapıya hizmet etmiştir. Fındık kahvesi teniyle baştan çıkarıcı konumuna alınan Mitidika, esasında iktidarın öteki kavramını yaratma sancısını göstermiştir. Kendini özne konumuna alan Batılı erkek; bu ötekiyle hem kendi normlarını meşrulaştırmış hem de kendi iktidarının devamlılığını sağlamıştır. Nitekim *Baştan Çıkarma Üzerine* başlıklı çalışmasında Jean Baudrillard, baştan çıkarmayı öteki ve iktidar arasındaki “ötekilerin arzusunda temellendirmeye dayanan” ikil ilişkide konumlandırmıştır:

“İktidar topluma meydan okurken varlığını sürdürüp sürdürmeyeceği konusunda da bir meydan okumaya maruz kalır. Baştan çıkarmaya, meydan okumaya ve kurnazlığa dayanan bu minimal çevrim uyarınca kendi içinde “değiş tokuş”ta bulunamazsa yok olur” (Baudrillard, 2001, s. 64).

Baudrillard’ın tersinirlik¹⁸² olarak kavramsallaştırdığı yapı, yazınsal ürünlerde kendi temsilini yaratma amacıyla, Çingene kadın bedenini maddeselleştirmiştir. İktidarın inşa etmiş olduğu imgenin bir temsili olan Mitidika, Romantik dönemin kurduğu dil üzerinden ötekileştirici bir olumlamaya maruz kalmıştır. Brentano’nun Mitidikası, yapıta öncelikle görsel bir haz nesnesi olarak giriş yapmış olsa da Çingene kızı’nın Martino ile geçen konuşmalarında yazarın onu Martino’dan aşağı bir yere koymadığı görülmüştür. Devillier’in anlatısında sık sık hatırlattığı gibi buradaki Çingene kızı, tipik ahlaksız bir Çingeneden çok farklı imgelenmiştir. Brentano’nun yapıt boyunca bazen türcü bazen ırkçı yaklaştığı bu genç Çingene kızı, bir yandan da “*ein wunderschönes, frei, kühn, scheu und züchtig*

¹⁸² “Kuvvetli yapılar olan psikanalizin ve cinselliğin gerilemesi, her ikisinin de psi ve moleküler bir evrende (kesinlikle özgürleşmelerini sağlayan bir evrende) gözden düşmesi, başka bir evrenin (bu ikisinin asla bulaşmadığı yöne paralel bir yönde bulunan bir evrende) kapısını aralıyor; bu evren de psişik ve psikolojik ilişkilere göre, bastırılmışlığa ya da bilinçdışına göre değil oyunun kurallarına, meydan okumaya, ikil ilişkilere ve görünümünün stratejisine göre yorumlanıyor: Baştan çıkarmaya göre -yapıya ya da ayırt edici karşıtlara göre değil de, baştan çıkarıcı tersinirliğine göre- bu evrende dişil, erile karşıt olan değil, onu baştan çıkarandır” (Baudrillard, 2001, s. 18).

bewegtes Menschenbild”¹⁸³ (Brentano, 2016, s. 36) olarak güzel ve ahlaklı bir imaja da sahiptir. Devillier’in doğa çocuğu olarak tanımladığı Mitidika bu noktada Goethe’nin Mignon’u hatırlatır biçimde çocuksuluğu üzerinden saflaştırılmıştır. Bu bağlamda Brentano da Goethe gibi güzel bulduğu Çingene kızına saflık, iyi ahlak gibi toplumsal olarak kabul gören erdemler yükleyerek onun Çingenelerden farklı olduğunu, belki de Çingenelerin büyüttüğü Çingene olmayan bir kız olma ihtimalini saklı tutmuştur: “*Mit kindischem Wohlgefallen*”¹⁸⁴ ya da “*ist sie eine verkleidete versteckte Prinzessin?*”¹⁸⁵ (Brentano, 2016, s. 37) gibi ifadelerle çocuksuluğunun altı çizilirken, prensesliği muğlakta bırakılmıştır. Bir öteki olmasına rağmen güzelliği ve gençliği üzerinden olumladığı imgenin, okur tarafından kabul edilebilirliğini sağlamış olan bu alt metin; eril söylemin, yazını kendi iktidarını kurma ve sürekliliğini sağlama bağlamında araçsallaştırdığına örnek olmuştur.

Çingeneler içerisinde güzel ve genç olan kadını, diğer Çingenelerden ayrı tutma ve ona soylu bir soyağacı verme adına, Devillier’in Mitidika’yı anlatırken kurduğu cümlelerin itinasına bakıldığında; Brentano’nun Mitidika’yı Çingenelerin toplumdaki **madun** konumundan ayrı tutma çabası görülmüştür. Yapıt; kızın Çingene olup olmadığı ikileminde bıraktığı okuyucuya Mitidika’nın bir de namuslu bir kız olduğunun bilgisini vererek bu kızı toplumsalda daha meşru bir yere almaya çalışmıştır. Mitidika’nın edepli, ahlaklı, saf bir Çingene kızı olduğu hayali esasında erkeğin âşık olduğu ve evlenmek istediği kadını toplum önünde aklama çabasıdır. Soyunurken yanındakinin arkasını dönmesini isteyen kız, bir gelin olarak görülebilecek saflıkta, temizlikte ve erdemdir:

¹⁸³ “Güzel, özgür, cesur, utangaç ve iffetli bir insan imajı”.

¹⁸⁴ “Çocuksu bir rahatlıkla”.

¹⁸⁵ “O, kılık değiştirmiş gizli bir prenses mi?”.

*“Schlafen sollst du und das Angesicht von mir kehren, denn ich muss mich entkleiden und schlafen gehn, und das sollst du nicht sehen; ach, dreh um, Blanker!”*¹⁸⁶ (Brentano, 2016, s. 35).

Evlenmek istediği bu kadını toplumsal normlara göre tanıtmaya çabasındaki eril eylem, esasında arzu nesnesini meşrulaştırma çabasıdır. Toplumsal olarak dokunulmaz, lanetli ve dolayısıyla evlenilmez olarak bilen Çingenelere, Mitidika özelinde gençliği ve güzelliği üzerinden bir ayrıcalık verilmiştir. Eril narsistik arzuyu tatmin etme sanrısı adına Mitidika’yı ayrı yere konumlandıran yazar, ona evlenilecek kadın sıfatını yükleyerek bir ötekiyi toplumun gözünde onaylamak istemiştir: *“Sie schwur mir ewige Treue; ich versprach ihr, wenn ich sie nach einiger Zeit hier wieder fände, sie zu meiner Frau zu machen”*¹⁸⁷ (Brentano, 2016, s. 41). Onu karısı yapacağına söz veren Devillier; Michaly’e *“Könnt Ihr mich mit Mitidika wieder zusammenbringen, so will ich sie gern heiraten und ihr alles lassen, was ich habe”*¹⁸⁸ (Brentano, 2016, s. 41) diyerek tüm varlığını Mitidika’ya vereceğini söylemiştir.

Heteronormative; erkeği seçen yaparken kadına yüklediği ikincil konumu tekrarlayarak onu edilgen, seçilen olarak nesneleştirmiştir. Süje erkek, kendisine eş olma hakkı tanıdığı kadının biricikliğinden bahsetmesi kendisine en iyisinin yakışacağı alt bilgisini taşımıştır: *“Es gibt nur eine” sagte hier Michaly, “und wird alle tausend Jahre nur eine geboren”*¹⁸⁹ (Brentano, 2016, s. 41) böylelikle Mitidika’nın biricikliğinin ve eş olarak kendisine yakışan olduğunun altı çizilmiştir. Toplumun kadını her daim evliliğe hazır bir obje olarak görmesi fakat bunun yanı sıra erkeğin evliliğe karar veren mercii olarak alımlanması sonucu çizilen toplumsal normatif yapının dışındaki Mitidika; bir çatı altına girmek istemeyen evsiz bir

¹⁸⁶ *“Uyumalısın ve yüzünü benden çevirmelisin, çünkü benim soyunup uyumam gerekiyor ve sen bunu görmemelisin; oh, arkanı dön, kör!”*.

¹⁸⁷ *“Bana sonsuz sadakat yemini etti; bir süre sonra onu burada tekrar bulursam karım yapacağıma söz verdim”*.

¹⁸⁸ *“Beni Mitidika ile tekrar bir araya getirebilirsen, onunla seve seve evlenir ve sahip olduğum her şeyi ona veririm”*.

¹⁸⁹ *“Sadece bir tane var” dedi Michaly “ve her bin yılda bir sadece bir tane doğuyor”*.

Çingene kızıdır ve belki de bu sebepten yazar, mutlu sonu evlilikle bağlamamıştır. Yapıtın sonunda evlilikten bahsedilmemiş olsa da son sahnede Mitidika ve Devillier kol koladır; bu da bir noktada Çingene kızının bir şekilde de olsa Çingeneliğini korumasına hak verme olarak yorumlanabilir.

Çingene kadına âşık olan ve onunla evlenmek isteyen erkek başkahraman anlatan Doğu kökenli örneklerden farklı bir yaklaşıma sahip Brentano, Mitidika'nın Çingeneliğini elinden alma çabasına girmemiştir. Ahmet Mithat Efendi ve Osman Cemal Kaygılı'nın yapıtlarda narsistik eril arzu nesnesi haline getirilen kadın Çingeneler, hanım yapılmaya çalışılmıştır. Fakat Brentano onu zaten hali hazırda hanım gibi tanımlamış ve Çingene oluşunu muğlakta bırakarak âşık olduğu kadınla bir araya gelmiştir. Bu bağlamda aşkını olumlayan bir tutum varken, Doğu'daki örneklerde evlilik için seçtiği kadını baştan aşağı yeniden yaratma, ev içi mekâna alma gibi problemleri olan erkek başkahraman vardır. Kaldı ki Doğu'dan seçilmiş Ahmet Mithat Efendi'in *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtlarında da mutlu bir son olmayıp, erkek başkahramanlar yapıtın sonunda öldürülmüştür¹⁹⁰.

Arnim'in *Isabella von Ägypten* yapıtında da erkek ve kadın temsiller üzerinden ikili cinsiyet yapısı devam ettirilmiştir. "*Beherrscher einer Welt, in der die Sonne nie untergeht*"¹⁹¹ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 12) diye yüceltilen V. Karl aklın ve geleceğin temsilcisi imgesiyle; irrasyonel ve gizemli olana karşı erkeksi duruşu ile geleneksel kalıplaşmış Çingene imgesinin karşısına mekânlaştırılmıştır. Buna karşılık, Bella zarif ve hayaletimsi görünüşüyle Karl'a duyduğu sevgi üzerinden Hristiyan aşk idealini gerçekleştirme temsili olmuştur. Bu bağlamda akli erkeğe, duyguyu kadına yükleyen cinsiyetçi söylem kendini göstererek; üretmiş olduğu cinsiyetçi kalıp yargıları devam ettirmiştir. Simgesel erkeklik ve kadınlık imgelerini besleyen V. Karl ve Bella figürleri; yazının,

¹⁹⁰ Bkz: 4.1.2. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* Yapıtlarında Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi.

¹⁹¹ "Güneşin hiç batmadığı bir dünyanın hükümdarı".

toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasındaki araçsallığını göstermiştir. Çingene olmasından dolayı mistik bir arka belleği hatırlatan Isabella'nın alındığı konum, yazarın birleştirdiği fantastik motiflerle ötekileştirilmiştir. Karl ile karşılaşmasını deneyüstü¹⁹² bir sahne olarak betimleyen Arnim, Isabella'ya Çingeneliği üzerinden yüklediği doğaüstü bir yeti verip onu doğaya yakın ama safi duygu varlığının sürdüğü edilgen bir nesne olarak belirlerken; erkek başkahraman, toplumsal ideal erkek modelinin bir temsilcisi olarak kadından apayrı bir alanda ele almıştır. Bu bağlamda bu cinsiyetçi öteki temsili yoluyla kadın, erkeğe göre daha az rasyonel ve akıldan daha uzak bir yere konumlandırılmıştır. Bella, kendi cinselliğinin farkında olamayacak saflıktadır ki Karl'ı bile bilinçsizce öpmüştür:

*“Bella nach Art der Zigeuner in eine blaue Leinwand statt des Hemdes gewickelt, die von einem goldnen Gürtel festgehalten wurde, hatte die runden, blendenden Ärmel etwas scheu nach dem Prinzen ausgesteckt, die zierlichen, leisen Tritte der schimmernden Füße hinziehend zu ihm, aus ihren unzähligen Locken tausend Glücklose auf ihn taumelnd in tausend süßen Blicken, bis der Mund sich nicht mehr halten konnte und auf den Mund des Prinzen niedersank”*¹⁹³ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 14-15).

Zaten aşkına ulaşma için tek başına bir plan yapamayacak naiflikteki ve temizlikteki bu genç, güzel Çingene kızı yaşlı Çingenenin akli sayesinde Karl'a ulaşabilmiştir. Yazar, Bella'nın güzelliğini betimlerken uzun cümleler kurmaktan sakınmamış ve böylece baştan çıkarıcı bir kadın imgesini yeniden inşa etmiştir. Fakat söz konusu baştan çıkarıcılık, kızın güzelliğinin ve gençliğinden kaynaklı doğal bir yeti olarak imgelenmiştir. Nitekim Arnim bu noktada, doğal yetisinin farkında

¹⁹² Transandantal.

¹⁹³ “Bella, çingeneler gibi, altın bir kemerle yerinde tutulan bir gömlek yerine mavi bir tuvale sarılmış; yuvarlak, göz kamaştırıcı kollarını biraz utangaç bir şekilde prence doğru uzatmış, parıldayan narin, yumuşak adımları prence doğru çekilmişti. Sayısız buklelerinden binlerce tatlı bakışla artık kendini tutamaz hale gelmiş ve prensin ağzına düşmüştür”.

olmayan saf Isabella'ya yüklemek istediği ideal kadın modelini kurmaya başlamıştır. Yapıtın daha ilk sayfalarında başlayan bu inşa yapıtı boyunca devam etmiştir; böylece bilinçdışının bir yansıması olarak bu Çingene kızı kalıbı dolayısıyla ideal kadın ve erkek imgesini okuyucuya aktarmıştır. İdeal erkek imgesini Karl üzerinden veren Arnim, bugüne kadar her şeyi başarmış fakat Isabella tarafından öpülmeyi kontrol edememiş bir erkek imgeye bir kadın tarafından iktidarını kaybetme korkusu yaşatmıştır. Çingene kızı Bella tarafından öpülerek uyanan Karl dehşet içinde uyanmış ve hissettiği dehşeti dile getirmiştir:

*“So schrecklich die schwarzen Schlangen an dem Haupte waren, ein schöneres Antlitz habe ich nie gesehen, ungeachtet der ungeheuren Größe in dem besten Verhältnisse, einen glühenden Knopf trug es an der Brust”*¹⁹⁴ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 15).

Bu bağlamda kadının cinselliğini kötücül bir konuma alan ve okura kadından korkmasını aşıl原因an heteronormative, yazında sıkça temsil edilen Medusa miti üzerinden kendini meşrulaştırmıştır. Mite göre Athena tarafından saçları yılanlara dönüştüren Medusa'ya bakan tüm erkekler taşa dönüşecektir. Eril düzenin bir temsili olan Tanrıça Athena tarafından kadına verilen bu ceza, kadını erkeğin tahakküm altında tutma sonucu olmuştur. Dişil cinselliği erkeğin tehditti olarak damgalayan toplumsal cinsiyetçi bakış, bu yapıtta Çingene kızına ait kalıplaşmış baştan çıkarıcılığına Medusa arketipini eklemiştir. Bu bağlamda Arnim, iktidar tehditti olarak korkulası olmasını ve beden performatifliğini de ekleyerek Bella'yı **çifte katlanmış öteki** konumuna almıştır. Ona kastrasyon korkusu yaşatan Isabella'dan sonra Karl -ideal erkek imgesine yakışır bir biçimde- bulundukları yerde kalmayı ve onunla yüzleşme cesaretini göstermiştir. Ürettiği kahraman erkek

¹⁹⁴ “Kafasındaki karayılanlar ne kadar da korkunçtu. Daha güzel bir yüz görmedim. Göğsünde bir düğme vardı”.

karakterlerle eril söylem inşa mekânı olan yazın, tekrarlanan bu cinsiyetçi kalıplar üzerinden kendini hem meşrulaştırmış hem de devam ettirmiştir.

Isabella, annesinin yapmış olduğu planı uyguladıktan sonra Karl'a âşık olmuştur. Ertesi sabah uyandığında Karl da bir hayale âşık olmuştur. Fakat yazar, bu âşık olma halinde de cinsiyetçi bir bakış yaratmıştır. Karl, fark ettiği duygu karşısında erkeksi cesaretini ve gücünü korurken; kadın başkahraman ise bu aşka ulaşmak için özverili davranan kadın imgesini canlandırmıştır. Kendini tekrar görünmez yapmak isteyen Çingene kızı, günlerce bunun yolunu araştırmış ve onu sonsuz mutluluğa götüreceğini zannettiği evliliğe ulaşma adına çok emek vermiş ve sonunda bir yolunu bulmuştur:

*“So verging ihr eine Woche nach der andern, bis sie in einer Nacht ganz ermüdet auf eine ausführliche Nachricht traf, wie Alrauen zu bekommen, und wie diese dienstbar Geld und was ein weltliches Herz sonst begehre, mit stehlender, untrüglicher Listigkeit zu führten. [...] wer könnte sie erfüllen? Es wird ein Mädchen gefordert, das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt”*¹⁹⁵ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 17-18).

İdeal erkek modeli olarak arzuladığı erkek başkahramana ulaşma adına us dışı¹⁹⁶ bir yol bulan ve bu nedenle Der Alraun'a¹⁹⁷dönüşen Isabella, kadına entrikacılığı ve buna karşın erkeğe aklı vermiştir. Isabella'nın evliliği hak etme adına

¹⁹⁵ “Bir hafta böyle geçti, ta ki bir gece nasıl der Alraun olacağı, n asıl paraya ulaşabileceği, dünyevi bir kalbi kurnazlıkla nasıl çalacağını ve yönetmek için başka her şeyi öğrenebileceğine dair bir mesajla karşılaşana kadar.(...) bunları kim gerçekleştirebilir? Cinsel arzusundan bağımsız tüm ruhuyla seven, sevgilisinin yakınlarında bir kıza ihtiyaç vardır”.

¹⁹⁶ İrrasyonel.

¹⁹⁷ Türkçesi adamotu / tılsım otu olarak çevrilebilecek olan der Alraun, yapıtta biçilen formu üzerinden bir temsiliyet kazanmıştır. Bu nedenle çalışmada bu formun adı Türkçeye çevirilmeden baş harfleri büyük Der Alraun olarak verilecektir.

yapması gereken kadın olmanın ona verdiği tüm arzulardan arınmak ve erkeğini bütün ruhuyla sevmesi gerektiğini öğrenmiştir. Isabella da bu anlamda bugüne kadar tanıdığı Çingeneler tarafından daima üstün bir varlık olarak görülmüş ve böyle kabullenilmiştir. Bu konuda belki de hayatında ilk defa toplumun ona biz'den olma olarak sunduğu şartları karşılayan Bella, bir erkeğin nesnesi olabilme adına emek vermiştir. *“Die Erscheinung des Prinzen war ihr aber so heiligrein, wie der Körper der Allerheiligsten in der Messe, vorübergegangen, zu schnell, um ihre Betrachtung zu wecken”*¹⁹⁸ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 18). Bu saf ve kutsal **günah keçisi** Isabella, bir erkeğin arzu nesnesi olabilme adına Alraun olmayı hak etmiştir. Bu bağlamda hem güzelliği hem ahlaki hem cesaretiyle olumlu bir basmakalıbına sahip bu Çingene kızı, sadece kendisi adına değil tüm Çingenelerin yüz akı olarak yüceltilmiştir:

*“Bella war wiederum die eizige seit Jahrhunderten, bei der sich alle diese Erfordernisse vereinigten; wer war unschuldiger als das teure Haupt ihres Vaters Michael, der in rastloser Tat für sein armes Volk, in steter Mühe und Not für die Steinen, um das Umbedeutendste einem Reichen zu entfermden, allzu ehrlich und stolz gewesen war. Welches Mädchen hätte Mut gehabt, in der Mitternacht einen solchen Weg mit Überlegung zu machen als Bella, die nun schon seit vier Jahren, wo ihre Mutter gestorben, ein verstecktes, nächtliches Leben geführt hatte um mit dem Laufe des Mondes, mit den Sternen zu vertraulich bekannt war, um in der Nacht noch eine besondere Einsamkeit und Traurigkeit wahrzunehmen”*¹⁹⁹ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 19).

¹⁹⁸ “Ama prensin görünüşü kutsalların kutsalı kadar kutsal ve saf bir bedendi onun için. İlğilerini çekmek için hızlıca geçti oradan”.

¹⁹⁹ “Bella, Yüzyıllar boyunca tüm bu gereksinimleri bir araya getiren tek kişiydi; fakir halkı için bıçare çalışan dürüst ve gururlu babası Michael'den bile daha masum. Hangi kız annesinin

Arnim'in Clemens Brentano'nun Mitidikasındakine benzer bir biçimde yüklediği Isabella'daki biriciklik, güç üzerinden verilmiştir. Yapıt yüzyılda bir gelebilecek bir insan cesaretine sahip Isabella'ya yüklediği bu erkeksi gücü, erkeğine göre bir kadın olma adına ona yüklediği melankoliyle yumuşatmıştır. Çünkü heteronormatif düzen; kadını, erkeğe görelilik üzerinden belirlemiş ve erkeğin ötekisi olarak konumlandığı kadına toplumsal bağlamda zayıflığı yüklemiştir. Bu anlamda ona dişil güzelliği de yüklemeyi ve böylece çekici kadın modeli olarak imgelemeyi unutmamıştır:

*“Welche Mädchen hatte endlich so langes Haar wie Bella, um es zu Stricken felchten zu können, und welche mochte es, wie sie, ruhig zu dem Versuche hingeben; sie aber wußte nichts von ihren Schönheiten, es war ihr lieb, daß sie künftig nicht so lange an ihren Haaren kümmern hätte, und so sank ihr Haar, in dessen glatten Locken sich oft die Sterne wie im Haupthaar der Berenize gespiegelt hatten [...]”*²⁰⁰ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 19).

Bu baştan çıkarıcılığı ve erotikliği cinsellikten daha çok ruhani bir alana çeken yazar; bu yolla Bella'nın ideal saf, naif, bakire kızı imgesini korumuştur. Nitekim toplumsalda olumsuz bir basmakalıbına sahip Çingeneye yüklediği bu ahlaklı yapı, güzelliği ve gençliği üzerinden arzu nesnesi ikamesi olabilecek ve evrenin bütün olma sanrısını olumlayabilecek bir araç olarak görülmüştür. Bu aracına ideal bir kadın modeli vererek kendi narsistik arzusunu doyuma ulaştırma adına ötekiyi olumlar gibi görünmüştür. Arnim, Romantik dönemin yazınsal yapıtlarında

ölümünden sonra dört yıl boyunca geceleri yalnızlık ve hüzne boğulmadan ay ve yıldızlarının hareketine bu kadar aşına Bella gibi gece yarısı böyle bir yolda yürümeye cesaret edebilirdi?”.

²⁰⁰ “Sonuç olarak hangi kızın Bella kadar örülebilecek uzun saçları vardı ve kim onun gibi sakince çaba gösterebilirdi? Fakat o kendi güzelliği hakkında hiçbir şeyin farkında değildi. Gelecekte saçlarına bu kadar uzun süre bakmak zorunda kalmaması onun için çok değerliydi. Böylece Brenize'nin saçlarında olduğu gibi yıldızların yansıdığı parlak bukleler halinde saçları battı”.

inşa edilen **Zigeuneromantik** kavramı dolayısıyla bir Çingene kadının olumlu bir yapı verebilme alanı bulmuş olsa da buradaki olumlama gerçek Çingene imgesinden bağımsız bir fantezi ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ötekiyi güzelleyerek inşa ettiği bu ürün, esasında kendi eril cinsiyetçi yapısını kurma ve ötekini bir kere daha ötekileştirmenin bir adım ötesine geçmemiştir. Kendi güzelliğini fark etmeyen mütevazilikteki bu Çingene kızı; toplumun kadın cinsiyetine yüklediği doğal olma koşulunu gerçekleştiren olarak olumlanmıştır.

Toplumsal norm gereği ideal kadın bedeni, güzel-çirkin ikileşimi üzerinden kodlanmıştır. Güzel ve çirkin ikileşimi üzerinden inşa ettiği dışlamayı sürdürmek adına güzeli kurtarmıştır. Fakat bu güzelliği, erkeğine ait olma sınırında tutmuştur. Diğer bir ifadeyle güzellik; erkekleri baştan çıkarma adına değil masum bir yerden verilmiştir. Buradaki alt metin evlenilecek kadın prototipini çizmektir. Yazınsalda tekrarlanan kodlanma aynı zamanda mütevazi, gözü açık olmayan hatta öz güvensiz olarak imgelemeye kadar uzanmıştır. Kadını, doğal ama bir o kadar da erkeği için çekici bir nesne konumuna alan bu abartılı olumlama esasında Isabella'yı **çifte katlanmış öteki** yapmıştır.

Abartılı yüceltme yaparak okuru Isabella'nın esasında bir Çingene kızı olup olmadığı muğlaklığında bırakan yazar, nitekim bu kızı Çingenelerin arasındaki istisna olarak işaretlemiştir. Bu bağlamda esasında güzel ve çekici bulduğu bedeni kendi sömürü sisteminde kullanabilecek bir nesne haline getiren eril tahakküm; Isabella'yı olumlamıştır. Yapıt her ne kadar Çingenelere yapılan ötekileştirmeye karşı bir eleştirel dil kurma çabasında olsa da toplumsal olandan kaçamamıştır. Toplumsalın kabul ettiği biz kümesine aldığı Çingeneyi, abartılı olumlayarak Çingene kimliğinden uzaklaştırmıştır. Bir taraftan da bu kızı istisna olarak işaretlerken, diğer Çingenelerin ötekiliğini bozmamıştır. Romantik dönemin sevdiği yazınsal biçim gereği kendine Çingene imgesi aracılığıyla hem zehir hem de panzehir bulan bu yapıt; grotesk bir dil yapısı sayesinde her ne kadar toplumsalı eleştiriyor gibi görünse de esasında çifte ötekileştirdiği Isabella'yı Girard'ın **Pharmakos** kavramıyla damgalamıştır.

Arnim tek kadın bedeninde birbirinden oldukça farklı özelliklere sahip iki imgenin temsilini inşa ederken, Brentano Arnim'in Isabella temsiline oldukça paralel fakat temelinde ayrıştığı bir Çingene kızı imgelemiştir. Hem bireysel hem de toplumsal kimlik kurma derdindeki Brentano'nun yapıtı farklı karakter, mekân ve geçmişten getirdiği figürlerle dünyanın çokkültürlülüğünü vurgulamış, bunun yanı sıra da Mitidika'ya bir kimlik vermiştir. Romantik dönemin sağladığı yazın ruhu - **Zigeunerromantik**- gereği, Çingeneye ve özelde Çingene kadınına dair kendine güvenen, kararlı, zeki ve özgür ruhlu bir imge kuran yapıt; Çingeneye seçilmiş bir özgürlük vermiştir:

*“Mitidika wird nicht an dem Stückchen Erde kleben, sie wird nicht in einem gemauerten Hause gefangen sein wollen und sich um Abgaben und Zinsen zerquälen. Wer nichts hat, hat alles; es war immer ihr Sprüchwort: ‘Der Himmel ist mein Hut; die Erde ist mein Schuh; das heilige Kreuz ist mein Schwert; wer mich sieht, hat mich lieb und wert’”*²⁰¹ (Brentano, 2016, s. 41).

Mitidika'nın bu bağımsızlığı onu daha ulaşılmaz ve çekici bir profil hale getirmiş olsa da Devillier'in yaptığı “*‘Das ist echt zigeunerisch gesprochen’, sagte der Vizegespan, ‘drum bleibt ihr auch immer volgesfreies Gesindel’*”²⁰² (Brentano, 2016, s. 42) yorum; bu noktada Çingene kızın geldiği grubun tarih boyu bir **madun** kalışının hatırlatıcısı olmuştur. Yapıt her ne kadar Çingenelelere ait klişeleri sorgusuz yorumluyor gibi görünse de kurguladığı toplumsal basmakalıp tipler ile onların bir Çingene yani öteki olduklarını unutturmamıştır. Brentano'nun Çingenelelere dair olumlu basmakalıbı besleme adına kurmuş olduğu abartılı söylem, elbette olumsuz

²⁰¹ “Mitidika bir toprak parçasına bağlı kalmayacaktır, tuğladan bir evde kapana kısılip vergiler ve faizler yüzünden kendine eziyet etmek istemeyecektir. Hiçbir şeyi olmayan her şeye sahiptir sözü onların sloganı olmuştur. “Cennet benim şapkam, toprak benim ayakkabım, kutsal kaç benim kılıcımdır; kim beni görür, sever ve bana değer verirse, o bana sahip olur”.

²⁰² “Bu gerçekten Çingeneceydi” dedi Vizeşpan [çevrilmemesi uygun bulundu] ve ekledi: “Bu yüzden hep ayak takımı olarak kalırsınız”.

klişeleri de barındırmıştır. Yazar; Mitidika'yı bedeni ve zekâsı üzerinden olağanüstü bir konuma alırken, Çingeneliği üzerinden onun bir öteki olduğunu da hatırlatmıştır. Toplumda tarih boyunca inşa edilmiş olumsuz Çingene basmakalıbından ayrı bir yere alınmayan Mitidika; yalancı, hırsız hatta “*kleine Bettlerin*”²⁰³ (Brentano, 2016, s. 37) olarak tanıtılmıştır.

Her ne kadar romantik dil gereği Çingene kadınına ait olumlu imge inşa edebilme alanı bulmuş görünse de yazar, hegemonyanın belirlediği eril söylem sınırında kalmış ve Çingeneyi damgalamıştır. Nitekim Almancaya **Zigeuner/in** olarak geçen Çingene kelimesi, aktarılan söylenceler ve yaratılan olumsuz kalıp yargılar sonucunda derin bir damgalama geçmişini barındırmıştır. Çingeneye yapılan bu damgalamanın altında dini, sosyolojik ve etnik kaygılarının yatıyor olması bu gruba yapılan damgalamanın, diğer öteki diye adlandırılan gruplara yapılan damgalamadan farklı bir derinliğe sahip olmasını getirmiştir. Tarihe bakıldığında Çingeneye yapılan bu damgalamaya en sert ve kararlı hareketin 18. ve 19. yüzyılda yazın, dram, opera, görsel sanatlar gibi kültürün pek çok alanında kendine yer bulan **Zigeunerromantik** kavramı olmuştur. Bu grup içerisindeki belli bir kesime yönelik giderek artan toplumsal ilgi 19. yüzyıldaki sanatta ve özellikle de yazınsal metinlerde kendine alan bulmuştur. Ötekiliğin bir temsili olarak imge haline gelen Çingene kadını, bu dönem için daha romantik ve daha olumlu görünen bir konuma alınmıştır.

Yazın alanında özellikle Clemens Brentano'nun bu yapıtın çok büyük katkısının olduğu ilgili kavram, -kadın- Çingeneye fazlaca olumlu bir damgalama yüklemiştir. Bu kavramın başlıca sorunu olan güzelleme eğilimi; yazınsal metinlerde baştan çıkarıcı, güzel ve genç Çingene kadın imgesini doğurmuş ve böylelikle imge, erkeğin fantezi ürünü olarak temsillerini üretmiştir. Nitekim buradaki olumlu damgalama, Çingenenin ötekiliğinin altını tekrar çizerek onun **çifte katlanmış öteki** konumuna atılmasına yol açmıştır. Bir diğer ifadeyle güzel, baştan çıkarıcı, genç olarak alımladığı Çingene kadın imgesi her ne kadar kötü bir damgalamayı

²⁰³ “*küçük dilenci kız*”.

barındırmıyor gibi görünse de ona yüklenen güzelleme esasında imgenin eril arzu ve korkularının yansıması olarak Çingenenin ötekiliğini pekiştirmenin ötesine gidememiştir. Çingenelerin diğer öteki gruplardan farklı bir yere alınmasını destekleyen **Zigeunerromantik** kavramı, dönemin otoritesinin subjesi olarak inşa edilen hiyerarşik sistemi ve dışlamayı beslemiştir.

Geç Aydınlanma dönemi öncesi kökeni bilinmez Doğulu, insanlık dışı, ahlaksız, yasadışı, ilkel bir varlık olarak alımlanan Çingenenin; 1800’li yıllarda Avrupa’nın vahşisi konumuna alınması neticesinde Çingene bir imge olarak 19. yüzyıl erkek yazarlarının gözdesi olmuştur. Çingenenin idealize edilmesinde Clemens Brentano’nun yapıtı kadar, Alman Romantik dönem yazarlarından Achim von Arnim’in *Isabella von Ägypten* yapıtının da önemli katkısı olmuştur. Geçmişteki kötü Çingene imgesine karşı üretilen ilgili kavram esasında dönemin burjuvasının varoluşsal sancısını tamamlama adına üretmiş olduğu bir fantezinin ötesine geçmediği görülmüştür. Bu bağlamda doğaya yakın, çocuksu, mülkiyet bilincine sahip olmayan ve ilkel bir karşı-grup olarak Çingene, yazınsal yapıtta asil vahşi gücün bir imgesi olarak yer almasını doğurmuştur. Nitekim Romantik dönem yazarları da bu imgeyi, kendilerine has sanat ve doğa anlayışını metinlerine yansıtmaya bağlamında kullanmıştır. Brentano’nun da Arnim’in de yapıtındaki Çingene kadın; toplumun dışındaki öteki konumundan toplumun içindeki öteki konumuna yükselmiştir.

Arnimdeki Çingeneliği hatırlatma Çingeneye yüklenen hafifmeşrep kadın kalıbı üzerinden bir yol izlemiştir. Isabella neticesinde bir Çingene kızıdır ve dolayısıyla cinsel arzularına düşkün bir imgenin temsili olan bu kızın günahkâr davranışlardan kaçması elbette beklenmemiştir. Yazında inşa edilen bu Çingene kadın imgesinde sıklıkla tekrarlanan cinselliğe düşkün Çingene kadın kalıbı Isabella temsili üzerinden yeniden tekrar edilmiştir. Çingenelerin içerisinde bile bir öteki olan bu kız, toplumsal norma uygun olduğu kadar bir cinsel arzu nesnesi olarak arzulayan ve / veya arzulandır da:

“Ihre Zuneigung wuchs so schnell, daß sie sich über jeden Trofen Milch kränkte, der von den eingebornen Jungen dem Fremdlinge entzogen wurde, daß sie lange mit sich kämpfte, aber endlich nicht widerstehen konnte, eines der Jungen heimlich fortzutragen und nahe am Bach ins Gras zu legen. Dann floh sie schnell, damit es ihr nicht folgte, sie war aber kaum einige Schritt gelaufen, so hörte sie etwas ins Wasse einplumpen, sie mußte ihre Augen hinwenden und sah wie der Strom die kleine blinde Katze forttrug”²⁰⁴ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 28).

Yazınsal metinlerde hafif meşrep olarak kalıplaşmış narsistik arzu nesnesi Çingene kadın temsillerinden ayrılmayan Isabella, kadınlığını bir araç olarak kullanan görsel nesne halini korumuştur. Ait olduğunu toplumdan ayrı tutulamayacak olan bu Çingene, kökündeki sözde ahlaksızlıktan sıyrılamamıştır. Bu bağlamda yazar, cinselliği bir ötekileştirme aracı olarak kullanmıştır. Cinselliği bir cinsiyetin kontrolüne bırakan heteronormative; kadını arzularını bastırması gereken bir bedene indirgeyerek erkeğe bu beden üzerinde tahakküm kurma sanrısı yaratmıştır. Cinsellik ve beden üzerinden inşa edilen eril yapı; erkeği yücelterek, ona kimliğini kurma alanı olarak kadın bedenini ötekilik üzerinden vermiştir. Bu bağlamda kadına, sadece onu seçen erkeğe göre biçimlenme ve sadece onu arzulama zorundallığı dayatırken, bir edilgen nesne olarak kadına kendi cinsel arzularını keşfetme alanı tanımamıştır. İnşa etmiş olduğu normatif değerler üzerinden bu cinsiyetçi yapıyı koruyan düzen, kadına toplumsal olabilme koşulunu cinsellik üzerinden dayatmıştır. Kadını evlilik adı altında bir erkek için erkeğe göre biçimlendiren ve onu erkekten bu bağlamda bağımsız görmeyen, esasında tam da bu nedenle ona cinsel özgürlüğünü vermeyen eril söylem; evlenilecek diye sıfatlandığı kadın karşısına bir öteki inşa etmiştir. Bu öteki kadın; genellikle

²⁰⁴ “İlgisi o kadar büyümüştü ki; yerli çocukların yabancından aldıkları her damla süttten rahatsız oldu, bu yüzden uzun süre kendisiyle mücadele etti. Ama sonunda çocuklardan birini gizlice alıp derenin yanındaki çimenlere yatırmaya dayanamadı. Sonra çocuk onu takip etmesin diye hızlıca kaçtı, suya bir şeyin sıçradığını duyana kadar birkaç adım atmıştır. Gözlerini çevirmek zorunda kaldı ve akıntının küçük kör bir kediyi sürüklediğini gördü”.

baştan çıkarıcı, arzulanan ve / veya arzulayan olarak cinsel bağımsızlığını ele almıştır. Kurguladığı eril toplum gereği bu öteki olarak kadın, otoritenin meşruluğunu onaylarken aynı zamanda da onu tehdit etmiştir. Bu bağlamda yazınsal metinlerin; toplumdan ayrı tutulması gereken bu kadın imgeyi, Çingenelerden seçiyor olması beklenendir.

Yazınsal yapıtlar üretilen söylenceler üzerinden lanetlenen ve damgalanan Çingene kadını, yazınsal imgelem aracılığıyla cinsel arzusunu kendi yöneten bir imge haline sokması; Çingenelerin özgür olduğu basmakalıbından kaynaklanmasının yanı sıra bu ötekileştirilmiş kadını, normatif sistemin devamlılığı adına bir nesne olarak konumlandırmasından da doğmuştur. Yazında tekrar edilen bu denetlenemez Çingene kadın imgesinin temsili olarak Isabella, sevdiği adama sadık kalmamış ve arzusunun peşinden gitmiştir. Bu davranışı üzerinden Isabella'ya günah duygusunu yaşatan: “[...] *fühlte, daß sie gesündigt; der Himmel ward dunkel über ih, die Erde frostig unter ihr und die Luft unstat um sie her; sie schlich ins Haus und weinte*”²⁰⁵ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 28) söylem esasında bir eril söyleminin kadın ağzından dile gelmesidir. Antik Çağ'dan bu yapıtın geçtiği 19. yüzyıla kadar eril söylemin inşa ettiği ahlak anlayışının bu noktada genç ve güzel Çingene kadın imgesi üzerinden tekrarı görülmüştür. Foucault'un “*von Männern gedacht, in der die Frauen nur als Objekte oder bestenfalls als Partner vorkommen, die es zu formen, zu erziehen und zu überwachen gilt*”²⁰⁶ (Foucault, Sexualität und Wahrheit, 1986, s. 33) ifadesiyle tanımladığı erkeğe göre kadınlık, kadının özne olarak arzusuna yönelmesini onaylamamış ve bu sınırı aştığında kendisini günahkâr olarak hissetmesini dayatmıştır. Yakın tarihe kadar ağırlıklı olarak erkekler tarafından yazıya geçirilen cinsellik, yine onlar tarafından kadın arzusunu ya da cinselliğini şekillendirmiştir. Bu şekillendirmede kadını denetleme ve dizginleme adına inşa ettiği dinin kurallarını da koymuştur. Nitekim tam bu noktada *Isabelle von Ägypten* yapıtında cinsel arzu nesnesi arayışındaki özgürlüğüyle klişe haline gelmiş Çingene

²⁰⁵ “[...] günah işlediğini hissetti; üzerindeki gökyüzü karardı, altındaki toprak buz gibi oldu ve onu saran hava kararsızdı; eve girdi ve ağladı”.

²⁰⁶ “Erkekler, kadınları yalnızca nesne olarak ya da en iyi ihtimalle şekillendirilmesi, eğitilmesi ve denetlenmesi gereken noktalar olarak düşünür”.

kadın yazınsal imgesini inşa ederek, bu kadının cinsel denetlenemezliğini sarsmış ve hatta ona bir bedel ödetmiştir. Bu manada; yazar ona Âdem ile Havva mitinde geçen elmayı yedirmiş ve onu erotik, günahkâr bir imge haline düşürmüştür:

“Bella erschrank wie eine überwiesene Sünderin, diese Allwissenheit oder setzte siein Verzweiflung, die Angst befestigte in ihr entleigen. Er rief dabei vom Gesimse: “Mir ahndet, schon wieder gut machen.” -Zugleich stieg er herunter, sprang zu ihr auf den Schoß und küßte sie so herzlich, daß er ihr fast die Haut aufriß mit seiner harten Barthirse, dennoch fühlte sie eine sonderbare Bewegung ihres Blutes, die sie nicht verstand, über die sie auch nicht nachdachte; doch war ihr der Kleine im Augenblicke so lieb, und sie erwartete und wußte nicht was von ihm.”²⁰⁷ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 30-31)

Der Alraun ile Isabella’nın ilişkisini anne ve çocuk arasındaki ilişkiye benzeten ve daha sonra da kadını bir cinsel obje olarak yasaklanan anne tabusuna taşıyan yapıt, Lacancı anlayışa göre bilinçdışının bir ürünü olmuştur. Romantik dönemin şiirsel biçimini kullanan Arnim, bilinçdışının yazına yazınsal bir hayali imgelem üzerinden aktarmıştır. Der Alraun’un hikâyesinin devamında giderek bağımsızlaşması, Isabella’nın çocuk üzerinden yaşadığı anne sevgisinin kendi yarattığı korkuya dönüşmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda Pygmalion mitini hatırlatan Isabella’nın sevgisinin kendisine dönme hikayesi olmuştur. Achim von Arnim bu noktada Clemens Brentano’dan farklı bir şekilde bu miti kullanmıştır. Brentano; miti erkek kahraman üzerinden anlatırken, Arnim bu noktada Isabella’yı özne olarak kullanmıştır.

²⁰⁷ “Bella bir günahkâr gibi korkmuştu, bu her şeyi bilme ya da umutsuzluğu onu tüketiyordu, koku içine kök salmıştı. Gesimse tarafından arandı: ‘Sanırım telafi edeceğim’.- Hemen aşağı indi, kucığına atladı ve onu, o kadar içten öptü ki, ser sakallı darısıyla neredeyse derisini parçalayacaktı. Yine de kanında anlamadığı ve üstüne düşünmediği garip bir hareket hissetti. Ama küçük, şu anda onun için değerliydi ve ondan hiçbir şey beklemiyordu ve hiçbir şey bilmiyordu”.

Isabella von Ägypten yapıtının devamında Isabella'nın büründüğü bir diğer figür ise Der Golem'dir. Der Golem, Isabella'nın inşa etmiş olduğu kimliğe taban tabana zıt imgenmiştir. Isabella'nın aksine sadece bir arzu nesnesi olarak Golem-Bella bir Yahudi Deccal ise, Isabella bu durumda Hristiyan İsa olarak konumlanmıştır. Bu bağlamda Isabella figürüne karşı bir öteki oluşturularak, başkahramanın varlığı onaylanmıştır. Arnim, kurguladığı yapay Golem-Bella figürü ile dönemin doğa yazınına ters olan bir yapay kopya imgelemiştir. Bu dünyevi biçim, Bella'yı tamamen nesnel bir yerden beden ve cinsellik üzerinden inşa etmiştir. Isabella'nın Golem üzerinden kurduğu temsil, ona âşık olan erkek başkahraman üzerinden bir güç elde etmesine yol açmıştır. Bu bağlamda safi bedeni üzerinden bir görsel nesne biçimine bürünen Çingene kızı, cinsel arzuları olan baştan çıkarıcı fallik bir biçime dönüşmüştür. Erkek otoritesini tehdit edebilecek olan bu arzu nesnesinin, bir erkek başkahraman tarafından dizginlenmesini işaret eden yapıt; Isabella üzerinden kurduğu toplumsal ideal normları yeniden inşa etmiştir. Nitekim bu normatif yapıya göre cinsel arzularını açıkça yaşayan kadın, eril iktidarı baştan çıkarabilecek güçte olduğu için korkulması gerektir. Zaten Çingene olmasından lanetlenmiş ve uzak durulması gereken Isabella öteki olarak, girdiği Golem formu ile bir de erkeğin iktidarını sarsabilecek baştan çıkarıcılıktaki kadın olmasıyla **çifte katlanmış öteki** konumunu sağlamlaştırmıştır. Böylece yazar, inşa ettiği genç, güzel Çingene kızı imgesiyle eril söylemi tekrar etmiştir.

Yazarın, saflığı ve naifliği yüklediği Hristiyan Çingene kızı Isabella imgesine karşılık yerleştirmiş olduğu baştan çıkarıcı, Yahudi kötücül kadın imgesi Golemi burada milli bir kimlik inşa etme kaygısının cinsiyetçi ve ırkçı bir temelden inşa edildiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda dini de kendi otoritesini koruma adına kullanan yazındaki baskın söylem, Çingeneyi erkeğin toplumsaldaki gücünü zayıflatacak tehdit olarak işaretlerken, kullandığı dini motiflerle kendisini meşrulaştırmıştır. Hristiyanlığın karşısına sözde modernliğin temsili olarak tanıttığı Yahudiliği koyan yazar; Isabella imgesi üzerinden hem cinsiyetçi söylemi beslemiş hem de milli kimlik kurma adına yine ötekinden yararlanmıştır. Dönemin Almanya'sında yaşayan çoğunluğunun gücünü meşrulaştırmak için üretilen ve bu

amaç uğruna bir öteki belirleyen otoriter söylem; Hristiyanlığın karşısına koyduğu ve öteki olarak konumlandığı Yahudi'ye para düşkünü, gururlu, anti Hristiyan imgesini çizmiştir. Bu milli kimliği oluşturma adına Isabella'yı **günah keçisi** olarak kullanan yazar; bu bağlamda yazında kullanılan *Der Ewige Jude*²⁰⁸ motifini hatırlatmıştır. 17. yüzyılda inşa edilen bu Ebedi Göçer Ahasver yazınsal imgesi; barındırdığı çok yönlülükten dolayı birbirinden farklı motiflerin yüklenebildiği bir nesne olarak bugüne kadar tekrar edilmiştir. Alman milli kimliğini oluşturma adına Romantik dönemde de oldukça popüler hale gelen ve Hristiyanlığın karşıtı olarak bu motif dönemin halk kitaplarında da kullanılmıştır.

Yazında sıkça kullanılan bu imge, farklı ötekilik motiflerini de yüklenebileceği bir yapı barındırıyor olmasından **çifte katlanmış ötekinin** inşasında kullanılmıştır. Söylenceler yoluyla inşa edilen, Tanrının lanetlediği ve ceza olarak yurtsuz bir sürgün olarak bıraktığı Çingeneliğe, Yahudiliği de ekleyen Golem-Bella imgesi; tiksintinin ve korkunun semptomu olarak konumlandırılmıştır. Arnim, Romantik dönemde milli kimlik kavramı oluşturma adına kullanılan bu Ahasver motifini Çingene üzerinden ele alarak Bella'yı toplumdan dışlamıştır. Hristiyan Isabella'nın karşıtı olarak hem tüm günahların sebebi hem de bunun kefareтини ödeyen olarak baştan çıkarıcı bir kadın bedenini seçen hegemonya; evrensel bir **günah keçisi** ortaya atmıştır. Öyle ki yazınsaldaki kötücül imgeyi oluşturma bir alanı olarak ona tüm kötü huyları yüklemiştir:

“[...] und eine zweite Bella stand vor beiden, die alles durch jenen Spiegel wußte, was Bella bis dâhin erfahren, die aber nichts Eignes wollte, als was in des jüdischen Schöpfers Gedanken gelegen, nämlich Hochmut, Wollust und Geiz, drei plumpe Verkörperungen,

²⁰⁸ Dr. Yıldız AYDIN'ın Türkçeye “Ebedi Göçer Ahasver” olarak çevirisini önerdiği bu mit, Ahasver ismiyle ilk olarak 1602 yılında Chrystomus Dudalaus tarafından yazılan *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* yapıtında geçmiştir.

geistiger, herrlicher Richtungen, wie alle Laster [...]”²⁰⁹ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 76).

Arnim Çingene kadınına yüklediği tüm kötülüklerle hem ırkçı hem cinsiyetçi bir söylem kullanırken; Brentano ise Çingeneliği üzerinden damgaladığı Mitidika’yı, hegemonik söylemin ürettiği insan ve insan dışı türler olarak sınırlandırdığı türçülük motivasyonu ile desteklemeyi unutmamıştır. Onu yer yer bir hayvana²¹⁰ benzeten eril söylem, yaratmış olduğu yazınsal Çingene kadın imgesi aracılığıyla tür üzerinden inşa ettiği yapıyı performe etmiştir. Bu yapıya göre insan-dışı varlık olmasından dolayı değersiz olduğu düşünülen hayvanlara benzetilen Çingeneler, yazınsal yapıtlarda tekrar edilen temsiller ile Çingenelere dair olumsuz imgeyi devam ettirmiştir. Hayvanı, insan-merkezli bir yapı üzerinden ele alan ve onu değersizleştiren türçü söylem, Çingene kadın imgesi üzerinden kendini meşrulaştıracak alan ararken cinsiyetçi davranmıştır:

“Kadınlar ve hayvanlar arasında olumsuz bir özdeşleştirme, batı uygarlığının en azından her ikisinin de ahlaki varlıklar olarak ciddiye alınamayacağını söyleyen Aristo’ya kadar geri götürülebilecek derin konulardan biridir” (Donovan, 2010, s. 238).

Bu türçü ve cinsiyetçi söylem; Brentano’nun yapıtında hayvana benzetilen görsel bir nesne olarak kendisini Mitidika imgesi üzerinden performe etmiştir. Her ne kadar genç ve güzel olmasından dolayı romantize edilen bir Çingene kadın imgesi inşa edilmiş görünse de Mitidika’nın ötekiliği bu yolla saklı tutulmuştur. Mitidika

²⁰⁹ “İkinci Bella, o zamana kadar deneyimlediği bir ayna aracılığıyla her şeyi bilen ama özel bir şey istemeyenin önünde bir saniye durdu, kibir, şehvet ve açgözlülük gibi Yahudi Yaratıcı’nın düşüncelerinde yatanlar gibi, üç beceriksiz düzenleme, tüm ahlaksızlıklar gibi manevi, görkemli yönler.”

²¹⁰ “Als sei ein Affe” (Brentano, 2016, s. 36).

yapıtta yılan balığına²¹¹, ineğe²¹² ve fareye²¹³ benzetilmiştir. Türçülük ve cinsiyetçilik üzerinden ötekileştirilen Mitidika; beyaz sömürgeci ataerkil anlayışın Çingeneye yüklediği ahlaksız, vahşi, ilkel, dışlanmış gibi ırkçı klişeleriyle **çifte katlanmış ötekiliğe** maruz bırakılmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında hayvanlaştırılan kadın bedeni üzerinde otorite mercii olarak konumlandırılan erkek-yazar-, kadınları ve hayvanları ortaklaştırıp kendinden alt bir yere alarak onları metalaştırmıştır. Sonuç olarak Mitidika gibi temsiller üzerinden Çingene kadın yazınsal imgesi; hem ikinci cinsiyet olarak tanımlanan kadın hem de alt sınıftan olan Çingene konumuyla bu hegemonik yapı içerisinde cinsiyet, tür, sınıf, ırk bağlamında **çifte katlanmış ötekiliğin** temsili olmuş ve üretilen yapıtlar üzerinden bu heteronormatif temsillik devam ettirilmiştir. Dönemin kadın profilinden ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet söyleminden bağımsız düşünülmeyecek bu temsil; yazınsal yapıtlar aracılığıyla ataerkil hegemonik toplumun kadınları nesneleştirilmesinin bir örneği olarak yazında kalıplaşmış bir imge oluşturmuştur.

Romantik dönemin modern etnik-sınıfsal bir Çingene söylemini barındıran bu iki yapıt; ırkçı, beyaz insan merkezci, cinsiyetçi bir söylemin ürünü olarak genç, güzel Çingene kadın imgesini yeniden inşa etmiştir. Romantik dönemdeki bu imgenin inşasında temsilleriyle bir ayna rolü olan Batı yazınından seçilmiş bu yapıtlar, hegemonyanın meşrulaştırılma alanı olarak Çingene kadını imgelemiştir. Isabella ve Mitidika temsilleri üzerinden her ne kadar Çingene kadın olumlanmış gibi görünse de yapıtların temelinde eril söylemin tekrarı mevcuttur. Kötücül Golem-Bella'nın karşısına konumlandırılan, saflığın ve gizliliğin varlığı olarak Isabella; tam olarak dönemin ideal kadın modelini temsil etmek için bir alan olarak kullanılmıştır. Bu edilgen kadın, narsistik eril arzusun nesne ikamesi arayışında el değmemiş, toplumdan ayrı özel bir iç mekâna alınmıştır. Arnim; erdemli tavırları, el değmemiş bedeni, Altraun üzerinden temsil bulan annelik sevgisi, soylu geçmişi ve olağanüstü güzelliğin vazgeçilmez özelliği beyaz teniyle dönem okuyucusu için ideal kadını,

²¹¹ (Brentano, 2016, s. 28)

²¹² (Brentano, 2016, s. 33)

²¹³ (Brentano, 2016, s. 31)

Isabella üzerinden aktarmıştır. Bella'ya yüklediği kadın imgesinin çift temsiliyle kadınlara bir öteki temsili kurguladığını söyleyen yazar, bunun okuyucuya bir umut aşılama olduğunu ifade etmiştir:

“Wo große Zeichen hin zur Zukunft deuten, / Da wollen wir nicht stets nach Männern schauen, / Es ändern sich auch einmal wohl die Zeiten:/ Vielleicht beginnt nun bald die Zeit der Frauen! / Von ihnen lasst euer Herz bereiten, / Es kann ein Kuß das ganze Herz erbauen:/ Zwei Frauen rühm ich heut geneigten Ohren, / Hat der Komet noch größere geboren?”²¹⁴ (Arnim, Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe, 1812, s. 99).

Bu noktaya kadar Isabella imgesi incelemesinde gözlemlenen Arnim'in cinsiyetçi eril söylemi; yazarın kadınları özgürleştirici bir niyetinin olmadığını kanıtlar niteliktedir. Bu çözümlemeyi desteklemek adına çalışma kapsamında yapıtın barındırdığı diğer kadın başkahraman Braka'ya da bakılması gereklidir. Brentano'nun yapıtında da benzer bir şekilde Mitidika; biz ve öteki ikileşiminde yer bulmuş ve bu diyalektik yapı içerisinde muğlak bir konuma alınarak ona sözde bir kimlik kazandırmış olursa da Mitidika bir fetiş nesnesi olarak eril söylemi yinelemiş ve dolayısıyla onu meşrulaştırmıştır. Bu yenilemeyi daha iyi görebilme adına yapıtta geçen yaşlı Çingene kadın imge temsiline -büyükanne- bakılması sonucuna varılmıştır. Yapıtlar; öznenin Žižek'in kavramsallaştırdığı evrenin tutarlı bütünsellik yasası gereği; bilinip-tanınma Lacan'ın ifadesiyle **Büyük Öteki** tarafından onaylanma adına arzu nesnesi olarak inşa ettiği baştan çıkarıcı, genç Çingene yazınsal imgesi temsilleriyle, öznenin ontolojik boşluğunun üstünü örterken öte yandan da bu boşluğu görünür kılmıştır.

²¹⁴ “Büyük işaretlerin geleceği gösterdiği yer, / Her zaman erkeklere bakmak istemiyoruz, / Zaman değişecek: / Belki yakında kadınların devri başlayacak! Kalbinizi hazır tutun, / Bir öpücük tüm kalbi inşa edebilir: / Bugün kulakları eğik iki kadını övüyorum, / Kuyruklu yıldız mı daha büyüklerini doğurdu?”.

4.1.2. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* Yapıtlarında Baştan Çıkarıcı Genç Çingene Kadın İmgesi

Kadını “*kendinde şey olarak içkinlikle (immanence), maddeyle, bedenle, doğayla; erkeği ise kendisi için şey (pour soi) olarak aşkınlıkla (transcendence)*” (Berktaş, 2016, s. 153) tanımlayan ataerkil ikileşimler; erkeği özne konumuna almış ve kadını, erkeğin güvencesinin altına alınan nesne olarak nitelemiştir. Nitekim kadın, erkeğe göre konumlandırılan bir edilgen olarak algılanmıştır. Gacı erkeğinin bütün olma sanrısını yaratan bu kültürel olarak devralınmış fetiş nesnesi güzelliğini esmerliğinden alarak, ideal güzel tanımını eril söylemin belirlediği sınırdan ters-yüz etmiştir. 19. yüzyılda sosyokültürel değişimlerden nasibini alan anlayış, klasik ideal güzellik imgesini yıkmış ve ideal kadın bedeni dışındakilere de estetik bir temsil değeri vermiştir. Sistematik bir düzende inşa edilen ve tekrarlarıyla ideal kadın beden biçimini üreten zihniyet; ideal kadın bedenine beyaz, ince, genç sıfatlarını yüklemiştir. Kadının masumiyetini, saflığını imgeleyen beyaz tenli olmayışı ile ötekileştirilen Çingene kadını; egzotik bir beden olarak güzellenmiştir. Bu yazınsal imge esmere yüklemiş olduğu mitsel kötücül arka planı -yaşlı Çingene kadın imgesiyle- saklı tutarak, genç kadın bedenindeki esmerliği, onu bir fetiş nesnesine dönüştürmede kullanmıştır.

Batı yazınında inşa edilen genç ve güzel Çingene kadın imgesinden Doğu yazını da etkilenmiştir. Alman yazınında Romantik döneme denk gelen bu imgenin inşası, Türk yazınında Tanzimat dönemi diye adlandırılan yazınsal dönem içerisinde kendisine yer bulmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* adlı yapıtları Batı'da inşa edilmiş baştan çıkarıcı, genç, güzel Çingene kadın imgesinin Doğu'daki temsillerine örnek nitelikte olup hem dönemin ruhunu hem de bu dönem içerisinde Çingene kadınının konumunu belirlemek adına ele alınacaktır. Bu iki yapıt, ilgili yazarların yazın biçimleri bağlamında farklı bir dile sahip olsalar da ele aldıkları konu ve bu konu üzerinden kurdukları yapı

konusunda benzerlik göstermiştir. *Çingene* ve *Çingeneler* yapıtlarında erkek başkahraman bir Çingene kadınına âşık olmuştur ve yapıtların sonunda her iki başkahraman da bu aşka kavuşamamış ve trajik bir son ile ölmüştür. Ahmet Mithat Efendi daha çok eğitici olma amacıyla hacet-i evvel rolünü bırakmadan konuyu ele alırken, Osman Cemal Kaygılı ise daha çok Çingenelerin geneli hakkında etnografik bilgilere yer vererek konusunu işlemiştir. Nitekim Çingene yapıtının Zibası ve Çingeneler yapıtının Gülizarı, Nazlısı ve Eminesi baştan çıkarıcı, güzel, genç Çingene kadın temsilleri olarak dönemin Çingenelere ait hem toplumsal hem de yazınsal imgesini etkilemiştir:

“Boy fidan! Hem de hemcinsleri içinde, on bin kadında bir bulunmayacak derecelerde uzun. Gözler siyah. Ten esmer ise de diğer Çingenelerde olan esmerlik gibi değil! Eğer bu kız bembeyaz olsa idi, o beyazlık kendisine bu esmerlik kadar yakışmaz idi. Çene yumru! Ağız küçük. Dişler ak mermerden yapılmış gibi bembeyaz” (Efendi, Çingene, 2012, s. 21).

Ahmet Mithat Efendi’nin Ziba başkahraman üzerinden yapmış olduğu bu esmeri güzelleme girişimine benzer bir yönelimi, *Çingeneler* romanıyla Türk yazın tarihinde Çingene imgesinin inşasında önemli rol oynayan Osman Cemal Kaygılı’da da rastlanmıştır:

“Siz, hiç esmerin sarısını gördünüz mü? Esmerin sarısı büsbütün başka türlü oluyor. Bu kadın da obadaki bütün kadınlar gibi koyu esmer... Ancak bu esmerliğin üstüne öyle açık bir sarılık çökmüştü ki, insan onun yüzüne biraz derinden bakınca sanki bu kadının kendi esmer yüzüne hafif bir sarı boya ile mahsus makyaj yapmış olduğunu sanırdı” (Kaygılı, 1972, s. 34).

Güzel ve genç Çingene kadınının ötekiliği üzerinden güzellenmesi Mithat Efendi'nin Ziba karakterinde olduğu gibi Osman Cemal Kaygılı'nın yapıtında geçen Gülizar, Nazlı ve Emine gibi baş karakterlerinin yanı sıra yapıt boyunca yer alan güzel ve genç olan diğer Çingene kadınlarında da görülmüştür. Ahmet Mithat Efendi'den farklı olarak Osman Cemal Kaygılı'nın Çingene kadın temsillerini betimlerken onları bir görsel bir nesne olarak alımlamış ve aktarmıştır. Yapıt barındırdığı Çingene kadınlarının kim oldukları hakkında bilgi vermeden önce ne giydiklerini anlatmıştır. Bu bağlamda Çingene kadın imgesinin öncelikli olarak dış görünüşü hakkında bir kalıbı inşa eden ve bunu temsilleri ile destekleyen bir öteki yaratmıştır. Nitekim Kaygılı, Gülizar'ın ismini okuyucu ile yapıt ortalarında paylaşmıştır; bu ana kadar kadını “*esmer, narin, tirşe gözlü kız*” (Kaygılı, 1972, s. 19) olarak dış görünüşüyle bir görsel nesne olarak tanıtmıştır. Nitekim okuyucunun artık kızın ismini bilmesine rağmen yazar, yapıtın sonuna kadar da bu tanımlamayı sürdürmüştür. Kadını adıyla birlikte bir özne olarak konumlamaktansa görsel bir nesne olarak inşa eden Kaygılı; Çingene kadınlarını dıştan içe tanıtmaya yolunu seçmiştir. Bu kurguda sadece güzelliklerini değil kadınların giydiklerini de ayrıntılı bir biçimde vermiştir. Kaygılı, okurun dikkatini Çingene kadınının kıyafetlerinin marjinalliğine çekmiştir; böylece kıyafetleri üzerinden medeniyet dışı bir alana alınan Çingene bir yandan da bu marjinalliği üzerinden çekici hale getirilmiştir:

“Esmer, ince, tirşe gözlü kızın bu sabahki tuvaleti başka idi. Başında, kenarları yeşil oyalı mor bir gaz boyaması krap bağlıydı. Mintanı açık toz pembe zemin üstüne birkaç renk ince çizgi ile türlü çiçekler işlenmiş basmadandı. Belinde kuşak yerine koyu turuncu ve ipek bir keyfiye sarılıydı. Şalvarı dümdüz, sapsarı ve canfes gibi pırıldıyordu. Çıplak ayaklarında yüksek ökçeli ve üstleri fiyangolu beyaz podösüet iskarpınlar vardı” (Kaygılı, 1972, s. 32).

Osmanlı’da Çingeneler hakkında yazılan ilk Türkçe roman olarak bilinen Ahmet Mithat Efendi’nin Çingene yapıtındaki Ziba, 19. yüzyılda Batı’daki Çingene temsillerinden etkilenmiş ve bu temsillere benzer bir nitelikte müphemlik barındırmıştır. Yapıtta; Batı’dakine benzer bir şekilde kalıp yargıların arka planda verildiği ve Goethe’nin Mignon imgesine benzer bir şekilde “*on altı on yedi yaşında[ki]*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 42) Ziba ile genç Çingenenin fetiş nesnesi konumuna devam edildiği gözlenmiştir. Bu vahşi güzellikteki ötekinin fetişliği; benzer bir şekilde Osman Cemal Kaygılı’nın Çingeneler romanında Gülizar karakteriyle de tekrar edilmiştir:

“[...] az esmer, uzunca boylu, ince yapılı, tirşe gözlü, sarı zemin üzerine siyah çiçek işlenmiş cepkenli, morla karışık turuncu beneklerle dolu şalvalı, beline lahuraki taklidi şal sarılı, başı alaca yemenili, ayakları püsküllü iskarpinli, her iki bileği ve parmakları gümüş ve altın yaldızlık bilezik ve yüzüklerle süslü yirmi, yirmi iki yaşlarında bir kız [...]” (Kaygılı, 1972, s. 13).

Eril söylemin üretmiş olduğu bu güzel Çingene kadın imgesi mirası; Batı yazınında olduğu kadar Doğu yazınında da temsilleriyle kendisini tekrar etme alanı bulmuştur. Ahmet Mithat Efendi’nin Çingene yapıtındaki “*hakikaten tanrısal denilebilecek olan güzelli[kteki]*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 63) Ziba ve Osman Cemal Kaygılı’nın Çingeneler yapıtındaki Gülizar, Nazlı, Emine buna örnek verilecek niteliktedir. Esmerliğin güzelleştirilmesinin yanı sıra Çingenelerin güzelliklerinin alımlanmasında Türklerin, diğer ırklardan farklı bir tutum sergilediğini iddia eden Gül Özateşler şöyle bir örnek vermiştir:

“[...] Çingenelerde güzellik Türkler tarafından bir istisna olarak görülür: “Görsen Çingene olduğunu anlamazsın.” Bu, Hülya’nın saygın bir Türkle (1975 ve 1977 arasında Adalet Partisi’nden bir

dışışleri bakanının oğlu) evlenmeyi başaran Çingene bir kızın güzelliğinden bahsederken kullandığı cümleydi. Kızın beyaz teni ve açık mavi gözleriyle ünlü film yıldızı Fatma Girik gibi çok güzel olduğunu söyledi” (Özateşler, 2016, s. 112).

Osmanlı-Türk romanındaki örneklerine bakıldığında da Batı’daki temsillerden farklı bir yol izlendiği görülmüştür. Doğu, Batı’dan aldığı bu baştan çıkarıcı güzellikteki Çingene kadınına güzelliği yüklerken, onu Batı’daki kadar hiperseksüelleştirme yoluna girmemiştir. Batı’dan aldığı roman türüyle etkilenme endişesi yaşayan dönemin yazını, kendi özünü koruyabilme ve coğrafyanın ontolojisi gereği kadını evin hanımı olabilecek bir yapıda tutmuş ve onun cinsel gücünü öne çıkarmamıştır. Batı’dan aldığı bu Doğulu imgeyi kendi yazınına aktarırken özünü koruma adına bu yolu seçen yazın, Çingeneyi güzelliği üzerinden yüceltse de ırkçılık üzerinden ötekileştirmiştir.

Güzel Çingene kadın prototipine²¹⁵ yüklenen egzotiklik ve erotiklik dışında tekrarlanan bir diğer özellikle de bu imgenin güzel sesi veyahut güzel dans etme yetisi olmuştur. Bu imgeyi temsil eden bedenin genç olması da oldukça aşıkardır. Osman Cemal Kaygılı’nın “*esmer, narin, tirşe gözlü*” olarak tanımladığı Gülizar henüz yirmili yaşların başındadır ve yazarın tabiri ile “*billur gibi, pürüzsüz bir sesi*” (Kaygılı, 1972, s. 18) vardır. Nitekim roman Karmen müziği ile başlamıştır. Merime’in *Carmen* (1984) romanından ilham alarak bestelenen bu Karmen müziği esasında okuyucuda hali hazırda bulunan ateşli, baştan çıkarıcı, güzel, genç Çingene kadın prototipini hatırlatmış ve Nazlı karakteri için bir ön hazırlık olmuştur. Keza okuyucu Nazlı’yı, romanın başında onun söylediği ninni üzerinden büyülemesiyle tanımıştır. Yapıtın ikinci kısmında, okurun karşılaştığı diğer Çingene kadın başkahraman Emine ise sesiyle “*üstelik benim gibi bir musiki meraklısı için Emine*

²¹⁵ Modeline.

Nazlı'dan bin kat faydalı [...]” (Kaygılı, 1972, s. 312) Nazlı karakterinden bir adım öne alınmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin Çingene yapıtında da ilk sahnelerde geçen Çingene kadınlarının arasında hem beden güzelliği hem de ses güzelliğiyle cezbedici olarak tanımlanan Ziba, *“Ya sesi ne kadar güzel! Kızlarda ses her ne kadar doğası gereği dik olursa da bu kadar tiz ses olur olmaz kızlarda dahi bulunmaz. Hem tiz hem etkileyici!”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 22) olduğu altı çizilerek ayrı bir konuma alınmıştır:

“Kendisi musiki üstadı olup pek çok öğrencilere ders vermiş olduğu gibi, daha çok eğitilmiş müzisyenlerin seslerini de dinlemiş olduğu halde, Ziba'nın sesi kadar güzel bir ses ömründe işitmemiş olduğunu” (Efendi, Çingene, 2012, s. 22).

Böylece Ziba'nın ses güzelliği Davut Efendi -babanın ikamesi konumuyla karakteriyle yetkili bir erkek merci tarafından da onaylanmıştır. Kaygılı'nın yapıtına benzerlikte Mithat Efendi'de de genç, güzel Çingene kadın imgesi müziğe meraklı bir erkek grubunun karşısına çıkan Çingeneler arasında öncelikle güzellikleri ve bir adım sonrasında müzik becerileriyle erkek başkahramanın ilgi odağı haline gelmiştir. Özellikle müzik yetisi bağlamında kendisine fetiş nesnesi olarak yarattığı genç Çingene kadın imgesinin bir temsili olan Ziba gibi Emine de İrfan'ın ilgilendiği kadın olmuştur:

“Ben Emine'ye biraz nota ve biraz alafranga öğretecek olursam, o sonra gitgide neler olmazdı ve ikimiz birlikte çalışarak ortaya yepyeni ne romanslar, ne serenatlar, ne operalar, neler çıkarmazdık?...” (Kaygılı, 1972, s. 313).

Bir diğerk ifadeyle Emine; burada İrfan'ın özne olarak tanınmayı yaşatacak arzu nesnesi konumuyla İrfanı olumlamıştır. Yazar; bu Çingene kadın imgesini - Pygmalion mitini hatırlatır biçimde- işleyerek kendi istediğı biçime sokacak ve böylece kendi eril narsistik arzusuna nesne ikamesi yaratacaktır. Osman Cemal Kaygılı, erkek başkahramanın arzu nesnesini müzik üzerinden kadınları kendine göre işleme yoluna giderken; Ahmet Mithat Efendi, Ziba karakterinde bu işlemeyi hem müzik hem de toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden yapmıştır:

“Güzel sese meftunum! Ziba'nın sesini de âşık olmak derecesinde beğendim. Ustamız Davut Bey'e teslim edeceğim. Hem musiki usulü öğretsin hem de bir saz dersi versin. Adam çıkar, terbiye kabul eder ise kendisini bir de kocaya veririm” (Efendi, Çingene, 2012, s. 43).

Çingeneye âşık olmanın toplumsal bedelini ödeme korkusundaki erkek başkahraman bir Çingene kadınına âşık olduğunu ve onu kendi arzusu doğrultusunda şekillendireceğinde açık davranmamış olsa da Ziba'yı kendisine göre bir hanım yapacağı inancındaki Şems Efendi, *“Ya Ziba gibi körpecik bir fidan istenildiğı gibi eğilip istenilen halde yeniden şekillendirilemez mi?”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 37) söylemiyle Pygmalion mitinekinde benzer bir narsistik arzu nesnesine yöneldiğı ortadadır. *“Ağaç taze iken istenildiğı şekilde eğilir”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 37) atasözüyle de kendine bir destek mekanizması bulan erkek başkahraman, Ziba'yı kendisine göre yani erkeğe göre ideal kadın modelinde şekillendirme / yaratma yoluna girmiştir. Bu erkeğe görelikle bahsedilen esasen toplumda hali hazırda yerleşmiş olan eril hegemonyanın belirlediğı sınırlar içerisinde kadına yüklenen ideal kadın modeline uymaktır. *“Herkesin önünde kendisini ezik kılan utancını”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 47) yani bir diğerk ifadeyle bir öteki olan kadına âşık olmanın dönemin toplumunda erkeğe yüklemiş olduğu baskıyı perdeleyebilmek adına *“Ziba'ya âşık olduğunu da kesinlikle inkâr ederek, amacının yalnız eğitim ve öğretim görmesi”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 55) olduğunun üstünde duran erkek

başkahramanın, Ziba'yı eğitip şekillendirmesinde amacın eril narsistik arzusunun olduğu ortadadır. Lacancı bakış açısıyla bir öteki üzerinden kendi bütünlüğünü olumlama arzusundaki erkek özne, Şems Efendi ya da İrfan, Çingene kadını öteki - **objet petit a**- olarak bu arzusunda nesne ikamesi olarak konumlandırmıştır. Mithat Efendi bu öteki içerisindeki ötekileştirmeyi öncelikle Çingene kadınlarını güzel / çirkin ya da genç / yaşlı ikileşimi üzerinden vermiştir:

“Mehtap, gençliğinde epeyce güzel olduğu anlaşılan bir kart Çingene olduğu gibi diğer üç karı dahi gayet çirkin ve yabani idiyeler de Ziba denilen kızın hakikaten şaşılacak derecelerde güzel olduğuna kimsenin şüphesi kalmadı” (Efendi, Çingene, 2012, s. 21).

Yazar, Çingeneleri kendi arasında böyle bir bedensel norm üzerinden dışlama yoluna gitmesinin yanı sıra yapıt boyunca Çingene topluluğunu, diğer ötekilerden ayırıştırarak farklı bir ötekiliğe sıkıştırmıştır. Dönemin Osmanlı topraklarında yaşayan farklı etniklerden bahsederken yapıtın takınmış olduğu ayırıştırıcı dil -Lacancı anlayışa göre, bilinçdışı-, Çingenelere geldiğinde daha da sertleşmiştir. Yapıtta baskın olan etnik merkezci yapı yer yer bu gruplara atanmış olumsuz kalıp yargıları besler nitelikte olup, Çingene meselesinde daha da ayrımcı bir tavır takınarak Çingene kadını esasında baştan bir **çifte katlanmış öteki** konumuna itmiştir:

“Fakat şu hakikati de itiraftan geri durmamalıdır ki eğer kızın aslı Çingene olmasa, mesela bir Ermeni kızı olsa da bu yılışıklıkları etseydi, mutlaka Davut Bey'in gözüne bu kadar batmazdı. Birçare Ziba'dan mutlaka Çingenelik beklendiği için her ne yapmış olsa ve hatta mahcup kızlarda bulunmayacak derecelerde kibarane

davransa, bunu da kökleri nedeniyle bir Çingenelik sayacakları açıktır. Hayatın doğası böyledir” (Efendi, Çingene, 2012, s. 73).

Osman Cemal Kaygılı da tıpkı Mithat Efendi’nin kullanmış olduğu birincil rol üzerinden Çingene kadın imgesini **çifte katlanmış öteki** olarak inşa etmiştir. Çingene kadınları genç / yaşlı ya da güzel / çirkin olarak sıfatlandırmaya ek olarak Kaygılı, güzel öteki Çingene kadınları içerisinde bir de alt öteki oluşturmuştur:

“Hem, Gavur Etem’in dediği gibi İstanbul’un bu meşhur ve çok bilmiş hanende ve çengi kızları hiç de Nazlı’lara, Gülizar’lara filan benzemiyor. Bunlar daha lep demeden leblebiyi çağıyor ve kendilerine tutulanları etraflarında tıpkı Marmara çırası gibi cayır cayır yakıyorlar” (Kaygılı, 1972, s. 196).

Emine ve Emine gibi diğer şehirli yerleşik Çingeneler ile Nazlı, Gülizar gibi köylü, göçebe Çingeneler arasında bir ötekileştirme yoluna giden yazar; genç Çingene kadın imgesinin iki farklı temsilini ortaya atmıştır; genç ama fakir, eğitimsiz, toplumsal normların dışındaki **madun** Nazlı -ve diğerleri-; genç ama zengin, medeniyet görmüş, toplumsal normlara uyan Emine -ve diğerleri-. Yapıtlar, öncelikle Çingene kadını görsel nesne olarak konumlandırmasının yanı sıra bu nesneyi medeni ya da medeniyet-dışı olarak iki uca almasının sonucunda Çingene kadın **çifte katlanmış öteki** konumuna atılmıştır:

“Hem efendim, Nazlı, nihayet, şalvarlı, cepkenli bir çenge karısı...Berikiler öyle mi ya? Berikiler, şık yeldirme, yahut maşlahlarını giyip de yüzüklerini, küpelerini, bileziklerini takıp o güzelim düzgünleri, pudraları, incecik rastıkları ile insanın karşısında süzülmeğe başladılar mıydı, asamın kalbinde sekiz Nazlı’nın yapamayacağı tesiri yapıyorlar. Hele yine Rhe Bey

vasıtasıyla yeni tanıştığım Sulukule’li Çakır Emine adlı genç, sarışın bir kız var ki, hani İstanbul kırlarındaki bütün çergelerin kızları bir araya gelseler, Emine’nin eline bir damla su bile dökemezler!...” (Kaygılı, 1972, s. 190).

Kaygılı; yerli olmaması, alt sınıftan gelmesi gibi temellerle ötekileştirdiği Çingene kadınlar arasında bir alt öteki yaratarak okura şehirli kadın imgesini olumlamıştır. Medeniyetsiz, vahşi gibi sıfatlar yüklediği Çingene kadın prototipini şehirli yapan yazar, diğer bir ifadeyle şehirli Çingene kadını; göçebe olana göre daha baştan çıkarıcı bulan yazar, onu Gaco erkeğine ve toplumuna daha yakın bir yere konumlandırmıştır. Bu bağlamda yapıt, toplumsal hiyerarşiyi desteklemiştir:

“Çakır Emine bütün o Seherlerin, Ziyetlerin, Küheylânların ve daha bir alay esmer, sarışın, kumral ve çok güzel çingene kadın ve kızlarının üzerlerine tam manasıyla bir tüy dikti!

Hem efendim, bu kızda tam bir artist hali var. Zaten öteden beri benim hayalimde yaşayan artist bir çingene kızı tipi bu idi. O ne vücut, o ne boy, ne o tavır, o ne eda, o ne jest, o ne hareket ve o ne oynayıp, ne kıvranış...

Sonra, o yanık sesindeki belli belirsiz kısıklık, kendisine ne de yaraşıyor... Ona Çakır Emine diyorlar ama, onun gözlerinin neresi çakır? anlayamadım. Onun gözleri, tirşe gözlü Gülizar’ın gözlerinden daha mat bir limon küfü renginde... Sonra mübareğin bakışları, arasına azıcık da şehlalaşmıyor mu hani... Doğrusu bitiyorum kıza bitiyorum...” (Kaygılı, 1972, s. 214-215).

Kaygılı’nın, kadın bedenine yüklediği anlamlar ve kıyafetler üzerinden kendi eril arzusuna göre Çingene kadınları ayrıştırma çabası göze çarpmıştır. Bourdieu’nün tahakkümün bedenselleşmesi olarak aktardığı eril tahakkümün izlerini

gösteren bu ayırıştırma esasında tahakkümün fiziksele indirgenmişi olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Çingene kadın bedeni; Bourdieu'nun kavramsallaştırdığı beden kavramının toplumsal bir biçime dönüştüğü yer olarak baskın sosyo-kültürel değerlerin damgalamasına ve cinsiyetler arasındaki seçen-seçilen ilişkisine maruz kalmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'ye gelindiğinde bu tahakküm-tabiiyet ilişkisi, bir Çingene kadınına duymuş olduğu fakat her seferinde de utanılacak olarak işaretlediği aşk üzerinden okumak mümkündür. Başkahramanın bu aşkı sesli bir şekilde ne kendisine ne de çevresindekilere beyan etme gücünü görmemesi ve utanmasının başlıca sebebi Çingene kadınının biz'den olmayışıdır. Etnik merkezci eril söylemin inşa ettiği Çingenenin diğer tüm etnik gruplar içerisinde en marjinali olduğu ön yargısıyla, bir Çingeneye âşık olmanın katil olmaktan daha ötede bir dışlamaya maruz bıraktığı okura verilmiştir:

“Gırtlığına kadar suça batmış olanları ve hatta katilleri bile valideleri mazur görerek hakkındaki analık duygularını yitirmedikleri halde, raber validemin gözünde validem bile affedemedi” (Kaygılı, 1972, s. 111).

Mithat Efendi'nin *“Koca bir bey, “Ben şu Çingene kızına vuruldum. Aşkının etsisiyle deli divane oldum! Ne yaptığımı ben de bilemiyorum!..” itirafını nasıl etsin?”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 43) ya da *“[...] Bu gibi Çingenelikler Şems Hikmet Bey'i kusturmak derecelerine getiriyor ve ettiği işlerden kendisi utanç duyuyor idiyse de [...]”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 42) gibi ifadelerle okur sık sık, bir Çingene kızına âşık olmamın nasıl bir ötekileştirilmeye maruz bırakacağı hakkında uyarı almıştır. Çünkü hem dünya genelinde hem de yapının çıkmış olduğu coğrafyada Çingene ile kadın kelimelerinin barındırdığı olumsuz bir kalıp yargı vardır.

Bir Çingene kadınının beden olarak arzulayıp elde etmenin ne kadar kolay olduğu kalıp yargısını besleyen dile sahip yapıt, yatak dışında bir Çingene kadınının kabulünün olumlanmayacağını ve bu sevdanın pek çok felakete yol açabileceğini açık bir şekilde tekrarlamıştır. Babası vefat etmiş olan Şems Bey, babanın ikamesi olarak Davut Bey'e "[...] belki en büyük felaketlerden sayılması lazım gelen bu halden [...]" (Efendi, Çingene, 2012, s. 69) diye bahsetmiş olduğu aşkını olumlama ihtiyacını gidermek istemiştir. Toplumdaki ötekiye âşık olmanın ne aile ne de toplum tarafından olumlanmayacağını bilincindeki Şems Bey, bu aşkı açıkça ifade edememiş ve de Ziba'nın bireysel yetilerini ön plana alarak bu arzusunu onaylama mercii arayışına girmiştir:

“Şems Hikmet'in Ziba'ya karşı tutumunu görseydiniz, bir babanın kızına olan davranışları gibi bulmaya, Bey'in gençliğini engel göreceksanız bile, mutlaka bir ağabeyin bir hemşiresine davranması gibi bulmaya hiçbir engel görmez idiniz. Kah, “Kızım Zibacığım!” diye hitap eder., kah yalnız, “Zibacığım...” der. İşte, bu yalnız “Zibacığım...” dediği zamanlarda biçarenin halini görmüş olsaydınız, sevdasına yenilip, adeta Ziba'nın önünde secdeye varacakmışçasına bir halde bulurdunuz” (Efendi, Çingene, 2012, s. 83).

Âşık olduğu kadının Çingene olduğu için onaylanma ihtimalini göremeyen erkek başkahraman, bu onaylama isteğini enest ilişki kalıbından yürütmeyi dahi göze almıştır. Lacancı anlayışa göre arzu nesnesi ulaşıl(a)mayandır bu nedenle de arzu nesnesinin devamlılığı önemlidir. Şems Hikmet bu devamlılığı enest ilişki üzerinden sağlama yoluna gitmiştir. Bu durumun diğer yandan da Çingene ile girilen ilişkinin, enest ilişkiden daha az kabullenilir olduğuna işaret etmiştir. Bu bağlamda Ziba'yı Çingenelik belasından kurtarma emelindeki Şems, ancak Ziba'yı toplumsal olarak kabul gören bir biçime soktuğunda bu aşkı sesli itiraf edebilmiştir.

Ötekilerin arasındaki **çifte katlanmış öteki** olarak Çingene kadın, Bourdieucü habitus kavramı üzerinden bizden olmayan olarak damgalanmıştır. Mithat'ın yapıtındaki habitus kavramına atıf sadece etnik köken farklılığı üzerinden değil, aynı zaman da Osman Cemal Kaygılı'ya benzer bir yolla farklı sınıftan olma üzerinden de yapılmıştır. Çingenelerin ait olduğu bu alt sınıf, egemen sınıfının sahip olduğu sermaye üzerinden denetlenebilir olarak konumlandırılmıştır: *“Hele bu kızın benim himayem altına girmesi sayesinde siz de refaha kavuşmuş olursunuz”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 43). Ziba üzerinden bu alt sınıf ailenin sınıf atlayabileceği *“Ziba'nın çok iyiliklerini görüp, onun sayesinde zengin ve bahtiyar olacaksınız”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 59) ifadeleriyle desteklenerek, Ziba'nın nesne olarak konumlanışının altı çizilmiştir. Ziba'yı himayesine aldıktan sonra onu kiralayan bir mal sahibi edasıyla ailesine her ay düzenli ödeme yapan İrfan'ın tüm bu masrafları, öteki olan bir kadını sırf güzelliği üzerinden arzulamasından doğmuştur. Öteki olarak kadını, kendine göre şekillendirme arzusundaki erkek başkahraman, narsist arzu nesnesini toplum tarafından da olumlama ihtiyacını hissetmiş ve bu ihtiyaç Ziba'nın kendi onayını almadan onu dönemin ve toplumun ideal kadın normuna sokmaya zorlamıştır.

Çingene kadın temsilleri ses yetileri kadar dans becerileriyle de baştan çıkarıcı bulunmuş ve bu özellikleri yazınsal yapıtlarda da ön planda tutulmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin uzantısını, dans alanında da diğer alanlardaki kadar baskın olduğunu görmek mümkündür. Bu rollere göre erkeği akıl; kadını ise beden olarak alımlayan zihniyet 1960'lı yıllardan itibaren bir alternatif alan oluşturma çabasına girmiş olsa da bu tarihten önce dans anlayışı genellikle erkeği daha çok enstrüman çalan ya da perde arkasındaki yönetmen koltuğuna yerleştirirken, kadın bedenini sahnedeki nesne olarak kodlamıştır. Nitekim Berger de bu yapıyı gözlemci-gözlenen olarak ortaya koymuştur:

*“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibiler.
Erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini izlerler.*

Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır” (Berger J., 1986, s. 47).

Eril bakışın yönlendiği bir nesne olarak kadın bedeni, dans alanında da geleneksel arzu nesnesi olarak yerini almıştır:

“Fetiş, fetişistin kadın bedeninde ‘eksik’ olduğunu varsaydığı şeyin yerine koyduğu ve böylece fetişistin iğdiş edilme korkusunu azaltan parçadır” (Adair, 1992, s. 280).

Dans yoluyla kadın bedenini fetişleştirme yönelimi de motivasyonunu bu eksik parçayı tamamlama arzusunda bulmuştur. Erotik ve egzotik bulduğu genç Çingene kadın bedenine yüklediği dans yetisiyle onu seyirlik bir nesne olarak ataerkinin haz mekanizmasında önemli bir yere sabitlemiştir. Öyle ki iki yapıtta da erkekler enstrüman çalan, Çingene kadınlar ise buna malzeme olarak imgelenmiştir. Özellikle de Çingene kadınların arasındaki en güzeli ve genç olanı, Gaco erkeği için görsel nesne olarak kullanılmıştır. Bu imgeler dışındaki yaşlı ya da çirkin sıfatlarıyla nitelenenlere bir görsel malzeme olarak konumlanmaya bile hak verilmemiştir, sahneden çıkarılmıştır:

“Çalgıyla beraber şarkıyı yalnız Ziba’nın okuması istenip, diğer Çingenelerin karışmaması bin defa tembih olunduğu halde Çingeneler tembih dinler mahluklardan olmadıklarını söz dinlememekle gösteriyorlardı. Hatta en çirkin karı yasağa kızarak dedi ki: -Galiba biz Ziba kadar güzel olmadığımız için bize söyletmiyorsunuz!” (Efendi, Çingene, 2012, s. 23).

Dansçılarının düşük ahlaklı oldukları yönünde inşa edilen imge, esmer bir kadın bedenine yüklenerek hem Çingene olarak ahlakından şüphe duyulan hem de haz bedeni olarak eril bakışın nesnesi haline getirilmiştir. Egzotizm ile oryantalizmi bir bedene alan bu imge, toplumun kalıplaşmış düşüncesinin birer temsili olarak baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın bedeninde ortaya çıkmıştır. Çingeneler yapıttaki Sulukuleli Çakır Emine “*öyle edalı kırıtıyor; öyle cilveli omuz titretiyor, öyle çalımli ayak atıyor [...]*” (Kaygılı, 1972, s. 207) oluşuyla erkek başkahramanın baştan çıkarıcı bedeni halinde imgelenmiştir. Çingenelerin oryantal dansa bu kadar yakın olmaları esasen bilinçli bir tercihin ötesinde seyircinin arzusuna göre edinilmiş toplumsal cinsiyet temelli bir sosyal öğrenme türüdür. Judith Butler’ın performatif beden kuramıyla açıklanabilecek olan Çingenenin önceki temsillerden ayrılmadan bu dansı taklit etmesi heteroseksüel toplumsal cinsiyet kurgusu temelinde gerçekleşmiştir. Başka bir ifadeyle bir Çingene kızının oryantale yönelmesi onun biyolojik cinsiyetindense, iktidarın inşa ettiği toplumsal cinsiyet sisteminin ona dayatmış olduğu performatif temsiller aracılığı ile edinimsel bir sürecin sonucu olmuştur:

*“Geçen yaz Nazlı’lar, tirşe gözlü kızlar, Topal Güllü’ler, falcılar
gönlümü yelpazeliyordu; bu kış ise, hanende Ziyetler, çengi
Seher’ler, Benli Küheylânlar, yanık yüreğimizi tazeliyorlar”*
(Kaygılı, 1972, s. 179).

Tüm yazınsal yapıtlarının altında Harold Bloom’un etkilenme endişesi²¹⁶ olarak kavramsallaştırdığı yazınsal etkilenmenin endişesinin yattığını görmek mümkündür. Batı’da özgürlüğün mekânı olarak ortaya çıkmış bir yazınsal tür olarak roman, bu coğrafyada yenileşmenin başlangıcı olarak tarihe geçen Tanzimat döneminde kendine alan bulmuştur. Bu bağlamda romanı kendi özgün söyleminde yeniden kurgulamak isteyen Tanzimat yazını, dolayımlanmış arzu kuramını roman

²¹⁶ Anxiety of Influence.

kuramı olarak devralmıştır. Bir yandan da barındırdığı imgeler yoluyla arzusun ödünç alınmış olduğu gerçekliğini tekrar etmiştir. Fakat buradaki tekrar, Batı romanının altında yatan endişenin travma haline dönüşmüş bir zeminde var olmuştur:

“Modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkuyu, borçlanmışlıkla “kendi” olma ısrarını aynı anda yaşayan Osmanlı-Türk yazarı için ağır bir travmaya dönüşmüştü endişe. Ama önemli bir fark da var. Osmanlı-Türk romancısı, kendi edebi öncelleriyle yarışacağı nispeten özerk bir “aile romancısı”ndan, böyle yaşanmış bir baba-oğul çatışmasından çok, bir babasızlığa, daha doğrusu babanın yerinin daha baştan yabancıya kaptırıldığı bir zeminde yabancı modelle yaşanan bir hayranlık-düşmanlık ilişkisine yazgılıydı” (İrızık & Parla, 2004, s. 287).

Buradaki endişeyi travmaya taşıyan şey Tanzimat dönemindeki milli / yerli olma meselesidir. Dönemin imparatorluk yapısı gereği içerisi ve dışarısı kalıpları, aktarılan habitus aracılığıyla toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından edinilmiştir. Ulus-devlet anlayışına göre daha geçirgen sınırlara sahip bu ötekileştirme, modern bir imparatorluğa geçen Osmanlı için dönüşüme uğramıştır. Batı’nın medenileştirici etkisini kendi yapısına uygulamaya çalışan modernleşme yolundaki Osmanlı’nın yaşamış olduğu bu çelişkili hal, dönemin yazınında da dikkate değer bir biçimde yerini almıştır. Bu mesele de Fredric Jameson’un *Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı* (1986) isimli makalesindeki ulusal alegori kavramı üzerinden ele alındığında; Üçüncü Dünya tanımına giren Doğu İmparatorluklarında - ele alınan yapıtların dönem aralığı bağlamında Osmanlı İmparatorluğu’nda- metinlerin dönemin ulusal sorunlarından bağımsız olmayacağı sonucuna varılmıştır. Jameson’a göre; Üçüncü Dünya, Birinci Dünya’daki ikileşim sistemini tam olarak yerleştirememesi ve dolayısıyla bireysel ile toplumsal ayrımın belirgin olmayışı yazını zorunlu olarak bir o kadar da özgül alegorik bir yapıya büründürmüştür:

“Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir” (Jameson, 2005, s. 372).

Fakat bu noktada ulusal alegorik yapının bireysel arzuyu içerebileceği olasılığı vardır. Sibel Irzık’ın deyimiyle, metinler *“devlet ve topluma yönelik işgale karşı paradoksal biçimde öznellik, bireysellik ve mahremiyet[in]”* (Irzık S., 2003, s. 555) savunulduğu alanlar olarak toplumsal ve de bireysel arzu nesneleri içermesi mümkündür. Hem Batı hem de Doğu yazınının temelinde yatan yazınsal etkilenmeye rağmen bu milli olabilme meselesinde kullandığı yöntem olarak okuru kadınla özdeşleştirmesi esasında bu endişeyi azaltma çabasıdır. Bu noktada milli görüş ile toplumsal cinsiyet rolleri aynı amaç uğrunda birleşmiştir. Yazarı erkek, okuru da kadın olarak alımlayan cinsiyetçi yapı; Osmanlı-Türk romanında dönemin ulus devlet yapılanmasını da barındırarak kadın imge üzerinden devam etmiştir. Kadın okurunu merkezine alan bu cinsiyetçi ve ırkçı söylem; baştan çıkarıcı, güzel ve genç Çingene kadın imgesini, Osmanlı-Türk romanında kültürel fetiş nesnesi olmanın yanı sıra milli kimlik kurma yolunda da nesneleştirdiğini görmek mümkündür. Her ne kadar güzel olsa da en nihayetinde bir Çingene olduğu konusunda salık veren iktidar söyleminin, Ahmet Mithat’ın yapıtında sistematik olarak yinelendiğini görmek mümkündür:

“- [...] Gerçi pek güzelsin ama şimdiki halde bir Çingene kızsın! Sendeki bu güzellik beş para etmez. Bir güzel kız, senin gibi yılışık olmamalı. Gayet ağır tavırlı, ağırbaşlı olmalı. Yüzsüzcesine sözler ile kendi değerini, kıymetini düşürmemelidir” (Efendi, Çingene, 2012, s. 61).

Vahşi bir toplumdan gelen bu Çingene kadını, dönemin ideal toplum örneği için düzen bozucu niteliktedir. Vahşi doğası gereği özgürlük düşkünü bu imge, medeniyetin sorumluluk ve aidiyet duygusunun karşısına yerleştirilmiştir. Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtındaki İrfan Bey'in temiz kıyafetler giydirerek evine aldığı Nazlı da tam olarak bu imgeye örnek niteliktedir. Göçebe düzenine alışkın olan bu Çingene kadın, bir hafta kalmış olduğu evde sıkıldığını şöyle ifade etmiştir:

“İki de bir tatlı çingenelik hayatının güzelliklerinden, bahar ve yaz günleri kırlarda, çayırarda geçirmiş olduğu güzel, başı boş hayatlardan bahsederek burada sıkılmaya başladığını ve her gün başının ağrıdığını” (Kaygılı, 1972, s. 143).

Bu nedenle bu güzel Çingene kadını önce medenileştirilmeli ve mutlak bir tabiiyete bağlanmalıdır ki dönemin milli kimlik kurma yolunda makbul bir özne olarak örnek konumuyla yazında okura aktarılmıştır. Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* yapıtına bakıldığında, Çingene kadını millileştirme amacı doğrudan verilmemiş olsa da yetmiş iki buçuk milletteki buçuğun Çingeneler olduğu yani onun biz'den ayrı olduğu hatta kendi içerisinde dahi eksik birey olduğu sık sık okura hatırlatılmıştır. Osman Cemal Kaygılı toplumda inşa edilen biz ve ötekiler olarak kutuplaşmayı yapıtında yer verdiği hem Gacolar hem de Çingeneler tarafından verilen söylemlerle tekrar etmiştir. Hem *“kızlarının dünyada başkası ile sevdalanmasını, aşıkdaşlık yapmasını istemezler”* (Kaygılı, 1972, s. 21) şeklindeki Çingeneler hakkındaki ön yargılı ifadeyle hem de Nazlı'nın *“Hiç kabul ederler mi sizin evdeki hanımlar benim gibi bir çingene parçasını?”* (Kaygılı, 1972, s. 137) ifadesiyle biz ve ötekiler ayrımının altı yeniden çizilmiştir.

Batıcı yenilikçiler ve gelenekselciler arasında tartışmanın hüküm sürdüğü Tanzimat yazınında kadın imgesine ve ona bağlı konulara yer verilmiştir. Nitekim eril bir ürün olarak Modernizmin de ürettiği yazınsal metinlerde dişil beden araç olarak kullanılmış ve bu beden üzerinden toplumsal ideal imge verilmiştir. İkincil

konumuyla erkeğe göre rol çizilen kadın, Tanzimat yazınında önceki dönemlere göre ayrıcalıklar kazanmaya başlamış olsa da bu ayrıcalıkların erkeğin seçtiği konulardan dışına çıkmadığı görülmüştür. İnşa edilen milli kimlik üzerindeki etkisi anlaşılan kadına, eğitim -özel alanındaki birincil görevlerini yaptıktan sonra- almasına, kendisini geliştirmesine imkân tanınmıştır. Bu bağlamda yazın, dönemin erkek merkezci toplumun belirlediği ideal kadın temsilleriyle kadına bir model sunarak milli kimlik oluşturmada katkı sağlamıştır. Hacer-i evvel olarak tanımlanan Ahmet Mithat Efendi de yapıtında bu ideal kadın modelini baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın temsiliyle vermiştir:

“Terbiyeli yerlerde, kibar aleminde nasıl oturup kalkarlar, içerler, nasıl yatarlar, kısacası evin idaresi nasıldır bunları öğrenmek için hizmet dahi edeceksin” (Efendi, Çingene, 2012, s. 63).

Dönemini kadın konusunda yeni açılımlar ile tanıştıran ve bu yolda ürettiği yapıtlarla eğitime çabasındaki Ahmet Mithat Efendi, kadının eğitimini kendi belirlediği sınırlar içerisinde bırakmış olduğu açıktır. Belli bir ideal kadın modeli yaratma gayretindeki romanın barındırdığı eril söylem, kadının eğitimini yine erkek eline bırakmıştır. Her ne kadar kadının kamusal alandaki varoluşu desteklense de onun birincil görevinin ev içi roller olduğu yine bu imge yoluyla kadın okura iletilmiştir. Kadın kimliğini mekânsal olarak ev içine bağlanması ve ona ev içi görevleri yükleyerek cinsiyet eşitsizliğinin üretilmesi; kadının özne olarak kurulmasını engellemiştir. Güzel Çingene kadını göçebe düzeninden, ev içi yerleşik hayata geçiren yazar; eril milliyetçi bakışıyla ideal kadının ideolojik düzen içerisindeki yerini ve görevini imgelemiştir: “[...] bilmiş ol ki hizmet dahi bir güzel kızın süsü sayılır. Güzel hizmet edebilmek terbiyeden sayılır. Onun için sen de hizmet etmeyi öğreneceksin” (Efendi, Çingene, 2012, s. 63). Ehlileştirme / evcilleştirme / medenileştirme yolundaki bu ev içi eğitim, evin beyinin istediği sınırdan tutulmuştur. İdeal kadını ev içine konumlandıran bu eril söylem, esasında toplumsal cinsiyet normları üzerinden kadın cinselliğini düzenlemiştir. Bu bağlamda kadını evde

sınırlandırarak, kadın cinselliğinin bilinmezliğinden doğan korku kontrol altına alınmıştır. Kadının cinselliğini tehlike olarak alımlama esasında dini ve Osmanlı-Türk romanı bazında İslami öğretilerinden gelmiştir:

“İslamiyet ve cinsellik hakkındaki yazılarda tekrar tekrar işlenen konu, cinselliğin etkin bir tehlike odağı ve toplum için potansiyel bir kargaşa unsuru olmasıdır; bu nedenle cinsellik yönlendirilmeye, denetlenmeye, meşrulaştırılmaya ve evcilleştirilmeye çalışılır. Cinselliğin tehlike olarak algılanması, cinsel davranışın İslam’da neden en küçük ayrıntısına kadar, belki başka hiçbir dinde benzeri olmayan biçimde düzenlenmiş olduğunun açıklamalarından biridir” (Kandiyoti, 1997, s. 148).

Deniz Kandiyoti; *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar. Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* adlı yapıtında farklı tarihsel arka plana ve projeye sahip İslam ülkelerinde kadının yerini farklılık gösterebileceği belirtse de İslamiyet’in bir ideolojik sistem olarak kadını denetleme adına bazı ortak kavramlar içerdiğini öne sürmüştür (Kandiyoti, 1997, s. 73). Toplumsal cinsiyet kavramının kültürel alanda yer bulması, kadının cinselliğini kendilerine bırakmaktansa bir kolektif denetim mekanizmasını içselleştirmiş olmaktan kaynaklanmıştır. Fatma Sabbah, bu noktada kadının cinselliği üzerinde oluşturulan toplu denetimle kadınları ve cinselliklerini etkisizleştirme amacındaki ataerkil dini söylemlerin altını çizmiştir (Kandiyoti, 1997, s. 82). Ahmet Mithat Efendi’deki Ziba da bu ataerkil denetim mekanizmasından geçerek eve alınmış ve cinselliği etkisizleştirilmiştir. Burada açık bir şekilde korku duyulan bir baştan çıkarıcılıktan bahsedilmektedir. Nitekim Jean Baudrillard da kadını erkeğin karşıtı olarak onun baştan çıkarıcı olarak konumlandırmıştır ve baştan çıkarmanın gücünü şöyle tanımlamıştır *“Baştan çıkarma simgeler evrenine hükmetmeyi temsil eder; oysa iktidar, gerçek evrene hükmetmeyi temsil etmekten ibarettir.”* (Baudrillard, 2001, s. 19). Bu noktada feminist hareketin dişiliğin bu ayrıcalığını göremediğini düşünen Baudrillard bunu bir körleşme olarak eleştirmiştir.

Baştan çıkarmanın gücünü gören eril söylem, güzel Çingeneden esasında korkmuş ve yazındaki fallosantrik²¹⁷ dil hakimiyetini kullanarak onu ideal kadın ya da yazındaki adıyla evdeki melek kadın haline gelmesi yolunda çaba harcamıştır:

“Evdeki melek tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelmektedir” (Karaca, 2019, s. 96).

Bu noktada erkeğin, kadına belli normları dayatmak adına yazınsal metinlerdeki kadın temsillerinde ne kadar ileri gidebileceği görmek mümkündür. Virginia Woolf söz konusu melek kurgusunu, özellikle de yazınla ilgilenen kadınlar için oldukça tehlike bulmuştur. Çıkış noktasını kutsal bakire Meryem Ana’dan alan, yazında tekrarlanarak gelen ve 19. yüzyılın yapıtlarında kendisine ev içi mekân bulan bu *“evcil meleğe, (diğer birçoklarının yanı sıra) Dante, Milton ve Goethe’den geçerek gelen edebi alçalmanın izlerini sürmek olasıdır”* (Gilbert & Gubar, 2016, s. 65). Söz konusu melek imgesine örnek olarak Hans Eichner, Goethe’nin *Wilhelm Mesiter’in Seyahat Yılları* yapıtındaki Makarie karakterini betimlemesinden yararlanılabilir:

“Neredeyse tüm yaşamını sadece tefekkür ile geçiriyor...taşradaki bir mülkte, dikkate değer bir yalnızlık içerisinde yaşıyor...içinde sosyalleşmeye yer olmayan bir yaşam -öyküsü anlatılamayacak bir yaşam- çünkü ortada anlatacak bir öykü bulunmamakta. Varlığı gereksiz değil. Tam aksine o...karanlık dünyada bir ışık; yaşamında anlatılacak bir öykü barındıran yolcuların yönlerini tayin etmelerine yardımcı, hareketsiz bir deniz feneri gibi parlıyor.

²¹⁷ Fallus bazlı düşünce yapısı.

Eylem ve duygu dünyası ile haşır neşir olanlar gereksinim duyup ona doğru döndüklerinde, asla öğüt ve teselliden yoksun bırakılmıyorlar. O bir ideal, bencillikten uzak ve saf bir yüreğin güzel bir örneği” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 66).

Kadına ailedeki düzeni kurma rolünü yükleyen ve onu eylemsel güçtense düşünsel saflığın gücü olarak alımlayan bu yorum, kendisini güzel, genç Çingene kadın imgesi üzerinden devam ettirerek, kadını ev içine alıp baştan çıkarıcılığını edilgenleştirmiştir. Nitekim güzel Çingene kadın temsili baştan çıkarıcılığı eril düzen için tehlike unsuru olmuştur ve onları ehlileştirilip evdeki meleğe çevrilerek bu tehlike bertaraf edilme yoluna gidilmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin Zibası ve Osman Cemal Kaygılı’nın Nazlısı da okur kadına öğüt verme yolunda erkek yazarın kurguladığı temsiller olarak yazındaki yerini bulmuştur. Bu eril imgeleme yöntemiyle toplumsal cinsiyet rollerinin tekrar altı çizilmiş ve erkek yazar; baştan çıkarıcılığıyla korkulan kadını, kendi arzuladığı biçime sokarak onu okur için bir örnek haline getirmiştir:

“-Senin kadar güzel olan bir kız nasıl olmalıdır biliyor musun? Evvela erkeklerin yüzüne bile bakmamalıdır. Bir erkeğin yüzüne bakmayı ve bhusus öyle arsızcasına yılışarak bakmayı pek büyük ayıp saymalıdır. Şayet bir erkek kendisine dikkatlice bakacak olsa, utanarak gözlerini yere indirmelidir. İşte mahcup kız diye böyle olana derler. Yoksa senin davranışlarında bulunan bir kıza “sıyrık kız” diye kimse değer vermez. Anlıyor musun?” (Efendi, Çingene, 2012, s. 62).

Metin; erkek başkahramana, güzel ve baştan çıkarıcı kadının özgür ruhlu, denetlenemez ve bu nedenle de esasında korkulan ve bir de Çingene olmasından dolayı ondan bir an önce uzaklaşmasını ya da onu ataerkinin olumladığı kadın

modelinde eğitmesini tembih etmiştir. Ziba'yı kendisine göre eğitmeyi hedef koyan Şems Bey bu arzusunu daha çekici kılma adına, şayet Ziba istediği modele erişir ise - hedef olarak beyaz ahlaklı kadın modeline- onu ödüllendireceğini “[...] *şu benim heveslerimi yerine getirir isen senin için yok yok!*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 66) gibi salıqlarla dile getirmiştir. Bu noktada tamamen erkeğin isteğine göre şekillenme baskısındaki kadın edilgenleştirilmiştir. Söz konusu edilgenleştirilen Çingene kadın imgesi, kontrolsüz arzu ve baştan çıkarıcılığın bozulma olarak gösterildiği eril söylemin hem nesnesi hem de parçası olarak devralınmış kültürel imge olarak kalıplaşmıştır.

Doğu yazınında bu kalıp genellikle cariyelik üzerinden verilmiştir. Ziba'yı bir odalık olarak gören yazar, romanın başında henüz Ziba'yı eve davet etmeden ona bunu açıkça söylemiş ve böylece bir Çingene kızının cariyelikten öteye geçemeyeceğinin sinyallerini vermiştir: “*Bizim adetimiz böyledir. Bir cariyeye alırsız. Beş altı sene hizmetinden sonra onu gelin ederiz*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 27-28). Yazar dönemin cariyelik arketipini bu imge üzerinden devam ettirmiştir. Batıcılık, İslamiyet ve Milliyetçilik kavramları arasında bir kültürel arayış içerisinde bulunan Tanzimat romanı, aile ve kadın ana konuları çerçevesinde yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda Deniz Kandiyoti, *Cariyeler*, *Bacılar*, *Yurttaşlar* adlı yapıtında Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar yayınlanan romanları şöyle görmüştür:

“Toplumların boğucu yönleriyle ilgili kendi rahatsızlıklarını dillendirmek için uygun bir araç olarak kadınları seçtiklerini” ve “cinselin tehlike ve kargaşanın yansıtıldığı önemli bir simgesel savaş alanı olarak kullanıldığını” öne sürmüştür “(Kandiyoti, 1997, s. 161).

İslamiyet’in buyruk vermiş olduğu şehvetten kaçma eğilimindeki zihniyet, vermek istediği dersi kadın imgesi üzerinden üretilen söylem ile kadının baştan çıkarıcılığının korkulması ve dizginlenmesi gerekliliğini dayatmıştır:

“Fitne hem baştan çıkarma hem de fesat, çekicilik ve isyandır. Erkekler, işte bu yüzden kadınların çekiciliğine kapıldıklarında Allah’ın iradesine karşı ayaklanırlar” (Kandiyoti, 1997, s. 148).

Bu bağlamda onu evcilleştirme yoluna giden Tanzimat ve romanı, baştan çıkarmayı hem karalama hem de toplumun bütünlüğünü koruma adına kullanmıştır. Bu bağlamda güzel Çingeneyi seçen yazın, şehvetli kadını kendi hayatı üzerinde bir denetim mekanizması kuramamış bir köle gibi göstererek kendi tabiatından kopararak ev içerisinde hapsedmiştir. Özgür kadından köleye dönüştürülen bu güzel ama Çingene olduğundan hafifmeşrep görülen kadın, erkek yazarların kendilerine biçtiği eğitmen -babanın ikamesi- rolündeki yazının baş nesnelerinden biri olmuştur:

“Münasebetsiz talihim beni bir Çingeneye meftun etmek suretiyle başımı belaya soktu. Fakat öyle bir sevda ki asla zevk peşinde koşarcasına değil! Keşke zevk için olmuş olsa idi! Çünkü bir Çingene kızının yatağına girmekte ne güçlük olabilir? Fakat bendeki sevda, bu kızı eğitip öğretmek sevdasıdır. Bir yabani ağaca bir aşı vurarak, sonra da o elimle yetiştirdiğim meyveyi toplamak ve işte böyle bir çabaya dayalı murada ermek istiyorum” (Efendi, Çingene, 2012, s. 68).

Yapıt boyunca Şems Hikmet’in duygularına, düşüncelerine özellikle de Ziba’nın bedeni üzerindeki isteklerine yer verilmiş olsa da Ziba’nın kendi ailesinin yanından para karşılığı bir mal gibi alınıp Düriye Hanım’ın evine getirişinde Ziba tarafından bir onay söylemi görülmemiştir. Ziba, Hikmet Bey’in istekleri etrafında bir şekle girerken bu esnada Ziba’nın nasıl bir içsel süreçten geçtiğini hakkında yeterince bilgi verilmemiştir. Fakat bunun yanı sıra toplumun, Şems’in ve etrafındaki herkesin bireysel düşünceleri verilmiştir. Nitekim yapıt; otorite sahibi, sömürücü, baskın söylemi gereği kadının sesine yer vermemiştir. Yapıtta seçen konumundaki

erkeğin arzusu çerçevesinde seçilen bir kadın olarak Çingene kadın susturulmuştur. Bu noktada kendine ait bir dili olduğu görülmeyen **madun** Ziba ne dinlenendir ne de duyulandır. O, bir erkeğin narsistik arzu nesnesi ikamesi olarak istenilen nesne biçime girmesi gereken bir imge olmuştur. Ziba'nın kendi ifadesi ile Şems Bey hakkında nasıl bir düşünceye sahip olduğunu okuyucu yapıt boyunca öğrenmemiştir. Yer yer okur ile sohbete giren her şeyi bilen Tanrı konumundaki yazar, Ziba'nın ben'liği hakkında bir bilgi verme gereği duymamıştır. Esasında Ziba tam olarak görsel bir nesnedir. Sadece gençliği ve güzelliği üzerinden görülebilir olan bu kızın düşünceleri ya da duyguları hakkında bir bilgiye gerek yokmuşçasına, yazar Ziba'nın öznelliğini bu bağlamda onaylamamıştır. Ziba istenilen biçime giresiye kadar yani erkeğe göreliğini tamamlayaşya kadar Düriye Hanım'ın evinde saklanılmış ve sadece musiki dersleri için Davut Bey ile görüştürülmüştür. Şems'e göre artık tam olan / tamamlanmış olan Ziba, bakıldığında Çingeneliğin dışarıdan görülmemesiyle ideal kadın modeli olarak toplum içerisine çıkmaya -hatta sunulmaya- başlanmıştır. Onayına sunulmuş olduğu erkekler tarafından takdir edilen Şems'in yapıtı olarak Ziba “*bir aile kızı*” olmuştur. Tanıştırmış olduğu erkek ahabplarından birisinin, Ziba hakkında yapmış olduğu “*Ama sizin Kıptiye bir kontes olmuş!*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 81) yorumuna Şems Bey, her ne kadar kontes olarak tanımlama hoşuna gitse de Ziba'nın kıptiyeliği üzerinde durulmasına bozulmuştur. Nitekim erkek başkahraman, bu bağlamda kendi arzusuna göre şekillendirmiş olduğu kadının, esasında sahip olduğu kimliğini kabullenmeme ve bu kimlik üzerinden yeniden bir ötekileştirmeye maruz kalmasından, diğer bir ifade ile narsistik eril arzu nesnesinin olumlanmamasından dolayı bozulmuştur. Toplum tarafından kabul edilen yani öteki olmayan, evlenilecek bir kadın imge yaratma yolundaki Şems'in Ziba'ya beslediği şeyin esasında Ziba'nın kendi özünden bağımsız bir yerde ve ulaşılamaz olduğu -ki bu nedenle arzunun nesnesi- şöyle belirtilmiştir:

“[...] Ziba'nın yüzündeki güzellik, zaten Şems Hikmet gibi bir adamı kendisine meftun etmiş iken bir de Artvin Elvanya Efendi, bu kızın yağlıboya ile bir resmini yaparak, ressamlık sanatınca “dalkavukluk” denilen yolda Ziba'nın çekiciliğini de biraz daha

arttırmış olduğundan, Ziba Tablosu o kadar güzel olmuş idi ki, biçare Şems Hikmet'in bu tabloyu hayretle seyretmeye koyula koyula, putperest olmasına ramak kalmış idi” (Efendi, Çingene, 2012, s. 81).

Bir narsistik özne olarak Şems'in, öteki olarak Ziba ile kurmuş olduğu sorunlu ilişki esasında Ziba'nın bir öteki olarak fetiş sübjeliğine gönderme yapmıştır. Ziba üzerinden kendi ben'ini inşa eden erkek başkahraman, bütün çabasına rağmen ulaşamadığı ötekisinde tamamlanma sanrısını yaşamıştır. Erkek bu noktada özne olmadaki gediğini örtmede ikameler bulma yolundayken arzusu ideal olanı elde etme savaşındadır; bu bağlamda ulaşamaz, elde edilemez, eşsiz bir konuma aldığı nesneyi yüceltmıştır. Şems Efendi artık ideal model olduğuna inandığı Ziba'yı dostlarına “*sunduğunda*” dostlarının “[...] Ziba'yı gözlerinde o kadar büyütmüşlerdi ki kendi kalplerinde dahi kız tarafına büyük bir tutku hissi buldukları [nı]” (Efendi, Çingene, 2012, s. 82) hatta her şeyi güzel olan Ziba'nın tüm endamıyla orada “*bulunanların “gayş*(kendinden geçerek bayılmak) olup gitmemelerini mümkün”*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 83) olmadığını ifade ederek arzu nesnesinin idealliğini / yüceliğini -dolayısıyla da kendi öznelliğini- pekiştirmiştir. Böylece Lacancı anlayışa göre, arzusunun devamlılığını yani ben'i tamamlama ihtimalinin devamlılığını sağlamıştır.

Çingeneler yapıtında, Ahmet Mithat Efendi'ninkine benzer bir terbiye sürecinden geçilmemiş olsa da Çingene topluluğunun genel olarak terbiye edildiklerinde iyi oldukları algısı Osman Cemal Kaygılı'nın yapıtı boyunca: “*Artık anlıyorum ki çingeneler, kanı sıcak insanlar, yeter ki bunlar terbiye edilsin*” (Kaygılı, 1972, s. 86) gibi ifadelerle zaman zaman okuyucuya aktarılmıştır. Çingene kadın imgesinin evcilleştirmesi hususunda ise yazar, karakteri nasıl dıştan içe doğru bir yönde imgeliyor ise onun eğitilip evcilleştirirken de yine aynı yönde bir tutum sergilemiştir. Evine almak istediği ya da yan yana görünmek istediği Çingene kadını önce dış kalıbından değiştirmeye çalışmıştır: “*Canım, sen bize gelirken*

kıyafetini değiştirirsin, sana güzel bir çarşaf giydiririz; o zaman senin ingene olduğunu kim anlayacak?” (Kaygılı, 1972, s. 138). Nazlı’yı evine almadan önce ona yeni kıyafetler alarak giydiren İrfan’ın buradaki nihai amacı “*terbiyeli bir kadıncağız*” (Kaygılı, 1972, s. 139) imgesi yaratma arzusudur. Çingene kadını, toplumdaki ya da toplumun bir yansıması olarak ailedeki normatif kurallara uygun bir biçime sokmaya çalışma güdüsü, esasında kadının sadece güzelliği üzerinden bir görsel nesne olarak kabullenildiği fakat Çingeneliği üzerinden onun ötekiliğinin kabul edilmeyişinin göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Biz ve öteki ayrımı sadece biz üzerinden değil, yapıt içerisinde ötekilerin ağzından da “*[...] Çingenenin adı fenadır. [...] ingene, hem de bizim gibi göçebe bir ingene karısı kalsın, bir beyzadenin evine misafir olsun*” (Kaygılı, 1972, s. 138) gibi ifadelerle keskinleştirilmiştir. Çingene kadını her ne kadar güzelliği, sesi ve dans yetisiyle övülüyor gibi görünse de başkahramanın esasında onu bir hanım olarak görmediği ve böyle görünmesi adına öncelikli olarak bir hanım gibi giyinmesi gerektiği verilmiştir. Ancak bu yolla toplum tarafından kabul görebileceği ve bir erkeğin yanına / evine yakışabileceği öğretilmiştir:

“-Eğer, stn, başın, kılığın, kıyafetin böyle olmasaydı, seni bu akşam şehzadebaşı’na bir tiyatroya veya sinemaya götürürdüm!..
- [...] Fakat yine ingene olduğun belli olacak! İyisi mi ben sana baştan ayağa bir takım hanım elbisesi, hanım iskarpini yaptırayım, seninle buluştuğumuz günler bunları giyinirsin, bu suretle tiyatroya da gideriz, sinemaya da...” (Kaygılı, 1972, s. 175-176).

Gülizar’a söylediği sözlerden de anlaşılacağı üzere ancak Çingeneliği anlaşılmadığında yan yana görünme ihtimaline giren erkek başkahraman bu noktada toplumun Çingeneyi öncelikle dış görünüşe ait bir basmakalıptan ötekileştirmesine örnek niteliktedir. Karakteri tanıtırken bu tekiliği üzerinden onu çekici ve görünür kılan yazar, bu öteki olan güzeli yapıtın devamında kontrol altına alma ve onu topluma uyumlu bir birey yapma yoluna girmiştir. Eril narsistik arzu nesnesinin

ikamesi olarak bu Çingene kadın bedeni, beden olarak esmerliği üzerinden egzotik-ve erotikleştiriliyorken; simgesel düzen gereği geçerli norma sokularak edilgenleştirilmiştir. Bu bağlamda bir edilgen olarak ne giyeceği konusunda bir erkeğin ve onun dolayımında yarattığı sistemin söylediğine ihtiyaç duyan kadın - nesne-, erkeğe görelilik üzerinden şekillendirilmiştir. Çingene kadınını evcilleştirme / terbiye etme yolundaki eril bakış, Emine’yi bu bağlamda Gaconun toplumsal normlarına daha yakın bir alanda konumlandırmıştır:

“Emine öyle miydi ya? Benden genç, körpecik bir kız oğlan kızdı: Nazlı gibi mangaptutluğu filan yoktu. Vücudu, yüzü, duruşu Nazlı kadar dokunaklı değilse de ondan çok güzeldi. Hele limon küfü rengindeki şehla gözlerini süzerek şarkı söyleyişi, oynayışı insanı mestediordu. Sonra bu şehirde doğup büyüdüğü, şehirlilerle çok düşüp kalktığı, kibar konaklarına girip çıktığı için bizim ev hayatımıza zaten alışık demekti. Ve bunun bizim eve sokmak için Nazlı gibi şalvarını, cepkenini, belindeki alca şalını, omzundaki heybesini çarşıdaki elbiseci dükkanlarında çıkarıp onu orada çarşafa, peçeye sokarak mütenekkiren bizim eve getirmek zahmeti yoktu. O, zaten her zaman mevsimine göre ince veya kalın, sıkça bir maşlah ve ipek bir başörtüsü ile geziyordu. Hele bize son geldiği gün tertemiz ve son moda bir çarşafı gelmişti ki, onu, o gün; yolda bu haliyle görenler kendisinin çingene olduğunu katıyen farketmemişlerdi” (Kaygılı, 1972, s. 311-312).

Kendi içerisinde bir alt sınıf yaratarak göçebe Çingeneyi **çifte katlanmış öteki** konumuna alan Kaygılı’nın yapıtı, esasında bir eril arzu nesnesi olarak Çingenenin beden üzerinden olumlanabilir olduğunu göstermiştir. Bu kadın bedeni ne kadar denetlenebilirlikten uzak ise o kadar iktidarın -ve onun ikamelerinin- ötekisi konumundadır. Başka bir ifadeyle, genç ve güzel olan kadın esasında bir beden olarak kabul görebiliyorken bu beden **madun** olduğunda bir o kadar da

ötekileştirilmeye maruz kalıyor demektir. Öteki olarak baştan çıkarıcılıklarıyla birbirleriyle yarıştıran Gülizar, Nazlı ve diğerleri arasından Emine, toplumsal olma anlamında her ne kadar ötekiliğini koruyor olsa da bir şehirli Çingene kadını olarak diğer göçebe Çingene kadınlarından daha terbiye edilebilir imgenlenmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin Zibası, bir Gaco evine terbiye edilmesi gereken cariyeye konumuyla girebilme iznine sahipken, Osman Cemal Kaygılı'da kadınlar cariyeye olarak görülmemiştir. Çingeneler yapıtındaki İrfan Bey, annesinin serzenişlerine ya da mahallenin dedikodularına rağmen -her ne kadar bunları göz önünde bulunduruyor olsa dahi- bir Çingene kadını evine gelin olarak almak esasında bir ötekiyi kurtarmak istemiştir.

“*Dedikodu da mahallede iyice almış, yürümüş...*” (Kaygılı, 1972, s. 144) ya da “*Vakıa bize çingene gelin yakışmaz [...]*” (Kaygılı, 1972, s. 259) gibi söylemlere rağmen erkek başkahraman, daha terbiye edilebilir olarak gördüğünden Emine’yi seçmiştir. Burada seçmek eylemi özellikle kullanılmıştır, çünkü yapıtın başından sonuna kadar erkek başkahramanın, kadın başkahramanların arasında bir seçim yapma durumu hakimdir. Gülizar, Nazlı, Emine ve hatta yapıt boyunca baştan çıkarıcı bulduğu yan roller²¹⁸ ile hikâyeye kattığı genç ve güzel Çingene kadınlar arasında kendisine bir eş seçme gayretindeki İrfan, kadını ikincil konuma alarak onu seçilen olarak kategorize etmiştir. Bu bağlamda erkeği kendine eş seçen otorite; kadını ise eş görülmeye layık görülen ya da görülmeyen olarak damgalamıştır. Nitekim yapıttaki erkek başkahraman ilgili kadınlar arasında bir seçim yapma kararını kendine atamış ve böylece kadını bir edilgen nesne konumuna itmiştir. Nihayetinde birini kurtarma adına hangi kadının buna layık olduğu seçimindeki erkek başkahraman, kadınları bir obje olarak birbiriyle karşılaştırarak adeta değerlendirmiştir. Sonuç olarak bu **madun** topluluktan aldığı kadınlar arasından kendisine yakın bir yere konumladığı ve hepsinden daha güzel bulduğu Emine’de karar kılmış olsa da başkahraman, yapıt sonunda hiçbir kadınla evlenmemiştir. Hatta bir Çingene aşkı yüzünden hayatı raydan çıkmış ve hapishaneye girmiştir. Evlenmek

²¹⁸ “*Ağır ağır elini koynuna sokup kulakları halkalı, kolları bilezikli, yüzü benler içinde ve çikolata renkli, balık etinden, ceylan bakışlı bir arap çingene kızı resmi [...]*” (Kaygılı, 1972, s. 286).

için kendisine seçmiş olduğu Emine'nin belalı Feridun'u bir kavga sırasında yaralayarak öldüren İrfan, yapıtın sonunda sokak ortasında ölü bulunmasıyla trajik bir sona sürüklenmiştir. Benzer bir şekilde Ahmet Mithat Efendi'deki Şems de uzun ve yoğun aldığı eğitim sonucunda ideal kadın biçime ulaşmış olsa da en nihayetinde bir Çingene kadını olduğundan Ziba ile evlenmemiştir. Bir ötekiye âşık olarak ötekileştirilen Şems'in sonu da İrfan'ınki gibi trajik bir alt metin barındırmıştır. Şems Efendi, Ziba'ya duyduğu aşk acısı yüzünden kendisini kuyuya atarak intihar etmeye çalışmış, fakat başarılı olamadıysa da akıl melekesi yerinde olmayan yani ölmese de toplum içinde artık iktidarını yitiren erkek konumuyla yapıt son bulmuştur.

Baştan çıkarıcı, edalı, işlevi genç güzel Çingene kadınının peşinden koşmanın sonucunun bir felaket olarak sunulduğu bu yapıtlar, kadının bir öteki olarak şeytanlaştırılmasıdır. Nitekim Kaygılı'nın yapıtı bir yandan evlenilecek kadını seçerken bir yandan da bu kadınları damgalayarak evlenilecek kadın olmadıkları yönünde bir alt metin içermiştir. Gülizar'ı "*bana karşı aşkı maşkı olmadığı tamamıyla meydana çıktı [...]*" (Kaygılı, 1972, s. 177) diyerek dolandırıcı ya da Nazlı'yı "*şeytanın kızı*" (Kaygılı, 1972, s. 115) diyerek yarı deli ilan etmiştir. Böylece yapıt; Çingenelerin içerisinde kurmuş olduğu hiyerarşi sonucu alt sınıfa aldığı kadınları bir de belli yaftalamalarla **çifte katlanmış öteki** olarak damgalamıştır. Nazlı'yı diğer Çingene kadınlarına göre daha gizemli bir yere alan yazar; ona yüklemiş olduğu tılsım özelliğiyle kadının baştan çıkarcılığının denetlenemezliğini ortaya koymuştur. Böylece kadını kendi eril otoritesinin kaygan zeminine bir tehdit olarak algılamış ve onu güzel ama garip bir kadın olarak imgelemiştir. Tılsımlı, efsunlu, bağlayıcı ölümcül kadın bağlamda Nazlı'yı norm dışı bir alana itmiştir.

Nazlı'nın diğer kadın başkahramanlardan ayrı bir yere alınması sadece onun "*yarım deli, cinli, perili, babalı*" (Kaygılı, 1972, s. 85) olmasından değil, aynı zamanda onun "*mangaptut, yani sevdalı, âşık, vurgun, dalgın, hırçın, yanık, küskün*" (Kaygılı, 1972, s. 158) olarak imgelemesinin de sonucu olmuştur. 1900lü yılların ilk yıllarında hâkim olan dönem ruhunu yansıtan Çingeneler yapıtında, Çingene kadını

toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında doğrudan ötekileştirme yolunu gitmeyen Osman Cemal Kaygılı bu ötekileştirmeyi bambaşka bir yol ile yapmıştır. Kaotik bir duygu hali yüklediği Nazlı'yı kurgularken yazar, toplumsal normlardan kaçınılmaz olarak eril bakıştan etkilenmiştir. Nazlı imgesinin kurgusunda cinsiyetinden kaynaklı normatif bir özellik olarak histerik olmayı kullanan yazar, bu temsil ile esasında toplumdaki tutarlı olmayan, denetlenmesi zor, norm dışı olarak imgelene kadına gönderme yapmıştır. “İçli ver dertli” (Kaygılı, 1972, s. 90), “akılcığı biraz oynak” (Kaygılı, 1972, s. 112), “isterik ve melankolik”, “mahzun, durgun” (Kaygılı, 1972, s. 150) sıfatlarıyla kurguladığı Nazlı, yapıtta dönemin histerik kadın imgesinden²¹⁹ nasibini almıştır. Esasında bu sessiz kadını görünmezliği üzerinden erotikleştiren yazar, Nazlı'nın bu ruh halini onun çekiciliğine bağlamıştır. Esasında bu ötekiliğe tıslımlanan İrfan, onu bu ötekilikten kurtarmak istemiş ve onu eve almıştır. “Zavallı bir haftanın içinde hırsından, hiddetinden bizim evdeki kedilerle, tavuklarla bile hırlaşmaya başlamıştı!” (Kaygılı, 1972, s. 188) ifadesiyle Nazlı'yı evde tutulmaz, norm dışı, zapt edilmez olarak tanımlamıştır. Nazlı ile bir evlilik gerçekleştirilmemesiyle Çingene kadınının denetlenemezliğini damgalayan yazar, bu temsiller üzerinden Çingene kadınını imgelemiştir. Yazar; ilgili imge bağlamında toplumdaki biz ve ötekiler ikilişimini beslemiş ve Çingene kadınının bizden olmayışı sebebiyle evlenilmezliğini dikte etmiştir. Bu noktada ırkçılık, cinsiyet ve sınıflılık üzerinden bir ayrıştırma yapan tıpkı Ahmet Mithat gibi yapıt boyunca Çingene bir kadına ilgi duymanın toplum içerisinde hoş karşılanmadığını ve hatta aileye bir Çingene gelinin girmesinin dedikodulara yol açıp düzen bozacağını kalıp yargısını işlemiştir. Nazlı'yı denetlenemez, Gülizar'ı dolandırıcı, Emine'yi ise ona musallat olan kabadayı üzerinden sorun getiren olarak imgelemesiyle bir Çingene ile evlenilmezliği ve yapıt boyunca yer yer verilen bilgiler üzerinden inşa edilen “Çingene, ne de olsa Çingene”dir arka planı, Çingene kadınının kendi ağzından verdiği “kırk yıllık şap olur mu şeker? Cinsi tenekeli cinsine çeker.” (Kaygılı, 1972, s. 231) söylemle desteklenmiştir. Bunun dışında yazar, annesi üzerinden toplumdaki Çingene kadın imgesi üzerindeki kalıp yargıyı aktarmıştır:

²¹⁹ Feminist söylemde her ne kadar karşı silah olarak kullanılmış olsa da dönemin toplumunda ve yazınsal yapıtlarında hem yazar hem de imge olarak histerik kadın imgesinin varlığı.

“Zaten söylemeğe başlamışlar bile! Kaç gündür mahallede adımız, bir çingene kızı seviyor diye çıkmış...Hatta zavallı anneciğim bile dün gece yemekte:
- Bu yaştan sonra sayende çingene kaynanası da olacağız galiba!...
-diye bana takıyordu!” (Kaygılı, 1972, s. 119).

Tanzimat yazınında oldukça yaygın olarak kullanılan bu babasız evlerdeki anne rolü, toplumun ve dolayısıyla yazınsal yapının inşa etmiş olduğu hegemonik yapı gereği oğluna norm dışı bir gelini istememiştir. Esasında oğluna, tıpkı kendisi gibi toplumda geçerli olan ideal role uygun bir gelin isteyen anne, oğlu için fedakârlık yapan anne olmuştur. Bu fedakâr anne, oğlunu kendisi gibi kabul gören biriyle evlendirmek istemektedir fakat oğlunu Çingene aşkından kurtaramayacağını anlayan kadın en azından içlerinden biriyle evlenmesi ve böylelikle ötekilerden kurtulmak istemiştir:

“-Zararın neresinden dönülse kardır. Oldu olacak Sulukuleli mi alacak, Litroz’lu mu, Vidos’lu mu, Büyükdere’li mi? Kimi alacaksa alsa da bu çıkmaz yol kapansa!...” (Kaygılı, 1972, s. 259).

Ahmet Mithat Efendi’deki anne benzer bir fedakârlığı göstermemiş; oğluna *“bir Çingene kızını mümkün değil nikah ettirmemeye karar ver[miş]”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 86) ve bu aşkı onaylamamıştır. Fakat anne, Şems’e ona layık bir kadın bulması durumunda sadece seçmesi gerektiğini ve kesinlikle *“alınacağını”* hatırlatarak, ona biz’den olan adaylara layık görmesiyle yine de fedakâr anne rolünü devam ettirmiştir ve *“her kimin kızını istemiş olsalar alabileceklerini de hesaba katma yollu sözler söyle[miştir]”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 88). Erkeği seçen konumuna alan ataerkil düzenin devamı niteliğindeki bu söylem anne rolü üzerinden toplumdaki kadının ikincil konumunu belirlemiş ve bu ikincil konumda dahi Çingene kadını **çifte katlanmış ötekiliğe** itmiştir.

19. ve 20. yüzyılda Batı'daki feminist hareketten etkilenerек coğrafyasındaki kadını değiştirmeyi amaç edinen Ahmet Mithat Efendi ve Osman Cemal Kaygılı gibi eğitim görmüş, milli değerlerine bağlı ve yeniliklere karşı açık yazarlar, dini; ulusçuluk modeliyle birleştirerek yerli modeller yaratma arayışına girmiştir. Bunun bir kadın sorunu olduğunu Fatmagül Berktaş şöyle belirtmiştir:

“Kadınların topluluğun ruhunu simgelemeleri, dolayısıyla da topluluğun kurtuluşu ya da ilerlemesi kadar, çürümesi ve gerilemesiyle özdeşleştirilmeleri, Batılı ya da Doğulu olsun ataerkil düşünceinin genel bir özelliğidir” (Berktaş, 2016, s. 97).

Böylece kadının milli arzu nesnesi olduğunun altını çizmiştir. Kadına yüklenen anne ve milli kültür elçisi rolü, ideal kadın özellikleri olarak hem Batı hem de Doğu yazınında tekrar edilmiştir. 1886 yılında Çingeneler hakkında Osmanlı döneminde yayımlanan ilk Türkçe roman olan Çingene yapıtıyla, roman türün getirdiği yenilik ile farklı konuları ele almaya başlamış Mithat Efendi, romanı bir kültür karşılaştırma alanı olarak görmüş ve dönemin sosyokültürel temaları üzerinden halkı eğitme aracı olarak alımlamıştır. Batılılaşma sürecini yaşayan dönemin gelenekselci yazarlarından Ahmet Mithat Efendi ve Osman Cemal Kaygılı, her ne kadar roman türüne geçişle yazın biçimlerinde bir değişime uğrasalar da romanlarında sözlü geleneğe sahip arka planlarını korumuştur. Bu konuda Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığını için Korkmaz şu ifadeleri kullanmışlardır:

“Ahmet Mithat Efendi ilk romancılık yıllarında klasik romancılık geleneğine uymuştur. Eserlerinde kişiler hakkında detaylı bilgiler verilmiş, olaylar kişilerin ağzından aktarılmış ve neden sonuç ilkesine bağlı kalınmuştur. Okuyucuyu bilgilendirme, iyi ve kötü ayrımı yapma yönleriyle de bir yazar olarak meddah geleneğine bağlılığını göstermektedir” (Korkmaz, 2011, s. 45).

Dönemdeki yazının halkı eğitme ve onlar üzerinde bir yönlendirme amacını güden yazarlar, anlatım biçimini de buna göre şekillendirmiştir. Sözlü anlatıları dinlemeye alışkın bir halkı, yazınıyla eğitebilmesi için Ahmet Mithat Efendi ve Osman Cemal Kaygılı anlatıcıyı özellikle meddah gibi konuşturarak; halka yabancı gelmeyecek bir üslup kullanmış ve böylelikle toplumun alışkanlıklarından uzaklaşmayan bir incelik oluşturmuştur. Geleneksel anlatılardaki gibi iyi ile kötünün karşıtlığını kullanan yazarlar, böylelikle okuyucuyu eğitme amacını gütmüştür. Bu bağlamda Doğu ve Batı geleneğinin ortasında duran Mithat Efendi ve Kaygılı net bir ideolojiyi ortaya koyan yapıtlar üreten yazarlardan ziyade; *“Yerine göre bazen Osmanlıcı, bazen Batıcı, bazen Türkçe hatta bazen bir İslamcı görünümündedir. Aksiyonu tamamen pragmatiktir”* (Efendi, Avrupa Âdâb-ı Muâşeretü Yahut Alafranga, 2001, s. 42). Yapıtın konusuna göre uyum gösteren düşünce, kurgulanan ideal kişiler üzerinden verilmiştir. Bu sayede okuyucuya bir eğitmen gibi yaklaşan yazar, fikirlerini okuyucuya yorumlama zahmetine girmeden doğrudan vermiştir. Bu yönlendirmeyle toplumu etkileme yolunda bir baba ya da onun ikamesi erkek kardeş rolündeki yazar; romanın başından sonuna kadar baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın imgesi üzerinden ideal bir beden olarak kadını, ehlileştirme ve evcilleştirme yoluna girebileceğinin romanda Şems ile annesi arasındaki şu konuşmayla altını çizmiştir:

“İnsan keyfi için, mesela bir koç besler veyahut bir karatavuğa bir sandık çalgısıyla bazı şarkılar öğretirse, [...] bir kızın dişiliğinden istifade etmek meselesi söz konusu olmaz da iş yalnız, o kızı salt beslemekten ibaret kalırsa zannederim ki bir koçtan, bir kuştan farkı olamaz” (Efendi, Çingene, 2012, s. 90-91).

Fakat başkahraman, romanın sonunda toplumsal kontrol mekanizmasının yaratmış olduğu baskıdan kaçamamış ve evlenmemiştir. Sonuç itibarıyla yapıt Çingenenin ötekiliğini, Çingene kadınının ise **çifte katlanmış ötekiliğini** yazınsalda kurgulamıştır:

“Cinsini unutmayalım birader! Evlatta ana babasından geçen elbette bir şeyler vardır. Bakınız! Bunca asırlardan beri asılları Hindu olan bu yaratıklar memleketimizde yaşayarak doğup büyüdükları halde şekilce bizden farklarını hala korumamışlar mıdır?” (Efendi, Çingene, 2012, s. 99).

Yaşadıkları her coğrafyada kendi kültürlerini koruyabilme yetileriyle öteki kalarak yaşam alanı bulan Çingeneler ile evliliğin sadece kültürel fark temelinde değil din bağlamında da uygun olmadığı romanlarda oldukça sık kullanılan izlek olmuştur:

“Yahudi ve Hristiyanlar ehl-i kitap oldukları için temiz sayılırlar. Çingene eğer din ile kendini sakınmamış ise hakikaten kadınları nikâh altına alınamaz. Kestiği yenmez. Din kuralları gereği, üstüne pislik bulaşarak murdar olmuş sayılır” (Efendi, Çingene, 2012, s. 34).

Ya da *“Bazı kimseler, Çingenelerin Müslüman olmadıklarından başka, kitabı inmiş semavi bir din sahibi de olmadıklarını iddia ediyor”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 97) gibi ifadelerle Çingenelerin tüm diğer ötekilerden farklı bir ötekiliğe sahip olduğu ve bu ötekiliğin dini temelleri olduğu inancı desteklenmiştir. Yapıt, bu inancı *“Dini bir kanun hükmü”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 34) söylemiyle sistemin öteki üzerindeki baskısını göz önüne sererek bunu meşrulaştırmıştır. Toplumun çoğunluğu tarafından benimsenen bu kadına dokununca pislik bulaşacağı kanısı, yapıtta Çingenenin Müslüman olmayışı hatta Müslümanım dese dahi bunun güvenilirliğin sorguya açık oluşuna işaret edilmiştir:

“[...] Çünkü işittiğime göre Çingeneler, çocuklarını Hristiyanlara vaftiz ettirerek birer kumbaros (Vaftiz babası) peyda ederler ve*

ondan alacakları hediyeler, ihsanlar ile para toparlarda diğer taraftan Müslümanlar içinde bulununca çocuğu sünnet de ettirerek bir kazanca daha yol açarlarmış. Demincek demiyor mu idik ki bunlar hangi millet arasında bulunsa o milletin her şeyini alırlar ise de kendi şeylerinden hiçbirisini terk etmezler? İşte bu sebeplerdir ki onların imanlarındaki saflığa güven duyulamıyor da kendileri pis, uğursuz, aşağılık olarak görülmeye devam olunuyor sanırım” (Efendi, Çingene, 2012, s. 34-35).

Toplumda Çingeneler için yaratılmış olan bu olumsuz ve güvenilmez imgeyi yapıtında tekrar inşa etmiş olan Mithat Efendi, kurguladığı erkek başkahramanlar üzerinden ırkçı söylemleri pekiştirmiştir. Bu arka planıyla, bir Çingene kızından toplumsal söylemin tanımıyla hanım olamayacağı, ancak onun bir köle / cariye olarak ev içerisinde yer bulabileceği desteklenerek, yazınsal yapıtta bu imgenin **çifte katlanmış ötekilik** konumu tekrarlamıştır. Bu sonuç itibarıyla de yazar; toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden aşkın milli kimlik edinme meselesindeki yerini çizmiştir. Batı’daki örneklerinden almış olduğu yeni kadın imgesi yaratma amacındaki yazın, bir babadan daha çok erkek kardeşlik adı altında kadını yeni koşullara uygun ideal bir biçim çizme arayışına itmiştir. Verdiği etnografik bilgiler arka planıyla Çingeneleri vahşi bir topluluk olarak betimleyen yazar, bu topluluktan aldığı vahşi bir kadını baştan çıkarıcı güzelliği sayesinde dışlamamış; onu kendi medeniyet terbiyesine göre şekillendirmiştir. Düriye Hanım’ın yalısında bir yılını geçiren Ziba’nın esmerliği artık “*güzel samani bir renk*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 18) olarak görülen, dengeli beslenme sonucu tenin güzelliğin ortaya daha da çıkan, konuşmasında “*pek güzel söz söyle[yen]*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 79), giyinmesini bilen, “*yemekte terbiyeli bir matmazel gibi*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 79) davranan, musikiden anlayan bir kadına yani Şems Hikmet’in bir projesi gibi tamamen Şems Hikmet’in narsistik arzu nesnesi haline gelmiştir. Yazar da başkahramanın ağzından bu narsistliği şöyle ifade etmiştir:

“Başkalarının terbiye etmiş olduğu bir kızı sevmek aslında kadirşinaslıktır. Halbuki Ziba’nın terbiyesi, benim kendi terbiyemdir. Eğer Ziba’yı sevmeyecek olursam kendi terbiyemi, yani manevi benliğimi, kendi kendimi sevmiyor olmam lazım gelir”
(Efendi, Çingene, 2012, s. 80).

Her ne kadar yeniymiş gibi görünse de ataerkil ideoloji gereği toplumsal geleneğini de barındırması rolüyle gayrimüslim kadınlardan seçilmiş Çingene kadın, yazarın bu yeni imge kurmasında Pgymalion mitini anımsatmıştır. Ziba’yı tanıtırken onun *“kız oğlan kız”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 21) olduğunun bilgisini vererek şekillenmeye hazır bir ürün olarak gördüğünü açık etmiştir. *“Tenin körpeliği ve güzelliği eve kapanması sayesinde değil [...]”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 78) diyen erkek başkahraman, bir Çingene kızını seçmesindeki ilk etmenin onun gençliği ve güzelliği olduğunun altını çizmiştir. Böyle bir güzellikten Çingenelik kimliği alıp yok etme emelindeki yazar; dini, ahlaki ve musiki gibi eğitime tabi tutmuş olduğu kadının dönüşümünü önce dış görüntüsündeki değişimden başlayarak manevi değişime doğru bir yönde imgelemiştir. Kadını sadece görsel bir fetiş nesnesi oluşundan etkilenip kendi tahakkümü altına alan ve / veya almaya çalışan erkek, bütünlükten sanrısını gerçek kılma adına kadın bedenini iktidar alanı olarak kullanmıştır. Dahası bu kadın bedenini ideale çevirmeye çalışarak kendi ideallliğini olumlama çabasına girmiştir. Yazar, bir kadın olarak Ziba’nın bireysel gelişimine izin vermeyen ve yaratmış olduğu otorite sayesinde bir köleye dönüştürmüştür. Çingene olduğu için sosyokültürel alandan dışlanmış öteki konumundaki kadın, bir erkek isteğinde ve onun sınırlarında kalarak Çingenelikten çıkartılıp otoriter düzene uyumlu bir nesne haline getirilmiş olsa da sonucunda kendine yabancılaşmış bu ötekinin esasında ulaşabileceği en yüksek makamın cariye olduğu gerçekliğinin verilmesiyle **çifte katlanmış ötekilik** halinin altı daha da kalın çizilmiştir. Ziba, arzu nesnesi olmaktan çıkıp, cariye / köle olarak özneleşme sorunu yaşamıştır.

Benzer bir yaklaşım Osman Cemal Kaygılı'nın yapıtında da gözlenmiştir. Seçen bir erkek konumundaki erkek başkahraman, evleneceği kadını seçerken bir kriter olarak Emine'nin toplumsal söylemiyle kız oğlan kızlığını vurgulamıştır. Hatta bu söylem kadın başkahraman tarafından gelen ifadelerle desteklenmiştir:

“[...] şinci ben hem dul hem iki çocuk anası...Sen ise daha ergen bir delikanlı... [...] Gelgelelim şinci o çalgıcı kızı Emine'ye... O daha gençtir, kız oğlan kızdır; yoktur başında benim gibi bir encikli püsküllü belası...Sen genç, o genç, sen ergen, o ergen...” (Kaygılı, 1972, s. 302-303).

Nazlı hem dul oluşuyla hem erkekten yaşça büyük olmasından toplumsal ideal beden normların dışına çıkmıştır. Bir başka ifadeyle Nazlı esasında burada eril söylemin temsilciliğini yapmasıyla ataerkilliğin bir cinsiyet değil zihniyet kavramı olduğunu ortaya koymuştur. Cinselliği ve bedeni bir denetim mekanizması olarak alan gören bu zihniyet, genç bedeni olgun bedenden daha cazip ve doğurganlığı gönderme yapması bağlamında daha üretici bir nesne olarak konumlandırmıştır. Buna ek olarak da bakireliği korunması gerek bir özellik olarak kutsallaştırmış ve bu kutsallığın korunmasını desteklemiştir.

Neticesinde sistem, kadın bedeni ile cinsel saflığı bağdaştırmıştır. Bu saflık daha denetlenebilir bir alan olarak eril narsistik arzu nesnesini inşa etme yolunda bir araç olmuştur. Denetlenebilirlik, ataerkinin normatif kurallarına uygun bir nesne inşa etme adına önemlidir. Çünkü bu sayede cinsel saflıktaki kadın ve onun bedeni, eril arzusunun kendi yarığını tamamlama yolunda kendine bir alan olarak bütün olma sanrısını olumlayan ötekidir. *“[...] çingene kadını musiki işlerinde belki bana çok güzel ve orijinal bir süje olacaktır!...”* (Kaygılı, 1972, s. 90-91) söylemiyle erkek başkahramanın Çingene kadınına bakış açısı ortaya konulmuştur. Burada Çingene kadın, erkek başkahramanın kendini olumlu alanı olarak görülmüştür. Bu bağlamda genç ve bakireliğiyle kabul görülen Emine, evliliğe aday olabilmıştır. Yazar hem

erkek hem de kadın başkahraman aracılığıyla dönemin bu normatif yapısını yapıtına, Çingene kadın temsilleri üzerinden aktarmıştır.

Yukarıda da ifade edildiği üzere incelenen her iki yapıt da bir Çingene kadınına başka bir ifadeyle bir ötekiye âşık olan erkek başkahramanın trajik sonu ile bitmiştir. Baştan çıkarıcı bir kadının onu yoldan çıkarması üzerine bir nevi kastrasyona uğrayan erkek başkahraman İrfan sokakta ölü bulunmuş, Şems ise aklını yitirmiştir. Yapıtların sonunda kadın başkahramanların yerine bakıldığında ise, Çingeneler yapıtındaki Gülizar'ın son durumu hakkında bir bilgi verilmemiştir. Emine evlenmiş ve üç çocuk sahibi olmuştur. Nazlı ise ölmüştür. Nazlı; romanın sonunda İrfan ve Nazlı arasında geçen konuşmadan anlaşılacağı üzere, diğer kadın başkahramanlardan farklı bir imgeyi temsil etmiştir:

“Beni de çıkarmayacaksın gönlünden ha! [...] İnan olsun beyzadem İrfan Beyim ki, ben nasıl sevmiştim şunun şurasında sizi... Sonradan görünce o gece yanık yanık ağladığını Emine'nin, işte o vakit onu da sevmiştim tıpkı sizin gibi...” (Kaygılı, 1972, s. 303-304).

Nazlı bu noktada heteronormatif sistemin getirisi olarak İrfan'ın Emine'yi evlenecek kadın olarak seçmesini kabullenmiş; esasında mizojenist²²⁰ zihniyeti desteklemiştir. İrfan'ın Nazlı'dan daha genç, toplumsal açıdan Nazlı'ya göre daha normatif görünen / kabul edilen Emine'yi seçmesini anlayan Nazlı; esasında erkek merkezci evlilik kriterlerini belirleyen ve bu bağlamda kadını görsel bir nesne konumuna alarak onu ötekileştiren zihniyetin temsili olmuştur. Bir yandan da Emine ile evlense bile onu hep sevmesi için İrfan'a söz verdiren Nazlı, kendi ikincil konumunu kabul etmiş ve böylece kadının ötekiliğinin altını çizmiştir. Erkeği karar mekanizması olarak gören ve ona göre kadını öteki olarak konumlayan eril söylem

²²⁰ Bireyin, kadını rekabet edecek kişi olarak alımlaması.

sahibi yapıt, dönemin cinsiyetçi yapısını ortaya koymuştur. Baştan çıkarıcı güzel Çingene kadın imgesi temsilleri üzerinden yapıtında bu yapıyı inşa etmiştir. Yapıtın kullanmış olduğu etnikmerkezci eril söylemin inşa ettiği kadın temsilleri sonucunda Çingene kadını, diğer öteki kadın imgelerinden daha alt bir konuma alınmıştır. Bu bağlamda Spivak'ın **madun** kavramına dahil olan Çingene kadın, baştan çıkarıcı ve genç olduğunda topluma kabul ediliyor gibi görünse de bu kabul ediliş onu daha duyulmayan daha konuşamayan konumuna alınmıştır. Başka bir ifadeyle güzel ve gençliği üzerinden görsel bir nesne haline getirilen ve ancak özünün boşalttığında hanımlaşabileceği sanrısı yaşayan ötekileştirici dil, inşa etmiş olduğu genç ve Çingene kadın imgesi üzerinden bir kalıp yargı yaratmıştır. Okura, **çifte katlanmış öteki** olarak Çingene kadını imgesinin temsillerini vermiş ve böylece toplumdaki biz'den olmayan algısını beslemiştir.

Benzer bir dil yapısıyla karşılaşılan Çingene yapıtına bakıldığında; Ziba karakteri üzerinden Ahmet Mithat Efendi, Çingeneden bir hanım yapılamayacağı ve bu nedenle erkeğin baştan çıkarıcı bu genç kadından uzak durması gerekliliğini tekrarlamıştır. Bir kadının iyi bir -erkeğin belirlemiş olduğu alanlarda- eğitimden geçerek toplumdaki ideal kadın modeline ulaşılabilmesi algısını yaratan yapıt, bu kadın ötekinin ötekisi yani bir Çingene olduğunda ise bu hanımlaştırmanın imkansızlığını anlatmıştır. Erkek başkahraman, kendine bir olumlanma yeri bulmasından yani narsistik arzularını nesneleştirebileceği bir bakire beden bulmasından dolayı baştan çıkarıcı, genç Çingene kadını seçmiştir. Ziba temsili dolayısıyla kendisine seçmiş olduğu ötekiyi ideal bir modele getirerek esasında ben'i idealleştiren narsist eril arzu, Ziba'yı eğitebilmek adına toplumsal baskıyı hatta bu arzuyu yer yer ensest ilişki üzerinden nesneleştirmeyi bile göze almıştır. Yapıtın sonunda Şems'in kaybettiği iktidarı ona tekrar kazandırabilme adına aile evine girebilme hakkını kazanan Ziba, bu eve bir gelin olarak değil ancak evin bir kızı olarak girebilmiştir. Esasında baştan çıkarıcı bir kadın olduğu için kabul gören bu beden, evin kızı konumuna alınışıyla cinselliği yok edilmiştir. Bu bağlamda kastrasyona uğrayan Çingene kadın narsistik eril arzu nesnesi konumuyla erkeğin hem kurbanı hem de kutsalı olmuştur. Girard'ın **Pharmakon** kavramına gönderme

yapan bu algı, yapıtta Ziba üzerinden temsil bulmuştur. **Pharmakos** rolündeki Ziba, yapıttaki mizojenik yapıyı desteklemiştir:

“[...] Ömrü boyunca koca dahi aramamaya karar verdi. ‘Mademki velinimetimin hevesi bendeymiş ve hevesinden mahrum kalmış, ben de ömrüm boyunca hiçbir kimseye heves etmeyeceğim. Mahrum yaşayacağım!’ dedi. Bunu hem dedi, hem de dediğini tuttu. Hala da tutmaktadır” (Efendi, Çingene, 2012, s. 114).

Böylelikle erkeğine göre bir kadın olan ve bunu koruyan Ziba örneğiyle yapıt kadını, erkeğin ötekisi olarak konumlandırırken onun erkeğe bağımlılığını nitilemiştir. Sonuç itibarıyla bu kadın imgesi yazında erkeğin yaratmış olduğu kadın olarak, -kadın- okura çeki düzen verilmesi gereken cinsiyetçi algıyla yazının erilliğini tekrar göz önüne sermiştir.

4.2. Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi

Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni*’nde (1936) şeylik üzerinden örneklendirmiş olduğu imge kavramı, imgesi olduğu şeyden ayrılamaz bir bağ ile esasında imgenin imgelediği şeyin aynısı değildir. İmgenin konumlanmış olduğu bu muallaklık, sanatı bir bütünsellik olarak mimesis (taklit) kavramına göre öznenin ve nesnenin içkinliğinin diyalektik yeri olmuştur. Başka bir ifadeyle imgenin yazınsal yapıttaki orta çıkışı bizati mimesistir. Yazının kendini ifade etme üzerine kullanmış olduğu araç olan dil; yapısı gereği Lacancı kavramsallaştırmayla **Büyük Öteki**’nin dili olmuştur. Bu bağlamda simgesel düzenin ve dolayısıyla dilin bir fallik üzerinden kurgulanmış olması, yazınsal imgelemeyi de bu yönde inşa edilmesini doğurmuştur. Çalışmanın 1.2. Bir Kavram Olarak İmgenin Yazındaki Yeri ve Karşılaştırmalı İmgebilim alt başlığında incelenmiş olan bu bağ, imgenin fallus üzerinden şekillenmesini sağlamıştır. Eril düzenin ya da Lacancı simgesel düzenin fallus

üzerinden dillendirdiği imge, fallus gereği arzudan ayrılamamıştır. Söz konusu imge; bilinçdışı gibi yapılanmış dil aracılığıyla arzu nesnesinin ikameleri olarak konumlandırılmıştır. Bu ikamelerden biri olarak kadın bedeni de her şey olan erkeğin bütün olma sanrısı için ötekileştirilmiştir. Girard'ın **Pharmakos** kavramıyla hem kurban hem de kutsal imge alanına alınan bu beden, kültürel habitus üzerinden inşa edilmiş ve inşa edilen temsilleriyle devamlılığı sağlanmıştır. Bu bağlamda kadın, toplumsalın iktidarını olumlayacak bir nesne olarak kurgulanmıştır:

“Kültürün genelinde kadının cinsel ahlakı ve toplumsal çürüme arasında aynı türden bir ilişki görmektedir. Kadın cinselliğinin incelenmesi ile toplumsal araştırmanın ve bilimin yeni biçimlerinin yetkisi arasında aynı türden bir bağ sergiler. Zira bu, toplumun birlik-bütünlüğü ile sınıfsal fark konusundaki endişenin, yeni doğmakta olan sıhhiye, toplumsal hijyen ve ahlak reformu diliyle ifade edildiği bir dönemdir. Siyasi alanda gerçekleşen bu topyekûn ahlakileştirmenin odağında ise doğal ve kaçınılmaz olarak kadın bulunur. Kadının ahlakının üstün meziyeti ile alçalmaya yatkınlığı, toplumsal beden -onun nizami olarak dengelenmesi ve kendini yeniden üretmesi- konusunda hissedilen paniği ahlaki terimlere tercüme eden bu düzenlemeden hem de onun çöküşünden sorumlu tutulduğu oranda, kadının ahlaki saflığına dair imge de içinde her zaman kötücül bir kadın imgesini barındırıyordu.” (Rose, 2010, s. 102).

Başka bir ifadeyle ortaya atılan kötücül kadın imgesi algısının, toplumların cinsellik ve beden politikalarından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu kötücül imge, ataerkinin iktidarını denetlediği mekân olan ve gözetlenen edilgen kadın bedeni olarak yazında seyirlik nesne konumunun dışına alınmıştır. Eril hegemonyanın cinsiyet ve cinsellik kodlamaları üzerinden belirlemiş olduğu, kendi menfaatlerine göre biçimleştirdiği ideal kadının karşısına yerleştirilen kötücül kadın,

esasinda John Berger'in görme üzerinden konumlandirdığı etkin erkeğin ve edilgen kadının arasındaki otoriter yapıyı sarsıcı güçtedir. Nitekim narsistik eril arzu nesnesi ikamesi arayışındaki **Büyük Öteki**'nin bilinçdışı gibi yapılanmış dili; yazında kötücül kadın imgesi üzerinden **çifte katlanmış öteki** konuma aldığı bedeni, görülmeye değer olmayan olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda da güzel imgelerinin yanı sıra çirkin imgeleri de barındıran dönemin yazınsal biçemi gereği cinsiyeti, bedeni ve kötülüğü bir arada barındıran söz konusu imgenin 19. yüzyıldan itibaren yazında yer alması kaçınılmazdır. Eril tahakkümün sarsılacağı korkusu, yazında kendini olumlama yeri olarak kadın bedenini seçmiştir. Pandora'nın kutusu mitinden, Orta Çağ'daki cadılardan; 19. yüzyılda orta çıkan femme fatale imgesine kadar kadın bedeni cinsellik, felaket ve ölüm gibi eril korkuların ortak yeri olmuştur. Yazınsal yapıtlar da barındırdıkları temsillerle bu imgenin meşruluğunu ve böylece devamlılığını sağlamıştır. Dışarıda tutulan ve iktidarı tehdit eden kadın, bir dişi öteki olarak yazının prototipi olmuştur. Elbette bu prototip, kültürel ve politik bir eril söylemin ürünü olarak doğmuştur. Bir ürün olmaktan ziyade özne olma yolunda ısrarcı davranan öteki olarak kadın, eril söylemi tehdit etmiştir. Bu da ilgili kadın imgesinin eril korkunun yeri olmasını doğurmuştur. Žižek'in de altını çizdiği gibi, buradaki kadının gizemi onun efendi-köle ilişkisinde bir tarafa net olarak oturtulamamasından kaynaklamıştır (Žižek, Yamuk Bakmak. Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, 2004, s. 94). Bu bağlamda kültürel ve politik bir mit haline getirdiği kadın imgesine; **günah keçisi** olarak ahlak dışı, kötücül, günahkâr, iğrenç, sapkın gibi nitelikler vermiştir. Dini de arkasına alan ilgili eril otorite, kadının kurban edilemez ama katli vacip bir murdar olarak temsillerini üretmiştir. Bu noktada bu nesne hem arzu edilen hem de öfke duyulan olmuştur. Julia Kristeva'nın 1980 yılında geliştirmiş olduğu abjeksiyon kavramıyla ele alındığında ben'in öteki ile karşılaşmasında hem kişinin içinden gelen hem de kurtulmak istediği bir abjekt olarak kadın bedeni iğrenç ve sapkın imgelenmiştir. Kristeva'nın abjekt kavramı üzerinden anlatmak istediği ikileşik sistem gereği ben ve öteki olarak kategorize edilen düzeni tehdit eden, öznenen ayrı ve de esasında bir nesne de olmayana duymuş olduğu tiksinti hissi olmuştur. Lacan'ın simgesel düzeninden ayrılan bu abjekt kavramı Kristeva'ya göre çocuğun dile geçmeden önceki safhasında ortaya çıkmıştır. Bütünlüğü koruma kaygısındaki çocuk, abjekt öğeler üzerinden tehdit

edilmiştir ve bu çocukta bir çeşit narsistik kriz yaşatmıştır. Abjekt varlığı, sembolik düzenin sınırları içerisinde tanımlayamayacağından bütünselliği tehdit altında olan ben'in inşasındaki özne; katastrasyon korkusu yaşamıştır. Nitekim abjekt burada konumu gereği özneye kendini kurma ihtimalini bırakmamıştır. Ben ve öteki sınırlarına uymayan bu konum öznenin, onun dolayısıyla kendisini kurmasını engellemiştir. Dini de yanına alan bütünselliğini koruma çabasındaki özne; abjektin onda yaratmış olduğu korku hissini, dilin sınırları içerisinde ifade edememiş ve sonuç itibarıyla ondan tiksiniştir. Din bu noktada bu tiksinişten varlıktan arınma adına büyük bir ol oynamıştır. Din, toplumsalın temiz olarak atfettiğini kutsallaştırıp pis olanı lanetleyerek beden üzerinde cinsiyetçi ve türcü bir hiyerarşi düzeni inşa etmiştir. Din; bu düzenini, dille yaratmış olduğu kavramlar üzerinden toplumsal abjektlerini pis / murdar / lanetli gibi sıfatlarla desteklemiştir. Bu noktada Freud'un ensest ve cinayet üzerinden kurmuş olduğu tabu kavramına gönderme yapan Kristeva, dilin düzenine giren çocuğun anneyi abjektleştirdiğini ve dinin de bu bağlamda öznedeki ontolojik yarığı bastırma aracı olarak kullanıldığını orta koymuştur. Bir diğer ifadeyle din cinsiyetçiliği desteklemiş ve erkeğe göre kadınlığı belirlemiştir. Erkeğe bir kalıp biçim toplumsal sınırlar, kadını belli bir kalıba alamayarak onu tekinsiz, sağı solu belli olmayan, tehlikeli olarak damgalamıştır (Kristeva, 2004, s. 101). Kristeva abjekt kavramını, Lacan'ın ben ve öteki kavramına benzer bir şekilde, yabancı kavramıyla birleştirmiştir. Bu yabancının barındırmış olduğu tekinsizlik, bir abjekt olarak öznenin tutarlı bir bütün olma sanrısını tehdit etmiştir. Kristeva'nın abjekt kavramı ile yabancı kuramı üzerinden evrensel bir abjekt varlığı ulaşabilmek mümkündür. Varlığı karşısında öznedeki özellikle de eril öznedeki bir tekinsizliği yaşatan, geçmiş olduğu topraklara uyum sağlıyor gibi görünse de kendi özünü her türlü baskıya rağmen koruyabilen bir topluluktan gelen Çingene, kadınlığı dahası yaşlanmışlığı bu bağlamda erkeğe hizmet edemeyecek beden olmasından dışlanmıştır. Bu kadın yabancı; doğa ile gizli bir bağ kuran kadın arketipine sahip ve söylenceler yoluyla büyücü sıfatı da taşıyan yaşlı ve çirkin Çingene kadın olmuştur. Dil ve onun araçsallığını kullanan yazın da bu kadını yazınsal imgelem yoluyla metinlerinde inşa etmiştir.

İşte bu noktada toplumsaldan uzaklaşamayan yazınsal yapıtlar; söz konusu yaşlanmış, çirkin, alt sınıftan, cinselliği denetlenemez arketipine sahip, cinsel tabu konumundaki Çingene kadını bir imge olarak kullanmıştır. Yaratmış olduğu toplumsal araçlar yoluyla edindiği devamlılığın sonucu inşa ettiği düzen gereği; **madun** olarak sistem dışına attığı Çingenelerden bir imge seçerek kendini meşrulaştıran eril söylem, yaşlı kadın bedenine odaklanmıştır. Hem ırk hem de beden politikası gereği yaşlı Çingene kadını ötekinin ötekisi haline getiren eril hegemonya, ölümü ve cinselliği birbirinden ayırmamıştır: “*Ölüm ve cinsellik aynı döngüde karşılıklı değiş tokuş edilmekte ve bu enerji takasında birbirlerini yüceltmektedir*” (Baudrillard, 2001, s. 277). Bu diyalektik içinde yaşlı bedeni ile ölümü hatırlatan Çingene kadın arzusun karşısındaki ıstırap olarak tabu kavramını hatırlatmıştır.

Simgesel düzende temsil edilemeyen kadın, eril söylemde imgelemle dolayımında sabitleştirilmeye çalışılmıştır:

“Kristeva, açıkça edilgen nesneler olarak konumlandırılan kadınların, bu edilgenliklerine rağmen hileci, ‘entrikacı uğursuz’ güçler olarak görüldüğü ve onlara sahip olanların kendilerini bu güçlerden korumak zorunda hissettiklerini belirtir” (Karaca, 2019, s. 75).

Dişil nesne olarak zaten öteki olan kadın, böylelikle eril söylemin iktidarına bir tehdit “*olarak mutlak bir kötülüğün simgesi*” (Karaca, 2019, s. 75) olmuştur. Yaşlı Çingene kadın imgesinin çıkışı bu noktada; femme fatale imgesindeki baştan çıkarıcı cazibeliğinden uzaklaşan kadınların doğanın korkulan gizemleriyle arasında bir bağ düşüncesi üzerine oluşmuştur. Temsil edilemezliği ve iktidarın parçalanamazlığına karşı bir otoriteyle yaşlı Çingene kadın, esasında annenin abjekt konumuna alınmasıyla benzer bir abjeksiyona maruz kalmıştır. Yaşlılığı neticesiyle eril ideal beden normlarından uzaklaşan Çingene kadın, annenin doğurma gücüyle

özdeşleştirilerek bir korkuya yol açmıştır. Kültürel habitusta çok çocuklu, doğurganlığıyla bilinen Çingene kalıp yargısının, onları kirli olarak tanımlayan ile birleşmesi sonucunda yaşlı Çingene kadın; tiksnilen, tehdit eden, gizemli, uzak durulası bir imge olarak eril yazında yerini almıştır. Anneliği ve dolayısıyla dişiliği “*hilkat garibesi*” (Karaca, 2019, s. 76) olarak tanımlayan Rosi Bradotti’nin tanımladığı gibi, bu imge yazınsal metinlerde dışarıdaki ötekinin imgesi olarak nesneleştirilmiştir. Kristeva’ya göre bu kirlenmişliğe ve abjeksiyona uğrayan nesne, simgeselin dışına itilmiştir. Bu bağlamda yaşlı Çingene kadın tam da bu murdarlığın temsili olarak yazında yerini almıştır. Isabella, Mitidika, Ziba, Nazlı, Gülizar, Emine gibi başkahramanlarıyla baştan çıkarıcı dişiliğini evcilleştirme adı altında bir tahakküm altına alma çabasına giren ve onu bir ürün olarak gören yazın, aynı zamanda normlara uymayan bir abjekt olarak karşısına çıkan yaşlıyı da simgeselin dışına itilen imge olarak barındırmıştır. Freud’un aşk ve ölüm diyalektiğinin aşk temsili karşısında yer alan anlatılardaki yaşlı Çingene ölüm bağıyla imgelenmiştir. Kirliliği üzerinden üretilen söylencelerle desteklenen bu yaşlı Çingene kadın imgesinin arkasındaki hiyerarşik düzeni görmek önemlidir.

Toplumsal normative, işleyiş sistemini inşa etme ve devam ettirmede belli fikirleri araçsallaştırma yoluna gitmiştir. Kendine bir imge oluşturma hedefindeki toplum, kendine ait olanı oluştururken iç ve dış sınırları belirlemede öteki imgesine ihtiyaç duymuştur. Bu bağlamda iç ve dış; ben ve sen; güzel ve çirkin; temiz ve kirli gibi kavramlarını ikileşimleştirerek bir ayrıştırma yoluna gitmiştir. Bu inşa etmiş olduğu karşıtlar düzeninde karşı tarafa koyduğu öteki, düzeni tehdit eden sembolik bir anlam taşımıştır. Toplum, bu sembolik anlamı destekleme yolunda kirliliğe dair inançlar üretmiş ve inşa etmiş olduğu kültür yoluyla bunun devamlılığını sağlamıştır. Neticesinde kirlilik ile toplum düzeninin arasındaki ilişkiyi görmek mümkündür.

Bu bağlamda kirlilik hiyerarşik bir sınıflandırma temelinde ötekileştirme araçsalı işlevindedir. Çingene topluluğuna atılan bu kirlilik kavramı ise söylenceler üzerinden inşa edilmiş ve aktarılmıştır. Cin ve Gene ya da Tschen ve Gene isimli iki kardeşin ensest ilişki sonucu doğan çocuklara Çingene ismi verilmiş gibi çirkin bir

söylence üzerinden Çingene halkı lanetlenmiştir. Bu nesiller boyu aktarılan söylencede en çok ötekileştirilen yine kadın olmuştur:

“Efsaneler de ortak olan görüş, geçmişte toplum içerisinde şimdi olduğundan daha iyi bir pozisyonda bulunan Çingenelerin kendi yaptıkları bir hata sonucu bu pozisyonlarını kaybettikleridir. Genellikle bu hatanın bir kadın tarafından yapıldığı ileri sürülür. Çingeneleri bugün içinde bulundukları zor koşullara sürükleyen sözde hatanın bir kadın tarafından yapıldığının iddia edilmesi oldukça anlamlıdır. Zira özellikle savaşçı Gacolar için Çingenelerin en anlaşılmayan özelliği, Çingene kadınlarının sahip olduğu kendine özgü karakterdir” (Mezarcıoğlu, 2010, s. 93).

Bu arka planı barındıran, toplumsalın yansıması olarak yazınsal yapıtlarda, Çingene kadını baştan çıkarıcı bulduğunda bu kirlilik fikrini örtecek medenileştirme gibi sözde araçlarıyla narsist eril arzuya bir nesne ararken kullanmıştır. Fakat ilgili kadının bedeni yaşlandığında bu ve buna benzer söylencelerle kirliliğe dair oluşturulan inançlar sistemini uygulanmış ve Çingeneyi bizden biri yapma sanrısına girme yolunu seçmemiştir. Beden politikası normları güzelliğe saflığı yüklerken, çirkinini tehlikeli olarak konumlamıştır. Bu bağlamda artık güzel yani dolayısıyla saf olamayan bu kadın, erkeğe göre şekillenemeyecekti²²¹. Başka bir ifadeyle erkek, kadını kendi eril düzenine dahil edemeyecektir. İnşa etmiş olduğu toplumsal düzeni tehdit etme rolündeki yaşlı Çingene kadın, bu bağlamda söylencelerin de desteğiyle tehlikeli ve kirli ilan edilmiştir. Yaşlı Çingene kadınının hem toplumsal cinsiyet rolleri hem de ırkçı politika bağlamında öteki -hatta **çifte katlanmış öteki-** olarak konumlanması ve bu ötekiye çirkinliği ve kirliliği yüklemesi aşıkardır. Hem söylenceleriyle hem de yazınsal metinleriyle böyle bir imge yaratan hiyerarşi, güzel genç Çingene kadın imgesi yanı sıra çirkin yaşlı Çingene kadın

²²¹ Pygmalion miti.

imgesini de inşa etmiştir. Düzeni bozma tehlikesi gördüğünü kirli atfederek bir kalıp inşa eden ve onu aşağılara bir yere fırlatan düzen, yazında bu imge dolayısıyla eylemleri belirlemiştir. Falcılık ya da büyücülük gibi mesleklerle yazında oldukça sık başvurulmuş bu imge, spirüel bir basmakalıbıyla yaşlı Çingene kadını korkulması ve uzak durulması gereken bir konuma almıştır. Evrenin bir bütün olduğu sanrısı gereği kirli olanın ayrışması yoksa kirliliğin bulaşıcılığı tehlikesiyle bu bütünlüğün bozulacağı korkusu, arkasına dini de alarak kendisini meşrulaştırmıştır. Bu bağlamda zaten cinsiyeti gereği tehlikeli olan bu beden, çekicilikten uzak olarak imgelendirilmiştir.

René Girard'ın tanımıyla *“kültürel düzenin temellerinde, ailevi ve hiyerarşi farklılıklara, toplumsal düzenin olmazsa olma farklılıklarına saldırır”* (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 29) temelinde yöneltile basmakalıplarla yaşlı Çingene kadının kıyımını vacip hale getiren; onu etnik ve dinsel azınlıktan olmasıyla da kendine karşı kutuplaştıran zihniyet, kadını fiziksel özellikleri üzerinden aynı zamanda da **günah keçisi** ilan etmiştir. Girard'ın da belirttiği gibi bu basmakalıplar kültürlerarası bir role sahiptir ki bu nedenle yaşlı Çingene kadın imgesi hem Batı hem de Doğu kültüründe öteki olarak oldukça sık karşılaşılan yazınsal imgelerden olmuştur. Bu öteki, sistem dışılığından dolayı korkutucu bir anormali olarak kodlanmıştır. Yaşlandığı için bedenindeki biçim değişimi, vatansızlığı, dişil güce sahip olması gibi pek çok kurbanlık işaretlerinin yanı sıra bu imge doğaüstü bir gizemle birleştirilmiştir; büyücülük ve cadılık. Çocuk kaçıran Lilith mitiyle bağ kurularak üretilen bu yaşlı çirkin kocakarı imgesi genellikle ya falcı ya da büyücü olarak bilinen çok çocuklu ama çocukları ya da eşiyle geçinemeyen ve genellikle de dul kalmış aşağı tabakadan kadınlar olmuştur:

“Kadınlar ile ilişkilendirilen medyumluk biçiminin, insan türünün bağlantı / ilişki kurma biçimleri arasındaki sıralama hem en alt hem de en üst sırada durduğu[nu]” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 63).

Sherry Ortner bu ifadesiyle mevcut sembolik muğlaklığı ifade etmiştir. Büyücülük, medyumluk ya da cadılık gibi sıfatlarla dışilin yıkıcı gücünü temsil eden bu kadın imgesi; yazınsal yapıtlarda melek adı verilen iffetli, güzel, ahlaklı, saf, evcil olana tehdit niteliğindedir. Yazarın bu imgelemesi altında:

“[...] yazarın kaynağına kötü isimler (cadı, fahişe, şeytan, canavar) verdiği bu karakterde hem yazarın kendi endişesini yatıştırma gücünü hem de bununla eşzamanlı olarak, metinsel bağlamda kendisine biçilen yerde kalmayı reddeden karakterin yazardan kaçan bir öykü oluşturmaktaki gizil kudretini temsil ettiğini fark ederiz” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 73).

Nitekim, yazında oldukça sık karşılaşılan bu imge Kirke ve Medea gibi mitlerin vermiş olduğu kalıp yargılar üzerinden şifalı otlarla aşinalığıyla ortaya çıkmıştır. *“Mitlerde kurbanlık işaretlerinin tamamı bulunur”* (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 49) ifadesiyle Girard’ın da işaret ettiği gibi mitlerin kurban olarak işaret ettiği kadın imgesine, damgalı vahşi bir yabancı sıfatını yükleyen düşünce onun **çifte katlanmış ötekiliğini** çizmek adına büyüye başvurmuştur. Çünkü *“Büyü özellikle suçlayıcı bir sistem oluşturur. Büyücü rolünü oynayan ve komşusuna kötülük yapmak için doğaüstü biçimde hareket eden, her zaman öteki’dir”* (Girard, Günah Keçisi, 2018, s. 79). Savaşçı Gacoya göre daha doğaya yakınlığıyla bilinen Çingene topluluğundaki kadın, bitkiler ile arasının yakınlığıyla ünlüdür. Bu bağlamda yerine göre şifacı yerine göre büyücü rolüne giren Çingene kadınının, daha çok yaşlı bedenlerde imgelendiği örnekleri vardır. Bu bilinmez gücü atfettiği kadına, yaşlılığı ve çirkinliği yükleyerek dışlayan ve böylece onu tehlikeli bir konuma alan ötekileştirici mekanizmanın temelinde beden politikası var olmuştur. Nitekim yazınsal yapıtlarda incelenen örneklere bakıldığında genç ve güzel olduğunda bitki ile ilişkisinde bir kötuleme görülmüyorken, yaşlı ve çirkin olduğunda bu yeti kötücül bir yerden büyücülüğe / falcılığa yorulmuştur.

19. yüzyılda yaşanan endüstriyel devrimle sanattaki ideal kriterler değişime uğramış ve güzelin yanı sıra kötünün, çirkinin, aşağıda olanı da temsil eden imgeler ortaya çıkmıştır. Bu dönüşümün ardından gelen 20. yüzyıldaki sanat yapıtlarında alışagelmış kalıp tiplerin ötesine geçilmiştir. Beden; artık sadece güzeli ve çekici olanı değil, çirkin ve korkulanı da temsil eder olmuştur. Bu temsiliyet çeşitliliği genç, güzel Çingene kadın imgesinin yanı sıra 19. ve 20. yüzyılda yaşlı, çirkin Çingene kadın imgesini de doğurmuştur. Bu kadın imgesi çirkinliği biçimsel olarak ortaya koymak dışında çok farklı nitelikleri de bedeninde barındırmıştır. İdeal kadın bedeninin karşısına konulan bu yaşlı çirkin Çingene kadın bedeni barındırdığı hislerden dolayı öncelikli olarak korkulası olmuştur. Umberto Eco; çirkinliğin, güzelliğin karşısında *“tahmin edilebilir değildir ve barındırdığı olasılıkların sonu yoktur. Güzellik ölçülebilir. Çirkinlikse Tanrı gibi sonsuzdur”* (Henderson, 2018, s. 12) ifadesiyle onun ölçülebilirliğinin muğlaklığını işaret etmiştir. Bu bağlamda belli bir biçime sokulamayan, tahakküm altına alınması zor olan bu imge, arzu nesnesi olarak René Gigard’ın romandaki üçgen arzu modelinde yerini almıştır. Fakat buradaki nesneleştirme, güzel Çingene kadın imgesinden farklı bir yolla olmuştur. Güzeli Çingene kadın, baştan çıkarıcı güzelliği eril arzu için şekillenebilir bir beden olarak evcilleştirilme adı altında özne olmaktan çıkarılıp şekil verilen nesne haline gelmesi gözlemlenirken; yaşlı Çingene kadın ise çirkinlik barındırdığı için tikslenme, korku, lanet gibi nitelikler ile şekillendirme çabasına layık görülmeyle aşağıdaki öteki olan nesne olmuştur. Nihayetinde her iki kadın imgesi de nesne olarak yazında yerini almıştır.

Çingenelerin lanetli olduklarını varsayan söylencelerden en yaygın olanlarından biri; onların Tanrı tarafından verilen ceza sonucunda bir lanet olarak esmerleştikleri yolundadır. İdeal beyazın karşısında esmerliği bir lanet ve / veya ceza olarak konumlandırılan eril karşıtlar sistemi siyah teni, beyaz teninin ötekisi olarak dışlamış ve **madun**laştırmıştır. Tüm Çingenelerin esmerliğinin lanetli olduğunu söyleme geçiren mitlerin yanında, Çingene kadınının esmerliğini özellikle korkulan bir imgeye dönüştüren mitler de mevcuttur:

“Bir başka efsane ise Çingenelerin, Yahudi mitolojisinde Adem’in ilk karısı olduğuna inanılan Lilit’in soyundan geldiğidir. Akıl çelici Lilit’in asıl etkisi, onu baştan çıkarıcı ve cazip bulurken aynı zamanda yıkıcı güçlerinden korkan erkekler üzerindedir. Lilit’in çocuk çaldığına da inanılır” (Yumul, 2018, s. 293).

Lacan’ın bilinçdışı kavramını açıklarken tanımladığı simgesel dil üzerinden ortaya çıkan kalıp yargılar ve ön yargılar, bir öteki yaratma bağlamında kadın imgesini inşa etmiştir. Egemen; düzen kurma ve devam ettirme yolunda üretmiş olduğu kimliğe ırk, din, renk, cinsiyet gibi pek çok ayrıştırıcı sıfatlar yoluyla şeytanlaştırdığı bir öteki oluşturmuştur. **Evrensel günah keçisi** Çingenenin bu bağlamda yazında yer alması ön görülesi olmuştur.

4.2.1. Achim von Arnim’in *Isabella von Ägypten* ve Clemens Brentano’nun *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* Yapıtlarında Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi

Alman yazınından bu tez için seçilmiş olan *Isabelle von Äypten* ve *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* yapıtları; yazında basmakalıplaşmış yaşlı, çirkin Çingene kadın imgesini barındırdığı başkahramanlar üzerinden devam ettirmiştir. Her iki yapıtta da öncelikle yaşlı olduğu belirtilen kadınlardan *Isabella von Ägypten* yapıtındaki Braka figürü, Isabella’nın koruyucu Çingene annesini temsil etmiştir. Braka, yapıtta inşa edilen Hristiyan, ideal, antikapitalist Çingene modelinden uzak bir yerde konumlandırılmış ve Isabella’nın karşıt modeli olarak şekillendirilmiştir. Grellmann’ın *Historischen Versuch* (1783) analogisinde inşa ettiği negatif Çingene kadın kalıbıyla çoğu yönüyle eşleşen Braka; Bella’nın aksine düzensiz ve özensiz görüntüsüyle bu klişe kalıbı beslemiştir. Alkol içmeyi seven, hayvanlarla uğraşan, ruhlarla dans eden bu yaşlı kadın; dürüst

olmayan, suça eğilimli, sinsi davranışlarıyla temelde ahlaksız bir Çingene imgesini temsil etmiştir. Bu kötü ahlaklı kadının içinde derin bir annelik sevgisinden daha çok kendi çıkarları uğruna kızını kullanan bir anne olarak Bella'dan çok ayrı bir Çingene imgesini temsil etmiştir. Bu temsiliyeti inşa etme adına, Çingene kadın yazınsal imgelerinin inşasında birincil olarak kaynak gösterilen bedenden yararlanan Arnim; yaşlı Çingene kadını yaşlılığın, nefretin, kötü huyların, entrikanın vücut bulduğu bir grotesk beden olarak tanıtmıştır. Fakat buradaki yaşlı kadın hayatın bir kenarında kalmamış hatta hayat dolu, yemeği içmeyi seven yamalı eteğiyle tuhaf, yaşlı bir kadını temsil etmiştir. Burada edilgenlik ve yaşlılık klişesini tekrar etmeyen hatta yaş ile canlı olmayı birbirine bağlayan Arnim, bu zıtlığı imgelediği kadın bedeninin Çingeneye ait olmasıyla kurgulayabilmiştir.

Clemens Brentano da Achim von Arnim'in Çingene kadın imgesinin temsilini kurmada kullandığına benzer bir yaklaşımla, ilk olarak görünüşüyle yapıta dahil ettiği büyükanne; yapıttaki karşı-başkahraman olarak konumlandırılmıştır. Yapıt boyunca bir isim verilmeyerek esasında varlığı onaylanmayan ve konuşmayan, konuşsa da duyulmayan **madun** konumuna alınan bu kadın büyükanne olarak anılmıştır. Bu bağlamda öncelikle yaşlı ve garip tavırlı kadın; Miditika'nın temsilini yaptığı baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın imgesine karşıt bir yere konumlanmış ve tuhafılığı üzerinden imgelenmiştir. Mitidika, büyükannesini şöyle tanıtmıştır:

“Und wenn du auch nicht der Satan selbst bist, so könnt ihr heute hier doch nicht bleiben; meine Grossmutter ist sehr brummig, sie fürchtet, das Waldgespenst komme heut nacht, und da nimmt sie keine Gäste, um die Herberge nicht in bösen Ruf zu bringen; unsre Kammer, wo wir schlafen, ist eng und sie rückt schon allen Hausrat vor ihr Bett, um das Gespenst nicht zu sehen, welches oft

quer durch unsre Hütte zieht”²²² (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 28).

Okuyucunun büyükanneyle karşılaştığı ilk sahnede yaşlı kadını bir garip davranışlı olarak imgeleyen yazar; büyükanne'nin yaşadığı kulübeyi tasvir ederken bu temsili daha da tuhaflaştırmıştır. Etrafta kirli iskambil kağıtları ve iğnelenmiş bir bal kabağının bulunduğu; duvarlarda dallar, sepetler, paçavralar, soğan demetleri, porsuk derileri ve kancaların olduğu; hatta devasa bir baykuşun asılı olduğu ve daha birçok garip eşyaların yan yana bulunduğu bir kulübe, adeta toplumsal cinsiyetçi bir eril söylemin yapıtı olan geleneksel masallardaki cadı evlerini hatırlatmıştır. Yaşlılığının yanı sıra cadılığının ön plana çıkarıldığı bu Çingene kadın imgesi; yazınsalda inşa edilen yaşlı kötücül Çingene kadın imgesinin bir temsili olmuştur. Yazın yoluyla devamlılığını sağlanan cinsiyet, tür, beden arasındaki ayrıştırıcı bu söylem; Çingene kadın imgesini de genç ya da yaşlı; güzel ya da çirkin -cadı- üzerinden ayrıştırmıştır. Başka bir ifadeyle bir öteki belirleyerek kendi meşrutiyetini sağlamlaştıran eril yapı; beden politikasını uyguladığı alanlar olarak Çingene kadınlarını kendi içerisinde de ötekileştirmiştir. Kurduğu heteronormatif düzene hizmet edemeyecek yaşlılığı ve garipliğiyle cadılaştırılan bu kadının, **çifte katlanmış öteki** olarak dokunulmazlığı ilan edilmiştir. Büyükanne karakterinin inşa edildiği ilk sözlerde onun dokunulmazlığını ve bilinmezliğini vurgulayan yazar; diğer başkahramanları da bu büyükanneye yakınlaştırmamıştır. Başkahramanlar ile büyükanne'nin arasına fiziksel de mesafe koyan yazar; büyükanneyi çok konuşturmamıştır. Söylediği çok dilli ve çokkültürlü şarkının dışında bu kadın genellikle homurdanan ya da lanetler yağdıran yaşlı cadı kılıklı olarak gösterilmiştir:

“Martino faßte die Alte, die fluchend und schreiend aus dem Bett gesprungen war, und warf sie wieder in die Federn mit den

²²² “*Ve şayet sen de bir şeytan değilsen, bugün burada kalamazsınız. Büyükanne çok huysuz, bu gece orman hayaletinin geleceğinden korkuyor, ve orada, hana kötü bir isim vermemek için misafir almıyor; Uyuduğumuz oda dar ve kulübemizde sık sık dolaşan hayaleti görmemek için tüm ev eşyalarını yatağının önüne taşıyor*”.

Worten: ‘Schweig still, Drache! Wir wollen dir kein Hasr kümmern, wir haben nur den wilden Jäger abgefangen’”²²³
(Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 38).

Bu bağlamda, kendi otoritesine tehdit oluşturabilecek konumdaki Çingene kadınları kategorize ederek alt bir sınıfa aldığı **çifte katlanmış öteki** olarak yaşlı Çingene kadını; Gaco erkeğinin uzak durması gereken, bir cadı olarak damgalamıştır:

“Ihr Schatten sah aus wie der Teufel, der sich über die Leiden der Verdammten bucklicht gelacht, und wäre er nicht vor ihr her in die Stube gefallen, um einen ein wenig vorzubereiten, ich hätte geglaubt, der Alp komme, mich zu würgen, als sie antrat. Sie war von oben und rings herum eine Borste, ein Pelz und Quaste und sah darin aus wie der Oberpriester der Stachelschweine. Sie ging nicht, lief nicht, hüpfte nicht, kroch nicht, schwebte nicht, sie rutschte, als hätte sie Rollen unter den Beinen wie grosser Herren Studierstühle. Wie die kleine flinke Braune hinter ihr drein und um sie her schlüpfte, um sie zu bedienen, dachte ich: so mag des Erzfeinds Großmutter aussehen und die Schlange, ihre Kammerjungfer”²²⁴ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 32-33).

²²³ “Martino, lanetler ve çıgıllıklar atarak yataktan sıçrayan yaşlı kadını yakaladı ve sözleriyle onu tekrar tüylerinin arasına attı. “Sessiz ol ejderha! Senin için endişelenmek istemiyoruz, az önce vahşi avcıyı yakaladık”.

²²⁴ “Gölgesi, lanetlilerin acılarına gülen şeytana benziyordu, ve seni biraz hazırlamak için ondan önce odaya düşmezdi, Alp yukarı çıktığında beni boğmaya geleceğini düşünmüştüm. Tepsinden turnağına kıl kül ve püskül vardı ve bunların içinde; kirpilerin baş rahibine benziyordu. Yürümedi, koşmadı, zıplamadı, emeklemedi, süzülmedi, sanki büyük erkeklerin çalışma sandalyelerindeki gibi bacaklarının altında tekerlekleri varmış gibi kaydı. Küçük çevik kahverengi kız, ona hizmet etmek için arkasından ve çevresinden nasıl kayıyordu, baş düşman büyükannenin, yılanının ve baş nedimesinin böyle görünebileceğini düşündüm”.

İnsan dışı bir yere aldığı Çingene kadınına korkutucu ve bir o kadar da doğaüstü bir hava katan Brentano, bu kadın temsilini kötücül imgelemiştir. Bu imgelem, Çingene kadınına atfedilen doğaüstü güç basmakalıbı üzerinden kurgulanmıştır. Büyücü, falcı gibi sıfatlara sahip bu basmakalıbın temsili olarak yaşlı Çingene kadın, hegemonik eril söylemin inşa ettiği insan-insan dışı pratiğine hizmet etmiştir. Bilinmezliği üzerinden iktidara tehdit olabilecek söz konusu kadın imgenin, insan dışı alana alınması iktidarın varlığını sürdürme sancısından doğmuştur. Baba ve onun ikameleri, doğayla organik bağ kurabilen Çingene kadınına kendinden uzak tutmak istemiştir. Bu bağlamda öteki olarak cadı-yaşlı Çingene kadın imgesine başvuran Brentano ve Archim gibi pek çok yazar; yapıt içerisinde genç, baştan çıkarıcı kadın imgesine verdikleri genişlikte bir alanı bu imgeye sağlamamıştır. Genellikle imge; yapıt içerisinde bir ana sahneye sahip olmuştur. Fakat bu onun başkahraman olarak yapıt içerisindeki ağırlığını azaltmamıştır. Bu ağırlığın kaynağı, genellikle yaşlı Çingene kadınına yüklenen cadılık sıfatı olmuştur.

Brentano'nun büyükanne imgesindeki gibi yaşlı olan Çingene kadınlar; yazında sıklıkla olağanüstü fakat bir o kadar da tehditkâr imgelennmiştir. Sığır baytarı, hırsız, dolandırıcı, büyücü, falcı gibi sıfatlarla kurulan bu imge; yazında inşa edilmiş yaşlı, cadı Çingene kadın imgesinin tipik temsili olmuştur. Bu yazınsal imgeleme hem Türk hem de Alman yazınında yapılanan iki uç kutba yerleştirilen Çingene kadın imgesinde ortak bir pay paylaşmıştır. Bu bağlamda yazın, her iki mekânda da Çingene kadınına hem baştan çıkarıcı genç hem de yaşlı cadı olarak imgelemekle beraber aynı zamanda bu ikililiğe ortak olarak doğaya yakınlığı vermiştir. Fakat bu noktada ortaklığın da kendi içerisinde kutuplar oluşturduğu görülmüştür. Goethe'nin Mignon'u inşa eden eril söylem, Mitidika'ya doğayla yakınlığı çocuksu bir yerden imgelerken büyükanneyi cadılaştırarak yapmıştır. Bu bağlamda Mignon'un yarattığı genç Çingene kızının esasında bir Çingene kızı olmadığı; zekâsı ve tavrıyla ancak Çingenelerin Gacolardan kaçırmış olduğu kız algısı yaratılmıştır. Çünkü bu algı okura, genç kızın güzelliği üzerinden onunla bir bağ kurmasını sağlayacak ve bunun karşısına da yaşlı kadın imgesini konumlandıracaktır. Fakat yaşlı Çingene kadın imgesi özelinde böyle bir bağ kurma çabası görülmemiştir, aksine bu imge

Çingeneliği üzerinden ötekileştirilmiş ve hatta cadılaştırılmıştır. Baştan çıkarıcı güzellikteki kadını inşa ederken onun Çingene olduğunu her ne kadar unutturmasa da Çingeneliğini muğlakta bırakan yapıt; yaşlı kadında ise narsistik eril arzu nesnesi anlamında edilgenleştiremediği kadının Çingeneliğinin ve dolayısıyla cadılığının altını çizmiştir.

Arnim'in yapıtındaki yaşlı Çingene kadın ise genç Çingene kızı Bella'nın rehberi olarak imgelenmiştir. Bella için merkezi bir yere sahip bu kadın, Bella'nın eksik hayat bilgisini tamamlama rolündeki bir hayat rehberi olmuş ama aynı zamanda da sözde kadın sinsiliğin ve sahteliğin temsilciliğini de yapmıştır. Brentano'daki cadılaştırma yöntemini kullanmayan Arnim, Braka'yı Isabella'ya toplumsala göre kötü olan şeyleri öğretme bağlamında şeytanlaştırmıştır. Babasının ölümünden sonra Bella'nın kararları üzerinde etkisi olan Braka, bir anne olarak hegemonyanın devamlılığındaki rolünü tekrar etmiş ve Bella'yı kullanmıştır. Kızını, Çingenelerin kurtarıcısı olarak yetiştirmek isteyen ve bu bağlamda kızın bedenini bir iktidar alanı haline sokan anne, eril düzenin devamlılığındaki mihenk taşı görevini yinelemiştir. Bu bağlamda anne, kızının güçlü bir konuma aldığı erkek başkahramana nasıl ulaşabileceğini planlayarak kızı erkeğin önüne arzu nesnesi olarak sunmuştur. Heteronormatif yapıya göre ideal kadın modeline uygun bir kız yetiştirmek gayesindeki anne, kızına evliliği dayatmıştır. Evliliği bir sınıf ya da statü atlama olarak kodlayan ve bu bağlamda erkeğin iktidar sahibi olması gerekliliğini dayatan cinsiyetçi zihniyet, yaşlı Çingene kadını anne rolüne alarak kendi temsilini kurmuştur. Alman Romantik döneminde sıkça başvurulmuş bu yaşlı Çingene kadın imgesi, bu yapıtta hem bedeni üzerinden hem de düzen koruyuculuğu üzerinden bir temsiliyet kazanmıştır. Karl'ı kendisine aşık etmesi ve onunla evlenip bir iktidar sahibi erkeğin otoritesi altına girme adına kızı üzerinden planlar yapan entrikacı Braka, Isabella'yı böyle bir erkekten, çocuk doğurması gerekliliği söylemiştir:

“Du mußt von diesem künftigen Erben der halben Welt, ein Kind bekommen, das durch die Liebe seines mächtigen Vaters den

zerstreuen Überblieb deines Volkes in Europa sammelt und in die heiligen Wohnplätze unseres Ägypterlandes zurückführt”²²⁵
(Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 55).

Romantik döneminde yaşanan Çingene karşıtlığını da bu bağlamda ele alan yapıt, bu marjinal grubun kurtarıcısı olacak çocuğun bu gücünü babasından alacağını dikte eden iktidar koruyucusu anne figürüyle; toplumsal cinsiyet rollerini yeniden kurgulamıştır. Öte yandan da doğurgan kadın bedeni üzerinden sözde ait olduğu grubun özgürlüğünü hedeflediğini söyleyen Braka esasında kendi geleceğini garanti altına alma derdine girmiştir. Diğer bir ifadeyle anne burada yol gösterici, kurtarıcı rolüne alınırken; Isabella ailedeki ve yapıt bazında toplumdaki kurban olarak konumlandırılmıştır. Kendi kararını kendi veremeyen, bu dünyayı bilmeyen Çingene kızı; annenin benmerkezci planlarının kurbanı olmuştur. Yazar, kurtarıcı / kurban diyalektiği üzerinden geleneksel ailedeki rolleri yeniden inşa etmiştir.

Braka’ya, Brentano’nun yaşlı Çingene kadın imgesinden daha istisnai bir konum veren Arnim, onu kapital dünyada hayatta kalma adına gerekli olan yeti ve özellikleriyle ayırtmıştır. Paranın gücünü ve parayı nasıl kontrol edeceğini bilen bu kadın, parayla derdi olmayan Çingene klişesinden uzaklaşmıştır. Para için her şeyi yapabilecek kişilikteki Braka, Bella’yı da bu yolda manipüle etmiştir. Yapıtın para merkezli kapital dünyanın temsilciliğini yapan söz konusu başkahraman, insanları kendi amacına göre kullanabilme adına insanların zayıflıklarını ve zaafalarını kullanan hatta bu yolda koruyuculuğunu yaptığı kızını da yoldan çıkaran entrikacı kadın olmuştur:

“[...] du bist nun erwachsen, kannst du auch alle Tage einen Mann nehmen; freust du dich nicht, Blitzmädchen? Wie ist dein Busen

²²⁵ “Güçlü babasının sevgisiyle Avrupa’daki insanların dağınık kalıntıları toplayan ve onları Mısır topraklarımızın kutsal meskenlerine geri getiren dünyanın yarısının gelecekteki bu varisinden bir çocuğunuz olmalı”.

hervorgetreten, wie eine Frucht unter Blättern, und du hast es nicht bemerkt, sieh, der Mond hat Platz, seine Strahlen hinüberzurollen”²²⁶ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 44).

Baştan çıkarıcılığının farkında olmayan saf Bella’yı Karl ile ilişkiye girme konusunda manipüle eden yaşlı kadının kötü niyetliliği yazar tarafından da okuyucunun göz önüne serilmiştir: “*Das alte Weib hatte sicher eine böse Absicht bei diesem Vorschlage: das Kuppeln war lange ihr Hauptgeschäft [...]*”²²⁷ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 14). Bella’nın hayatında kurtarıcı rolüyle varlığını sürdüren Braka’nın kurguladığı entrikaların kurbanı olarak Bella’yı yaptığı kötü ya da ahlaksız şeylerden sorumlu tutmayan yazar, bu noktada Braka’yı daha da saf bir konuma alırken, Braka’nın kötücüllüğünün altını çizmiştir.

Arnim yazınsaldaki tekrar edilen bu iki uç kutuplu kadın imgelerini entrikacı ve saflık üzerinden kurgularken Brentano ise bu imgeleri tuhaflık ve akli başındalık üzerinden kurgulamıştır. Çingene kadını gençliği ya da yaşlılığı üzerinden ayrıştıran yazınsal eril dil, bu ayrımı Çingene erkek imgesini kurgularken yapmamıştır. Kadın bedenini kendi eril arzusuna göre bir işleve sokan heteronormatif sistem, erkeği baştan çekici yapmıştır:

“Die berühmteste Person von allen war aber der Violinspieler Michaly, ein Zigeuner von etwas dreißig Jahren, von eigentümlicher Schönheit und Kühnheit, der wegen seinem großen Talent, alle möglichen Tänze ununterbrochen auf seiner Violine zu erfinden und zu variieren, bei allen großen Hochzeiten im Lande

²²⁶ “[...] artık büyüdün, her gün bir adam da alabilirsin; mutlu değil misin yıldırım kız? Nasıl oldu göğsünde, yaprakların altındaki bir meyve gibi çıktı da bunu fark etmedin, bak, ayın ışınlarını yuvarlayacak yeri var”.

²²⁷ “Yaşlı kadının bu teklifte bazı kötü niyetleri olmalı: neticesinde uzun zamandır ana işi çiftleşmeydi”.

allein spielen musste”²²⁸ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 11).

Çingenelik ve delilik arasında bir yerde bıraktığı erkek imgenin esasında dişil görünüşüne rağmen onu bir cinsel arzu nesnesi haline getirmiştir. Fakat yaşlı Çingene kadın imgesine gelindiğinde, yazar kadını hali hazırda toplumsal hiyerarşide alt sınıftan gelmesiyle **madun** konumuna alındığını ve bedeni tüketim yeri olarak gören tüketici toplum bağlamında yaşlılığı değersizleştirilmişliğini tekrarlamıştır. Narsistik eril arzu söylemince, burada yaşlı, cadı Çingene kadın kendi soy devamlılığı için tüketilecek bir beden olamadığından hegemonyanın devamlılığı adına dışarıda bırakılması gereken zehirken, esasında egemen değerleri öteki üzerinden onaylamak ve bu bağlamda egemenin meşrutiyetini ilan etmek için de bir panzehir olmuştur. **Pharmakos** kavramını hatırlatan bu yapı, heteronormatif söylemi olumsuz bir biçimde yaşlılığı ve kadınlığı, toplumsal dezavantajlı bir konuma almıştır. Bir diğer ifadeyle eril söylem bu imge üzerinden kurmuş olduğu cinsiyet politikasını devam ettirmiştir.

Okuyucuya öncelikle tuhaflığıyla tanıtılan Arnim’in büyükannesi, üretilen çeşitli söylenceler üzerinden sapkın, tanrısız, şeytana tapan, vahşi ve ilkel gibi tanımlamalara maruz bırakılan olumsuz Çingene basmakalıbının temsili olmuştur. Sözde hayvansılaştırılan, insan kadar yaşam hakkı görülmeyen ve **madun**laştırılan Çingene, aynı zamanda da cinsiyeti üzerinden çifte katlanarak ötekileştirilmiştir. Çingene kadınının baştan çıkarıcı kalıbından uzak tutulan bu yaşlı Çingene, bu bağlamda konumu onaylanmamış ve böylelikle müphemleştirilmiştir. Bu kadın imgesi güzel ve genç Çingene kadın çekiciliğini artık barındırmamasıyla bir cinsel obje olarak görülmemiştir. Dolayısıyla da ondan gelecek bir tehlike görülmemiştir. Fakat bu yaşlı Çingene kadın; farklı bir bağlamda eril otorite için tehdit konusu

²²⁸ “Ama aralarında en ünlüsü, kemaniyla her türlü dansı icat etme ve çeşitlendirme konusundaki büyük yeteneği nedeniyle ülkedeki büyük düğünler oynamak zorunda kalan, otuz yaşlarında, tuhaf bir güzelliğe ve cesurluğa sahip Çingene kemancı Michaly idi”.

olmuştur. Yazar; büyükanne üzerinden özellikle Çingene kadınına yakıştırılan büyücü ve falcı pagan benzetmesiyle onu tahmin edilmez bir konuma almış böylelikle onu toplumsalın kabul ettiği kalıpların dışına çıkarmıştır. Bu bağlamda düzen bozucu olarak görülen bu yaşlanmış beden, iktidar için dışa atılması gereken bir korku unsuru olmuştur. Hegemonik yapının devamı için tehdit oluşturan kadın, bu bağlamda cadılaştırılarak imgelenmiştir. Verilen sahne dolayısıyla bir pagan ayini hatırlatması yapan yazar; Çingene kadınına giydirdiği garip kıyafetler, hayvana benzetilen görünüş ve kontrolsüz hareketler yoluyla korkulası bir imge inşa etmiştir. Bir falcı kimliğinde verilen büyükanne; bu noktada el falı okuyarak geleceği görebilen, büyü gibi mistik alanlarda bilgili, tahmin edilemez yaşlı, cadı Çingene kadın imgesinin bir temsili olmuştur. Bu bağlamda normal insandan ayrılan ve **Homo sacer** kavramını refere eden konuma geçen yaşlı cadı Çingene kadın imgesi, yazınsalda genç güzel Çingene kadının ötekisi olarak konumlanmıştır. Mimetik arzu dolayısıyla aktarılan birbirinden zıt konumlara sahip bu Çingene kadın imgelerinden her biri kendi içerisinde de ötekileştirilmiştir. Yazınsal yapıtta sıkça görülen bu iki kutuplu Çingene kadın imgeleri arasındaki tezatlığın kaynağını yaş farkı olduğunun altını çizen Hans Richard Brittnacher, güzel Çingenenin ortalama on beşlerinde olduğunu ve körpeliğinin vurguladığını söylerken yaşlı Çingenede işaret edilen tarafın ise yaşından ziyade bir fetiş arzu nesnesi olmayışını anlatmak olduğunu ortaya atmıştır (Brittnacher, *Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes*, 2012, s. 130-132). Baştan çıkarıcı Çingene gençliği ve güzelliğiyle anılırken yaşlı Çingenede öne çıkanın onun bir cinsel arzu nesnesi olmaması aksine cadılığı olmuştur. Brentano da yapıtında büyükanneyi doğrudan cadılığı üzerinden tanıtmıştır:

“Wir hausen bei einer alten Zigeunerin, welche ausser ihren Privatgeschäften: der Wahrsagerei, Hexei, Dieberei, Viehdoktorei,

auch eine Hehlerin der Contrebandiers macht''²²⁹ (Brentano, 2016, s. 30).

Achim von Arnim ve Clemens Brentano'nun iki Çingene kadın temsiline biçtiği rol dağılımını daha görünür hale getirmek adına ortak hareket ettiği bir diğer yöntem de yaşlı Çingene kadın imgesine karnavalesk bir dil biçmek olmuştur. Bella ya da Mitidika üzerinden kurulan ciddi Çingene söylemi, yapıtlardaki yaşlı Çingeneler tarafından bozulmuştur. Yazında kullanılan yaşlı Çingene kadınının aşkınlığı, genellikle onu kavgacı ya da bedenini göstermede daha serbest oluşuyla kurgulanırken; Arnim ve Brentano ise bu aşkınlığı yapıtın inşa ettiği dil yapısı üzerinden işaretlemiştir. Mihail Bahtin'in kavramsallaştırdığı karnavalesk yazın kuramına benzer fakat daha grotesk bir dil kullanan yazarlar, bu anne / büyükanne Çingeneye farklı bir dil vermiştir.

Bahtin'e göre; karnaval, kurguladığı dünya içinde diyojenik bir dil yapı kurma bağlamında Batı yazını için önemli bir etkiye sahiptir. Karnavalın dilini yazına taşıyarak karvanalın hayatı askıya alınışını yapıta katan karnavalesk dil, Romanik dönem yapıtlarında yazara kendi çağını eleştirebilme ihtimalini yaratmıştır. Yazar bu dil üzerinden ötekiye bir kimlik inşa etmeyi başarmıştır. Bu bağlamda yapıt, biz ve ötekiyi karnavalesk anlatısında buluşturabilmiş ve diyalojik imgeler ortaya çıkarabilmiştir. Bu dil, başkahramana muhalif bir hal verirken aynı zamanda yapıta diyalojik bir yapı getirmiştir. İnşa ettiği ilgili yapı, Arnim ve Brentano'nun Çingeneleri sözde özne olarak konumlamasını sağlamıştır. Yazarlar, beden merkezci resmî ideolojinin dışladığı yaşlı bir bedeni bu dilin öznesi olarak imgelemiş ve bu bedeni bir kadın cinsiyetinden seçmiştir. Arnim bu bağlamda Braka'yı dışlanmış ve yaşlanmış bir **madun** konumundan alıp muhalif bir kimliği kurgulama nesnesine taşımıştır. *Isabella von Ägypten* yapıtında esprili bir dile sahip Braka, gülüşüyle ikinci bir hayatı işaret etmiştir:

²²⁹ "Falcılık, büyücülük, hırsızlık, sıgır doktoru gibi özel işlerine ek olarak, kaçakçılar için de çit yapan yaşlı bir Çingene ile yaşıyoruz".

*“Die Alte mußte nach ihrer Art lachen, weil es etwas so Seltsames war, ungeachtet es ihr sehr zu Herzen ging und sie nicht von Herzen, sondern nur mit dem dürren Munde wie ein Hungernder lachen mußte [...]”*²³⁰ (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 9).

Ölümlerden gülerek bahseden yaşlı Çingene, Bahtin’in gülmeyi ölüme karşı zafer olarak tanımlamasını hatırlatmıştır:

“Sınıf kültürünün ciddi yönleri remi ve otoriterdir; şiddetle, yasaklarla, sınırlamalarla ilişkilidir ve daima bir korku ve sindirme ögesi içerir. Ortaçağda bu öğeler hüküm sürüyordu. Oysa, gülme korkuyu alt eder; çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz. Gülmenin dili, şiddet ve otoritenin kullanımına sokulamaz asla. Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrı’nın gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan (“mana” ve “tabu”) her şeyle bağlantılı baskın ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi” (Bahtin, 2020).

Böylece Arnim; gayri resmi, dinin otoritesinden uzak bir söyleme sahipliğiyle imgelediği kadın üzerinden çok sesli bir anlatı kurgulamıştır. Yaşlı Çingene Braka kendi arzusundan bahsetmekten utanmayan, hayvanlarla arasında eksantrik bir bağ olan sıra dışılığın ve tuhaflığın temsiliyetini taşımıştır. Clemens Brentano ise yaşlı Çingene kadın imgesini; karnavalesk dilin yukarıda bahsedilen biz ve ötekini yan yana getiren yapısına ek olarak çok dilli ve çokkültürlü şarkısı üzerinden taşkınlığıyla göstermiştir:

²³⁰ “Yaşlı kadın kendince gülmek zorunda kaldı, çünkü bu çok garip bir şeydi, kalbine nasıl giderse gitsin ve kalpten değil, aç bir adam gibi sadece ince ağzıyla gülmek zorunda kaldı”.

*“Meditika! Mitidika!// Wien üng quatsch,/ Ba nu, Ba nu n’am tsche fatsch,/ Waja, Waja, Kur libu,/ Ich bin ich und bist du;/ Ich spricht Stolz,/ Du spricht Lieb! Wer sich scheut vor Galgenholz,/ Wird im grünen Wald zum Dieb ”*²³¹ (Brentano, 2016, s. 31) .

Giydiği kıyafetler, Almanca ve Rumence kelimelerden oluşan çok dilli ve çokkültürlü şarkısıyla büyükanneye karnavalesk bir mizah yüklerken; Brentano, bu mizaha büyükanenin görünüşüyle grotesklik de yüklemiştir. Yaşlı Çingene kadınının biçimini insan dışı bir alana alarak hayvana benzeten yazar; başka bir bakış açısıyla da kadına yüklediği tuhaflık üzerinden okuyuculara ötekiliği ciddiye almamaları gerekliliği algısı yaratmıştır. Bu bağlamda da Çingene adına oluşturduğu dil, komik bir şekilde algılanmıştır. Bir dilden aldığı cümleyi diğer dile bağlayan ve çok sesli bir yapı inşa eden yazar, büyükanneye söylediği bu şarkı ile hem asil hem komik bir melez arya ortaya koymuştur. Bu noktada şarkı esasen Çingenenin evrenselliğini müzik üstünden tam da onlara yakışır bir şekilde desteklemiştir. Büyü yetisiyle ve doğaüstüyle asil ama anlamsız sözleriyle komik olan bu Çingene kadın, toplumun kendi sağlatıcısı yani ötekisi olarak imgelenmiştir. Bunun yanı sıra Çingene kadınının giydikleri de Bakhtin’in karnavalesk kavramına atıfta bulunur şekilde norm dışı yani ötekiye ait olmuştur.

Brentano’nun yapıtındaki hicivli, karnavalesk anlatı; aynı zamanda ulusal klişeleri de barındırmıştır. Gerçek Çingeneyi dönemin ulusal hegemonyası gereği tekrar tekrar kötüleyen bunun yanı sıra bir kurgu nesnesi olarak sunduğu genç Çingene kıızıyla da kendinden önceki tarihte inşa edilmiş geleneksel klişelerden uzaklaşmamış olan Brentano’nun yapıtı, ilgili imgelemeyi sorgulamadan devamlılığını sağlamıştır. Fakat yazar bu ötekileştirmeyi, kurmuş olduğu dil

²³¹ Yazar, şarkıda bilinçli bir şekilde Almanca ve Rumence cümlelerin artarda sıralanmasıyla yapıtın çok dilli ve çokkültürlü dilini kurgulamıştır. Bu bağlamda şarkının Türkçeye çevrilmesi, yapıttaki işlevinin aktarılmasını engelleyeceği düşünüldüğün şarkı yapıtta geçtiği haliyle, çevrilmeden verilmesi tercih edilmiştir.

sayesinde Çingeneye özne statüsü verirmiş gibi yaparak daha ihtiyatlı bir yerden temsil etmiştir.

Bahtin'in karnavalesk kavramını diline geçiren Arnim ve Brentano; yapıtlarında Alman ideal milli kimliğini, cinsiyetçi bir temelde inşa ettiği kadın başkahramanlar üzerinden kurgulamıştır. Böylece yazarlar, kadınları ataerkil düzenin temsili ve koruyucu olarak kullanmıştır: “[...] *Es klinget die Krone / Vom Zepter berührtet, / Der endlos regieret / Vom Vater zum Sohne, / Im Herrscher-geschlechte / Nach göttlichem Rechte*”²³² (Arnim, Isabella von Ägypten, 2018, s. 124). Sonuç olarak eril söylemi yazına taşıyan her iki yapıt da Çingeneliği ve çok sesliliği üzerinden bir alan verdiği yaşlı Çingene kadın temsillerini bu yolda araştırmıştır.

4.2.2. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* ve Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* Yapıtlarında Cadı-Yaşlı Çingene Kadın İmgesi

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* yapıtında cadı ve yaşlı kadın imgesi Mehtap karakteri ile temsil edilmiştir. Kağıthane Deresi'nin kenarında rakı sofrası kuran Şems Bey ve erkek arkadaşlarına “*üç dört Çingene karısı*” (Efendi, *Çingene*, 2012, s. 20) rast gelmiştir. Bu kadınların arasında yaşça en büyüğü olan:

“*Mehtap, gençliğinde epeyce güzel olduğu anlaşılan bir kart Çingene olduğu gibi diğer üç karı dahi gayet çirkin ve yabani idiysele de Ziba denilen kızın hakikaten şaşılacak derecelerde güzel olduğuna kimsenin şüphesi kalmadı*” (Efendi, *Çingene*, 2012, s. 21).

²³² “*Taç çalar / Asadan bildirilir / Sonsuza dek hüküm süren / Babadan oğula / Hükümdar ailede / İlâhi haklara göre*”.

Yaşlı Çingene tanımlanırken karı ifadesi kullanılırken, Ziba adındaki genç kız tanımlanırken kız ifadesi kullanılmıştır. Gençliğinden ötürü diğerlerinden farklı görülen ve de Çingenelere has doğal vahşi bir güzelliğe sahip olan bu karakter güzelliği sayesinde Çingenelere yüklenen ön yargılı tanımlardan ayrılarak tanımlanmıştır. Fakat yazında sıkça başvurulmuş yaşlı Çingene kadın imgesine bakıldığında, onu betimlerken kullanılan sıfatların ortaklığı dikkate çekici bir konu olmuştur. Roman biraz ilerlediğinde “*kart karı*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 27) olarak tanımlanan Mehtap’a onu daha da ötekileştirmek adına bir de arsızlık eklenmiştir:

“Karılar, ihsanı bol olan beyfendiye dünkü gibi göbek atmak, şarkı okumak istediler. Şems Hikmet Bey o rezaletlere gerek görmedi. Bugün için Ziba’yı Kâğıthane’ye çağdırmaktan amacı başka idiyse de amacı diğer arsız Çingenelerin yanında nasıl açabilir? Mehtap denilen karı bir eski aşüfte olduğundan beyin amacını anlamışsa da anlamazlığa vuruyor idi” (Efendi, Çingene, 2012, s. 27-28).

Bu kart Mehtap’a yüklediği aşüfte sıfatıyla kadını toplumdaki tanımı ile basit kadın / kolay kadın konumuna almıştır. Aşüftelik üzerinden baştan çıkaran hatta orospu damgasını yapıştırdığı Mehtap, kadının cinselliğinde özgürlüğü anımsattığından denetlenemez kadın kalıbını temsil etmiştir. İktidarın kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü sarsacak olan bu kaygan zemin, yazınsal yapıtta tehlikeli, ahlaksız, uzak durulması gereken olarak işaretlenmiştir. Bu işaretlemeye kadının yaşlı olmasının yanı sıra çirkin olmasındaki payda büyüktür. Çünkü yazar, Ziba’nın ablası Nazlı’yı anlatırken yaşça büyük olmasına rağmen güzelliğinden dolayı çekici bulmuş ve bu nedenle eril otorite için tehlikeli olarak imgelememiştir:

“[...] Nazlı da Ziba derecesinde güzel bir kadındır. Hem bazı kadınlar evlenerek dünyaya çocuk da getirdikten sonra kızlık hallerine mahsus olan dilberlikleri epeyce durulduğu halde Nazlı böyle bir kazaya uğramayıp hemen de Ziba’dan daha güzel denilecek bir haldedir” (Efendi, Çingene, 2012, s. 41).

Nitekim kadını tamamen beden olarak algılayan ve buna göre söylem üreten ataerki, yapıtta da kendine alan bulmuş ve kadını bakireliğine göre dönemlere ayırmıştır. İlgili söylem, bir de kadınlara bu dönemler için belli bir beden biçimi dayatmıştır. Bakire ve genç iken dilber olan kadına hamilelikten sonra da bu biçimi korumayı dayatan beden politikası, ürettiği normlara uyanları yanına alırken biçim dışıları ötekileştirmiştir. Bu noktada Nazlı’yı görsel bir nesne olarak ötekileştiren yapıt, Mehtap’ı çirkinliği üzerinden çifte katlayarak ötekileştirmiştir. Çünkü yazar Mehtap’ı sadece yaş büyüklüğünden değil aynı zamanda çirkinliğinden dolayı da dışlamıştır:

“Çalgıyla beraber şarkıyı yalnız Ziba’nın okuması istenip, diğer Çingenelerin karışmaması bin defa tembih olduğu halde Çingeneler tembih dinler mahluklardan olmadıklarını söz dinlememekle gösteriyorlardı. Hatta en çirkin bir karı yasağa kızarak dedi ki: -Galiba biz Ziba kadar güzel olmadığımız için bize söyletmiyorsunuz! Çingenelik bu ya! Artık bu kadar edepsizliği hoş görmelidir” (Efendi, Çingene, 2012, s. 23).

Osman Cemal Kaygılı’nın *Çingeneler* yapıtında da Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* yapıtına benzer bir şekilde genç ve güzeli kendi yanına alırken, yaşlı ve çirkin bulduğu kadını kendinden uzak bir konuma alma ve onu göz önünde çok bulundurmama eğilimi görülmüştür. Yapıt içerisinde genç ve güzel Çingene kadını bahsediliyorsa bunun uzun uzadıya bir şekilde dıştan içe doğru bir yol ile

yapıldığı gözlemlenirken; yaşlı ve çirkin olarak gördüğü Çingene kadınlar hakkında okuyucuya detaylı bilgi vermemiştir. Bu tutum, görsel bir seyir nesnesi olarak bakıştan çıkardığı bu yaşlı bedeni yapıt içerisinde öne çıkarmama olarak yorumlanabilir:

“Hey gidi Nazlı hey! Çoktandır beni görmeyeli ne kadar değişmiş, ne şekillere girmişti? Kendisini, yürüyüşünden, daha uzaktan seçtim. Başında kapkara bir başörtüsü, sırtında düz kanarya sarısı bir cepken, cepkenin altında düz mor bir şalvar vardı. Gülizar ise bugün büsbütün başla bir biçimde giyinmiş, bugünkü kılığı ile adeta kendisini tanınmaz bir şekle koymuştu. Gülizar’ın bugünkü kılığı tıpkı geçen yıl İstanbul’a gelmiş olan Romanyalı göçebe çingene karılarının zarif kıyafetlerine benziyordu.

Başında ipek pırıl pırıl yanan alaca şatrançlı başörtüsünün ön uçlarını kulaklarının arkasından geriye atmış, üzeri yer yer nakışlı cepkenine bir bluz süsü vermiş, sonra şalvarının ön tarafına, yine üzeri yer yer resimli bir beyaz önlüğü, prostela gibi geçirmişti ve ayaklarında alçak ökçeli, yüzleri kurşuni keten ince iskarpinleri vardı. Yanlarındaki orta yaşlı kadını tanıyamadım. Sonradan öğrendiğime göre, bunun adı Binnaz’mış; Avas köyü taraflarından bunlara misafir gelmişmiş, onun da kılığı kıyafeti oldukça düzgündü [...]” (Kaygılı, 1972, s. 229).

Yapıttan alınmış bu sahne örneğinden de yorumlanabileceği üzere yazar, kendisinin beğendiği bedenleri anlatırken yarım sayfa cümle kurabiliyor ve detaylandırabiliyorken, orta yaştaki kadını tanıtırken oldukça az kelime kullanmıştır. Bu Çingeneyi tanıtırken öncelikle onun orta yaşta olduğunu söyleyen söylemin esasında bir eril söylem olduğu oldukça açıktır. Kadına bedeni üzerinden yaklaşan ve bu bağlamda genç olanı olumlayan eril zihniyet, bu ve buna benzer söylemler

üzerinden ideal beden normlarını desteklemiş ve bu bağlamda devamlılığını sağlamıştır.

Buradaki Binnaz karakteri, genç olmayan bir beden olarak ötekileştirilen kadın temsillerindendir. Nazlı ve Gülizar bu noktada eril arzunun nesnesi konumlarıyla uzunca betimlemelerle anlatılmıştır. Fakat yazarın dolayısıyla eril söylemin arzu nesnesi konumundan yaşlanan bedeni dolayısıyla çıkarılan Binnaz ve diğer yaşlı kadınlar **çifte katlanmış öteki** konumuna itilmiştir. Bir başka ifade ile yazar iktidarın ikamesi konumuyla halihazırda ötekileştirmiş olduğu Çingene kadın imgelerini, beden üzerinden de bir ötekileştirmeye tabii tutmuştur. Öncelikle ırkçılık üzerinden öteki sıfatını yüklediği Çingene kadına ve onun imgesine, ardından cinsiyetçilikle **çifte katlanmış ötekiliği** damgalamıştır. Yazar tam da bir iktidar bakış açısıyla, bir süje olarak erkek başkahramanın ontolojik yarığını doldurma sanrısına yaracak bedeni kendine daha yakın bir konuma almıştır. Buna karşılık, ideal beden normlarına göre artık bir arzu nesnesi olarak bir bütün olma sanrısı yaratmayan aksine bunu tehdit eden yaşlı çirkin kadın süje olarak **madun** tarafına konumlandırılmıştır. Ataerkinin üretmiş olduğu beden normlarına göre genç olanın ideal sayıldığı zihniyetinden kopamayan yazar, yaşlı kadını doğrudan kocakarı olarak tanıtmıştır:

“Suratsız kocakarı, esmer, narin, tirşe gözlü kıza uzunca ve çingenece bir şeyler söyleyerek bizim arkadaşı sıkı bir göz bakımına aldı... Kocakarının durumundan, bakımından öyle anlaşıyordu ki, o bizim arkadaşı oraya dilber çingene kızları ile gönlünü eğlendirmeğe gelmiş paralıca bir delikanlı sanıyordu”
(Kaygılı, 1972, s. 17).

Yapıtta genç Çingene kadınlar dilber olarak anılırken, yaşlılar ise suratsız kocakarı sıfatı yakıştırmasıyla cazibe merkezi olmaktan uzaklaştırılmıştır. Yaşlanmasıyla artık kocamış ve işlevsiz hale gelmiş bedeni, eril narsistik arzunun

nesnesi konumundan çıkarmış ve de bu bedeni uyanık, gözü açık gibi Çingene kalıp tipiyle destekleyerek öteki nesne konumuna itmiştir. Bir diğer ifade ile onun benliğini meşru kılmama yoluna giren bu ötekileştirme cinsiyetçi bir ötekileştirme ile birleştirilmiştir. “[...] Onun arkasından orta yaşlı, uzun boylu, kalın gövdeli, devanası gibi bir kadın [...]” (Kaygılı, 1972, s. 57) ya da “[...] çiroz gibi ipince ve bir yaprak gibi akşam rüzgarının önünde sallanan orta yaşlı bir kadın [...]” (Kaygılı, 1972, s. 136) gibi söylemlerle bu imgeye biçim dışı bir sıfat vermiştir.

Çingeneler yapıtının ortasında okuyucuya bir kavga sahnesi verilmiştir. Bu sahnede kavga eden karakterlerin kadın olması hem de yazarın ifadesiyle kocakarı olması yaşlı Çingene kadınının toplumsal basmakalıbından kaynaklandığı yorumuna varılması mümkündür. Yazar, eril cinsiyetçi bir bakış açısı ile Çingene kadının öncelikle Çingene olduğu için ve daha sonra da kadın olduğu için Çingene kavgası hastalığına sahip olduğunu iddia etmiştir:

“[...] çingene kavgaları başlıbaşına birer hastalık olmakla beraber bunlar, bildiğimiz herhangi bir ruh veya sinir hastalığının çingene kadınlarda çok fazla yer etmiş ve inkişaf bulmuş, çok mühim ve ruh doktorluğu için çok enteresan ve oldukça orijinal birer tezahürüdür” (Kaygılı, 1972, s. 186).

Bu bağlamda hem ırkçı hem de cinsiyetçi bir yaklaşım yoluyla Çingene kadını incelenmesi gereken bir vaka olarak damgalamıştır. “Kadınlara bir türlü söz geçirip bunun önünü alamazlar!” (Kaygılı, 1972, s. 187) cümlesiyle denetlenemezliklerinin altını çizen yazar, esasında Çingene kadınını tekinsiz olarak damgalamıştır. Diğer yandan da yazar, toplumsal söyleme yerleşmiş “Çingene kavgası”²³³ kalıbını yaşlı kadına yükleyerek onu medeniyet dışı bir konuma almış ve

²³³ Çingene kavgası: Önemsiz bir sorun üzerine başlayıp gittikçe kızışan, küfürlere yol açan kavga. Bkz: Kolukırık 2005,312 – 2009,120.

onun bu yol ile uzak durulası ötekiliğini çifte katlamıştır. İktidarını tehdit eden bu kavgacı, kıskanç ve ahlaksız kadın, kavga sahnelerinde sıklıkla kocakarı olarak isimlendirilmesinden anlaşılacağı üzere bu denetlenemez iktidarın tehdidi kadın olarak yaşlı Çingene damgalanmıştır.

Osman Cemal Kaygılı aynı yapıtta yaşlı kadını imgelerken kadının doğa ile bağı basmakalıbından destek almıştır:

“-Ben onu [yılanı] götürürüm bizim çadırlara... Vardır bizim birtakım kocakarılar ki, onu atarlar te büyle bayılmış bir halde bir çanağın içine... Kaparlar ağzını çanağın bir kapakla... Koyarlar onu herhangi bir yere, atarlar içine sonracığıma birtakım kokulu otlar, çıkarırlar onun gömleğini sırtından önce... sonra da alırlar onu yağını... yaparlar bunlarla birtakım kocakarı ilaçları...”
(Kaygılı, 1972, s. 111-112).

Tarih boyunca üretilen sözlü ve yazılı anlatılarda da kadın bilinmezlik ya da akışkanlıkla sembolize edilmiştir. Bu bağlamda spiral bir görüntüsüyle yılan, ne yapacağı öngörülemez bir vahşi bir hayvan oluşuyla kadının sembollerinden biri haline gelmiştir. Esasında kadın düşmanlığından / korkusundan doğan bu sembol pek çok farklı birleşik yapılar üzerinden hem Batı hem de Doğu yazınında bir arketip oluşturmuştur. Mircea Eliade *Dinler Tarihine Giriş* (1949) isimli çalışmasında mitlerde oldukça sık karşılaşılan yılan arketipini ay üzerinden kadınla bağdaştırmıştır. Aslında burada birbiriyle örtüşen, belli bir merkezden türeyen ve bu merkeze gönderme yapan, ama kimi durumlarda da birbirine teğet sistemler olarak hareket eden bir dizi eşleşme ve kesişim söz konusudur.

*“Yağmur-ay-bereket-kadın-yılan-ölüm-yenilenme bütünüyle
karşılaştığımız gibi daha az parçalı başka bütünlerle de*

karşılaşırsınız, örneğin yılan-kadın-bereket ya da yılan-yağmur-bereket ya da kadın-yılan-büyü gibi” (Eliade M., 2003, s. 180).

Kaygılı da yılanı, yılan-kadın-şifa bileşenindeki bir arketip kalıp olarak kullanmıştır. Eliade “*pek çok halk, ayın, bir erkek ya da bir yılan kılığına girip, kadınlarıyla birleştiğine inanmıştır*” (Eliade M., 2003, s. 176) ifadesiyle Eskimolardan, Avustralyalılara kadar pek çok coğrafyanın mitlerinde, yılanın erkek cinsel organına benzerliği üzerinde durmuştur. İnsanın hayvanlar üzerinden inşa ettikleri bu ve buna benzer sembolik anlamlar esasında insanın kendisinden uzak doğaüstü bir yere işaret etme arzusunda yatmıştır. Bu bağlamda da yabani bir hayvan olarak yılanı karşı, Türk mitolojisini de kapsayan çoğu mitolojide ya kutsal ya da şeytan olarak bir inanç sistemi geliştirilmiştir. Simgesel düzende belli bir temsile sahip olamayan, tam da bu sebepten ötürü ataerkil düzenin işleyişini parçalayabileceğinden erilin korkusu olmuştur. Şahika Karaca’nın ifadesiyle “*kadın simgesel alanı tehdit ediyorsa eril sistem içerisinde erkekliğe özgü alan olarak düşünülen tinselleşmeyi / aşkınsallaşmayı gerçekleştirme ihtimaliyle şeytanlaştırılır*” (Karaca, 2019, s. 97). Kaygılı’nın yapıtındaki yılan motifi, burada kocakarı ile bağlamasından anlaşılacağı üzere yılanın kadının döngüsel ritüelinin temsili olarak artık mestrasyon görmeyen bir kadın bedenini kontrol eden değil, onun elinde kontrol edilen olarak imgelenmiştir. Bu bağlamda eril fallusun sembolü yılanı kontrol edebilen dişil güç olarak bir yandan bilgeliği ön plana çıkarılırken bir yandan da bu yetisi üzerinden korkulası bir dişil şeytanlaştırma da görülmüştür. Kaygılı’da bulunan bu kadın imgesi, kadının yılanı kullanarak bir ilaç yapabilme yetisi Eliade’nın kadın-yılan-şifa bütününe örnek olmuştur.

Kadın-yılan yapısının yanına şifayı almasıyla doğurduğu bileşik kalıp, Anadolu coğrafyasında kökleri yıllara dayanan oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. *Binbir Gece Masalları*’nın yılan gövdeli şifacı kadını Şahmeran, Doğu geleneğinde bir yerleşik motif haline gelmiştir. Jung’un kavramıyla oluşan bu kolektif bilinçdişi, yapıtta yilandan şifa üretebilme yetisindeki bilgi yaşlı kadına

verilmiştir. İkinci cins olarak tanımladığı ve tinsellikten dışladığı kadına şifacı rolünü, yaşlı bir Çingene vermesindeki sebebi regl döngüsünü artık gerçekleştiremeyen kadının dişiliğinin çekici değil korkulası gelmesi olduğu yorumuna varılabilir. Erkeğe görelilik üzerinden simgesel alana dahil edilen kadın, bilgiden ve güçten uzak durması gereken ikincil iken, bu noktada şifacı bilge yaşlı Çingene kadın bu alandan dışlanan olmuştur.

Çingene kadın imgesini barındıran yazınsal yapıt örneklerine bakıldığında falcılık, büyücülük, geleceği okuma, tılsım gibi doğaüstü güçleri birer korkulası / uzak durulası bir özellik olarak genellikle yaşlı Çingene kadınına yüklendiği sonucuna varılmıştır. Osman Cemal Kaygılı Çingeneler yapıtında ise şifacı olarak tanıttığı yaşlı Çingene kadına büyülemeyi yüklememiştir. Fakat yazar öte yandan da yaşlı Çingene kadın imgesini ölümcül bir kadın modeli olarak inşa etmiş ve bu inşada yoldan çıkarıcı olduklarının altını çizmiştir. Ayvansaraylı çengi Küheylân karakteri ile yaşlı ama cilveli kadın olarak korkulası ölümcül yaşlı kadın temsilini inşa etmiştir:

“Ben şimdi hiçbir şey düşünmüyorum... Nazlı olsun, Emine olsun.... Şimdi onlar ikinci plana geçer gibi oldular. Reha Bey beni, çengi Küheylân’la yeniden bir mecliste buluşturup bir hayli görüştürdü. Ötekilere nisbetle çok kart, çok görmüş geçirmiş ve insana çok iltifatlı davranan bu kanı sıcak kadın, daha ilk senli benli görüşmede beni Nazlı’dan da, Emine’den de soğutmak için bilseniz bana nediller döktü, ne diller...” (Kaygılı, 1972, s. 257).

Yapıt yaşlı kadınların isimlerini vermeden onları genel olarak koca karı olarak tanımlama yoluna giderken, bu yaşlı kadının hala cinselliği çağrıştırmasından dolayı onu kendi ismi ile anmıştır. Yazınsal yapıtlarda pek çok farklı özellikleri ile imgelenen ölümcül kadın prototipi bu noktada cinselliği üzerinden erkeği ayartan, onu baştan çıkarma adına şeytanlaşan ölümcül kadın imge Küheylân olmuştur. Bu

kadın, imgesine verilen ismin çağrıştırdıkları ışığında, eril normlara göre ideal sayılan kadının karşına bir model olarak çıkarılmıştır. Küheylân tam bir ölümcül kadın modeline uygun olarak işve ve cilvesiyle erkek başkahramanın aklını karıştırmış ve yapıt Küheylân'ı diğer kadınların karşısına koyarak bir romantik arzu üçgeni oluşturmuştur: *“Lakin, kafır karı hala endamlı mı endamlı, cilveli mi cilveli; fettan mı fettan, çalımli mı çalımli ha!..”* (Kaygılı, 1972, s. 288) Fettan bir kadın temsili olan bu Küheylân, cilve ve endamı ile İrfan'ı güzel ve genç Çingene kadınlarından vazgeçirebilme yeteneğinden dolayı uzak durulması ve çirkinliğiyle olmasa da yoldan çıkarıcı yeteneğinden korkulması gereken imge olarak yapıtta bir prototip inşa etmiştir:

“[...] benim kapım, bacam sana her zaman açık; sana bir değil, yüzlerce Emineler, Ranalar feda olsun... kurban olsun Küheylân abla, seni yaradana anacığım... Onlara darıldınsa bana da darılmadın ya... Gel şekerim, gel cinanum, gel elmasım, bana gel... Ne zaman istersen gel...Güzel ses, aynalı keriz, yanık ut, keman salt onlarda mı? Bunlar bende yok mu? Bende onların daniskası ne hanendeler ne çengiler, ne köçekler var ki senin Sulukuleli Emineler, Ranalar onların papuçları bilem olmazlar” (Kaygılı, 1972, s. 289).

Din ve toplum alanında kadın hem anneliği yönüyle kutsallaştıran hem de dişiliğiyle korkulması gereken bir imge üzerinden temsil bulmuştur. Bu eril alanda inşa edilmiş kadın, esasında simgesel düzene tümüyle girebilmesi imkansızdır. Diğer bir ifadeyle hegemonik düşüncenin, yazınsal imgeleme aracılığıyla kadın temsiller üretmesindeki amaç kadını kendi sınırlarında tutma arzusudur. Bu bağlamda Küheylân gibi imgeler esasında erkeğin kadın karşısındaki korkusunun sonucunda doğmuştur. Bunun yanı sıra ilgili imgeler her ne kadar kadın olmasıyla edilgen bir nesneler olsa da entrikacılığı ile korkulması gerekenler olmuştur. Yazar, Çingeneler yapıtında bu baştan çıkarıcı korkulası kadın imgesini orta yaşta bir kadına yüklemesi

esasinda; dönemi için ender görülen bir imgeleme şekli olsa da yapıtta korkulası kadın imgenin temsili olarak ataerkilliğin devamındaki rolü bağlamında önemi bir yer tutmuştur.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* yapıtında Mehtap dışında bir yaşlı Çingene kadın temsili bulunmamış olsa da eril söylem, yer yer Çingeneler hakkında verilen prototip üzerinden genel olarak Çingene kadınına kötücülleştirilmiştir. Anlatı boyunca tekrarlanmış Çingenelere ait kalıp yargılarla, genelde Çingeneyi özelde Çingene kadınına medeniyet dışına itmiştir: *“Yaban adamına insan denilemeyeceği gibi derecesi yabanilikle medenilik arasında bulunan halka dahi hakiki insan adını tamamen veremeyiz”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 33-34) hatta *“Her şeyin bir ilkeli, bir gelişmiş olduğu gibi, insanların gelişmemiş de Çingenedir”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 99) cümleleriyle onu vahşi, yabancı ve gelişmemiş olarak insan dışılaştırmıştır. Bu damgalamayı desteklemek için dini de kendine görelilik üzerinden kullanan hegemonya, *“Çingene eğer din ile kendini sakınmamış ise hakikaten kadınları nikah altına alınamaz”* (Efendi, Çingene, 2012, s. 34) sözüyle yapıtta kendine yer bulmuştur. Çingenenin öteki olduğu hele de bu Çingenenin dinsiz bir kadın olduğu düşünüldüğünde dini inanç gereği nikah altına alınamaz hükmünü veren yapıt, bu noktada esasında Kristeva'nın abjekt kavramına gönderme yaparak Çingene kadının murdarlığını vurgulamıştır. Lanetliler söylencesi üzerinden toplumsal alanda kendine yer bulan bu damgalama, dini de yanına alarak Çingene kadının **çifte katlanmış öteki** konumuna itmiştir. Okura, yapıt boyunca bu alt yapıyı veren ve bu bağlamda da Çingene kadınına belli bir bakışı şekillendiren eril dil, kendi tahakkümünü kurmak istediği bir alan aramıştır. Bu noktada; yıllarca yaşadıkları topraklarda kendi kültürünü koruyabilme gücüne sahip bu tahakküm altına alınamaz topluluktan gelen dışıl güç, sahip olduğu özgürlüğüyle de aynı zamanda korkulan olmuştur: *“Kadının nezaketi sınırın ötesinde kayboldu/Bundan geriye kalana hafifçe göz atan benim/ Sevgimi soldurdu, hataları geriye/ Hiçbir tarafı erkeğe ait değil”* (Gilbert & Gubar, 2016, s. 74).

Kadın aşkınlıkla tanımlayan bu söylem, bu kadının erkeğe göreliğini olumlamamasından dolayı kadını tehlikeli olarak konumlandırmıştır. Mitsel söylenceler arka planıyla Çingene kadınına lekelilik üzerinden atfedilen bu tehlikelilik tiksinci olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda Çingene kadınına olumsuz bir kalıp yargı biçme yolunda araçsallaştırdığı yazında “*Dünyanın gözündeki aşıklık, alemin rezili, maskarası bir Çingene kızı*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 82) tanımlaması ile Ahmet Mithat Efendi, Çingene kadınının evrensel bir kalıp tipini inşa etmiştir. Nitekim bir Çingene kadın âşık olmayı “*en büyük felaketlerden*” (Efendi, Çingene, 2012, s. 69) sayılabileceğini söyleyen Mithat Efendi ya da “*Korkuyorum ki günün birinde Nazlı, yahut tirşe gözlü Gülizar, bizim eve gelim değil; lakin ben onların çadırlarına güvey gireceğim!!*” (Kaygılı, 1972, s. 148) diyerek korkusunu yazan Kaygılı, Çingene kadınına âşık olmayı kabul edilemez / uzak durulması gereken ilan etmiştir. Bu bağlamda toplumun yansıması olan yazınsal yapıtlar, inşa etmiş oldukları bu ve buna benzer imgelerle, düzenin devamlılığını desteklemiş ve ona bir katkıda bulunmuştur. Kurgulamış olduğu imge ve onun temsilleriyle topluma bir abjekt süje vermiştir.

Sonuç itibariyle Lacan’ın ben ve öteki kavramlarına gönderme yapan Kristeva’nın abjekt kuramı, yine kendisine ait yabancılık kuramı üzerinden okunduğunda imgenin hem kadınlığından hem de volksgeist ruhundan uzak olandan seçilmesi Batı romanında olduğu kadar Doğu romanında da ilgi çekmiştir. Bu bağlamda yazın, Çingene kadın imgesini abjekt kuramına benzer bir şekilde nitelendirilmesiyle yaşlı ve çirkin olarak temsilini yaratmıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin ve Osman Cemal Kaygılı’nın yapıtlarındaki de nitekim bu söylemin temsili olarak inşa etmiş olduğu yaşlı çirkin Çingene kadın imgelerini barındırmasıyla Bloom’un kavramsallaştırdığı etkileme endişesi temsiliyetidir. Batı’dan aldığı roman aracılığıyla dolayımlanmış arzuyu devralmış ve bu arzunun nesnesi ikamelerini kendi toplumsal söyleminde çifte katlayarak ötekileştirmiştir.

4.3. İncelenen Yapıtlardaki Çingene Kadın İmgelerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi

Alman ve Türk yazınından seçili yapıtların barındırdığı Çingene kadın imgelerinin incelenmesi sonucu yazındaki mitsel geçmişten getirdiği kadın bedenini ikileşik temsiller üzerinden işlevselleştirmenin tekrarına fakat bu tekrarın Batı ile Doğu örneklerinde cinsellik-ırkçılık-lanet üçgeninde benzerlik göstermesine rağmen aralarındaki ontolojik fark üzerinden bu üçgenin farklı yoğunluğa sahip olduğunu gözlenmiştir²³⁴. Güzel-baştan çıkarıcı, genç Çingene kadın imgesinin yanı sıra eril evrensel bütünlük sancısının gediğini doldurma adına yaşlı-cadı çirkin Çingene kadın imgesi de inşa edilmiştir. Batı'nın cinsellik üzerinden erkeğin karşısına kadını yerleştirme yanılığının temsili olarak Çingene kadın bedeni ya hiperseksüelleştirilmiş ya da cadılaştırılmıştır.

Güzel kadın mitlerinin arka planında inşa ettiği güzel ve genç Çingene kadının cinsel çekiciliğini yücelten ve aynı zamanda da bu yolla onu ötekileştiren Batı, döneminin verdiği Zigeuerromantik akımıyla da Doğulu bir imge olarak Çingene kadını egzotikleştirdiği kadar erotikleştirmiştir. Nitekim Richard Huch, Alman Romantizmi çalışmasında romantikleri Hindistan'ı arayan hayalcileri veya bilinçdışının kaşifleri olarak tanımlamıştır (Huch, 2005, s. 63). Çingene gibi Hindistan'dan gelen Doğulu bir imgeyi güzelleme, hiperseksüelleştirme bağlamında Batı'nın ırkçılıktan cinsellik üzerinden bir ötekileştirme yaptığı sonucuna varılmıştır. Yazında inşa edilen Mignon, Carmen, Esmeralde gibi baştan çıkarıcı Çingene kadın temsillerinden ilham alan Arnim ve Brentano da Romantik dönemin hayalci ruhuyla bu imgeye cinsellik üzerinden bir temsiliyet vermişlerdir. Isabella ve Mitidika ilgili imgenin birer temsil olarak; Batı yazınında inşa edilen güzel, genç ve bir o kadar da çekici Doğulu kadın, dolayımlanmış arzu nesnesi olarak erkek yazarın kaleminde cinsellik üzerinden imgenmiştir. Başka bir ifadeyle Batı, ötekiliğin

²³⁴ Bu ikileşik imgeler her iki yazında da erkeğin **objet petit a** üzerinden **Büyük Öteki** tarafından olumlama sanrısını doyurmuştur.

kurulumunda cinselliği mihenk taşı olarak işlevselleştirmiş ve bu işlevi Batı'nın dışı olarak alımladığı Doğu'dan aldığı bir imgeye yani Çingene kadınına yüklemiştir. Bu bağlamda **çifte katlanmış öteki** konumuna alınan Çingene kadın imgesi; Doğulu bir imgenin Batı yazınında egzotik ve erotik bir imgeye dönüşümünün temsili olarak yer almıştır. Burada Çingene kadın yazınsal imgesi Batı yazını için Edward Said'in ifadesiyle *“romantiğin yeri”* ve / veya *“egzotik varlığın mekânı”* olarak, Kant'ın *“Doğulunun cinselliği ahlak(sallık)tan yoksundur”* yorumunu destekler niteliktedir.

Güzel Çingene kadın imgesinin Doğu temsillerine bakıldığında ise cinsellik-ırkçılık-lanet üçgeninin devamlılığı göze çarpmıştır. Fakat burada üçgenin yoğun köşesi Batı'ninkinden farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Batı'nın Esmeralda, Mignon, Carmen gibi baştan çıkarıcı genç güzel Çingene kızını / kadını; Osmanlı-Türk romanı için kuracağı arzu üçgenindeki nesne olarak ithal etmiştir. Fakat buradaki güzel Çingene kadınına, Batı'ninkinden farklı bir beden biçimi yüklenmiştir. Ahmet Efendi'nin Zıbası, Kaygılı'nın Eminesi / Nazlısı; Batı'nın ürettiği güzel Çingene kadın imge temsili devam ettirirken, özünü koruma kaygısındaki Osmanlı-Türk yazınının Harold Bloom'un ifadesiyle etkilenme endişesini sağaltma yeri olarak yazarların kültürel özü koruma alanları olmuştur. Çingene kadını Tanzimat romanında Batılılaşma etkisindeki yazar tarafından, Batı'ya karşı iktidarını kaybetme sürecindeki Doğu'nun özünü kaybetmeme sancısı olarak ithal edilmiştir. Fakat bu ithal edilen arzu, kadın bedenini Batı'nın yaptığı kadar cinselliğine girmeden kendi -milli- olma yolunda işlevselleştirmiştir. Batı'nın oryantalist bakışıyla Doğulu bir imgeyi arzu nesneleştirmesini kendine uyarlamaya çalışan Doğu -Tanzimat dönemindeki Osmanlı-Türk romanı-, Çingene kadınının yabancılığını baştan belirlemiştir. Milli kimlik kurma yolundaki Doğu yazını; bu yabancılığı cinsellik üzerinden değil ırkçı söylemi üzerinden kurgulamıştır. Yaşadığı toprakların iktidar kaybını yazınsal metinlerinde koruma derdindeki yazar, baba rolüne girmiştir. Bu bağlamda Mithat Efendi ve Kaygılı, inşa ettikleri Çingene kadın temsilleriyle İslam ontolojisine ve Anadolu mitlerindeki kadının yerini korumuş ve Batı'nın cinsellik üzerinden kurguladığı hiperseksüelleştirilmiş kadını, güzelliği üzerinden tanımlasa da bunu -toplumsalın tanımıyla- hanım rolünden çıkarmadan yapmıştır.

Batı ve Doğu yazınında Çingene kadın imgelerinin arasındaki bu fark, esasen bu iki coğrafyanın arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayırmadan kaynaklanmıştır. Bu bağlamda Doğu; Antik dönemden aldığı alımlama pratiğine Hristiyanlık öğretilerini eklemleyen Batı'dan farklılaşarak İslam öğretileri ve Anadolu söylencelerinden kopmadan baştan çıkarıcı Çingene kadını, her ne kadar Batı gibi erkeğin ötekisi olarak konumlandırırsa da bu konumlandırmayı Çingeneliğe atfedilen cinsel özgürlük üzerinden değil; eve hanım olarak alınabilirliğine göre yapmıştır.

Nitekim kadın bedeninin işlevselleştirmesindeki bu fark, sadece Batı-Doğu problemi olmadığı; esasında toplumsal cinsiyet normları üzerinden kadının, erkeğin kendi iktidarını kurma yeri olarak alımlandığını görmeyi mümkün kılmıştır.

Bu bağlamda özünü koruma adına girdiği çabada, Çingene kadın imgesini Batı'daki kadın kadar baştan çıkarıcı bir cinsellikle çizemese de -onu hanım yapacağından- imgeyi kendine ithal etmiştir. Zira ulusal-kültürel bir mesele olan etkilenme endişesinin getirdiği korkuyu hafifletme yeri olarak erekselleştirilen Çingene kadın imgesi, Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle bir kadınsılaşma endişesi ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Batı'nın Doğulu bir kadını kendisine öteki olarak kurgulamasını ithal eden Doğu, hanım yapabileceği kadını İslam ontolojisine bağlı kalarak onu Batı'daki gibi hiperseksüelleştirilmiş bir beden olarak imgelemeyerek etkilenme endişesini sağalttığını ve nihayetinde onaylandığını zannetmiştir. Endişesini bastırma adına yaşadığı an, Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle kadınsılaşma endişesi yani ırzı teslim etme korkusunun yaşandığı an olmasıyla bu korkuyu bastırma yoluna giden Doğu yazını; Cemil Meriç'in kavramsallaştırdığı **virilité** (erkeklik) kaybını yaşamıştır. Bir diğer ifadeyle yazındaki bu eril söylem, züppeleşen erkeğin iktidarını kaybetme korkusunu bastıramamıştır. Batı'yı alırken Batılı bakışa oryantalist özü eklemleme derdine / hatasına düşen Doğu, gediğini doldurma adına Batı'dan ithal ettiği Doğulu kadına batılı gözle bakarken, özünü saklı tutma çabasına girmesi onu kadınsılaştırmış, erkeğin sarsılmış iktidarını yıkmıştır. Nurdan Gürbilek de bu kaybı Kör Ayna, Kayıp Şark isimli çalışmasında şöyle temellendirmiştir:

“‘Tatlı su frenki’nden ‘salon sosyalist’ne, ‘dandini beyler’den son yılların ünlü ‘entel’ine kadar birçok kavram karşısındakini yalnızca yabancılık, köksüzlük ya da iğretilikle değil, aynı zamanda da kadınsılıkla da suçlar. Sözcüğün düzanlamında değilse de yananlamlarında vardır bu. Cemil Meriç’in Batılılaşmayla birlikte yaşanan haysiyet kaybını bir kültürel efemineleşme hikayesi olarak anlatması, Tanzimat’ın doğurduğu köksüzlüğü hemen her yerde ‘virilite’ (erkeklik) kaybıyla, nazeninleşmeyle, hadım edilmesiyle özdeşirmesi; kozmopolitliğin ‘efemine bilekler’inden, ‘kemiksiz, adalesiz salon züppeleri’nden söz etmesi, örneğin Nurullah Ataç’ı ‘hadımlar edebiyatının akıl hocası’, çöken bir cemiyetin ‘harem ağası’ olarak eleştirmesi tesadüf değildir” (Gürbilek, 2020, s. 58).

Kadınsılaşma endişesini örtme adına inşa ettiği Çingene kadın imge tarafından esasında korkusu pekiştirilmiştir²³⁵. Doğu’yu dışı gören Batı’nın bakışıyla kendisinden ayırmaya çalıştığı Çingeneyi ötekileştirilen böylece kendini yabancılaştıran, dişileştiren Tanzimat yazını; kızlarını terbiye etme derdindeki baba rolüne girerek, okuyucuyu kadın olarak görmüştür. Bu anlamda erkek yazar, topluma karşı kendini sorumlu duymuş ve kadını eğitme derdine girmiştir. Ulusal kimliklenme derdindeki yazınsal bu bağlamda Gürbilek’in ifadesiyle “*bir tür, bozgunda fetih rüyası*” (Gürbilek, 2020, s. 79) yaşamıştır:

“Aynı yüzyılda birçok Avrupalı yazar Doğu’yu kadın olarak temsil ederken, mazisiyle mağrur Osmanlı yazarı da Avrupa’yı fatihini bekleyen kadın olarak temsil etmekte tereddüt etmez. Kudretini kaybeden bir imparatorluğun yazarı olmasına, Avrupa’yla evliliğe elverişsiz koşullarda talip olmasına rağmen erilliği hala kendine,

²³⁵ İktidarını kazanma adına inşa ettiği güzel Çingene kadın imgesini yani ötekiyi, **çifte katlanmış ötekileştirmekle** kalmayıp evrenin bütünlük sanrısını kapatacak olan arzu nesnesine ulaşamamış yani **Büyük Öteki** tarafından onaylanmamıştır. Kaldı ki onaylanmamış özne, yapıtın sonunda iktidarını yitirmiştir.

Asya'ya yakıştırabilmekte, yabancı kültüre nüfuz etme arzusunu kadına nüfuz etme arzusu olarak görebilmektedir yazar.”
(Gürbilek, 2020, s. 79-80)

Nitekim bedeni performans alanı olarak işaretleyen hegemonya üzerine Tanzimat yazını; kadınsılaşma endişesinin verdiği korkuyu, kadın üzerinden kendini sağaltma yolunda girmiştir. Çingene kadınının ötekiliğini, cinsellik üzerinden olmasa da milli olma arzusu üzerinden vermiştir. Evine hanım olarak alacağı kadının cinselliğini yüceltme yoluna girmesi Anadolu mitlerine bağlılığını bakımından uygun olamayacağından kadını, ona ait olan Çingeneliğinin altını oyarak nesneleştirmiştir. Eğitilmesi, erkeğine göre şekillendirilmesi gereken bir kadın bedeni olarak -güzelliği üzerinden ideal beden normlarına uyması durumunda- Çingenelikten kurtulması gereken olarak işaretlemiş ve böylece özünü korkuma adına ırkçılığa ve hegemonik erkeklığe başvurmuştur. Sonuç olarak; Batı'nın Doğu kadınına oryantal bakış açısını kendisine ithal eden Çingene ve Çingeneler yapıtları; Doğu yazınının yani ataerkil söylemin, Çingene kadın imgesi üzerinden kendi iktidarının altını oyduğunun başka bir ifadeyle arzu nesnesi Çingene kadın olan erkek öznenin ontolojik gediğinin görünür kıldığına temsilleri olmuştur.

Yaşlı ve cadıllaştırılmış Çingene kadın imgesine gelindiğinde ise Batı ve Doğu'nun ortak bir beden politikası yürüttüğünü görmek mümkündür. Cinsel açıdan baştan çıkarıcı ya da ideal beden biçimine uymayan bu yaşlı kadını damgalamada mitlerin kadına yüklediği büyü yetisini cadılığa ve / veya lanetliğe yoran eril yazın, bu bağlamda yaşlı Çingene kadını uzak durulması gereken imge olarak şeytanlaştırmıştır. Yapıtlarda ortak olarak (üvey)anne / büyükanne rolüyle çıkan bu bağlamda iktidarın anneye verdiği iktidarını devam ettirme rolünü üstlenmiş cadı Çingene kadın imgesi; çocuğu üzerinden ötekiliğinin -Çingene ve kadın olarak **çifte katlanmış ötekiliğinin**- iktidar yani Baba'nın-Adları tarafından onaylama arayışının temsili olarak bir diğer ifadeyle bir Gaco erkeği ile evlendirdiği kızı üzerinden toplumsal alanda onaylanma yani **Büyük Öteki** tarafından tanınma çabasını temsil

etmiştir. Batı ve Doğu yazınının cadı Çingene kadın imgesinde ortaklaşmasının altında yatan dişile duyulan korkunun bir örnekleme olduğu neticesinde; yazarın, baştan çıkarıcı Çingene kadınının karşısına yerleştireceği cadı Çingene kadını için anne ya da büyükanne olarak yaşlı kadına yönelmesi yazında tekrar edilendir:

“Öteki olarak kadın, yaşamı beklenmedik, yok etmeye yarayan doğasını temsil eder hale gelir. Beauvoir’a göre ‘Bu bedensel olasılık karşısında duyulan dehşeti erkek kadına yansıtmaktadır.’ Bunun yanı sıra, [...] erkeklerin kadın dehşeti ve özellikle de anneye ait özerkliğe karşı duyulan bebeklikten gelen dehşet hissi, tarihsel olarak kendini kadınları kötüleme yoluyla nesnelleştirmiştir. Dişi ‘cazibe’ karşısında erkeğin karışık duyguları, aynı erkeğin yaratıcı enerjisini hem tahrik etmelerine hem de çalmalarına izin verecek hileli sanatları ellerinde bulunduran Sfenks, Medusa, Kirke, Kali, Delilah ve Salome gibi korkunç büyücü-tanrıça geleneksel imgelerinin temelini oluşturur” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 80).

Kadın bedeni de bu bağlamda eril hegemonyanın kurulması adına kültürün dönüştürücülüğüne uğramış ve nitekim ataerkil transformasyon sonucu kötücül kadın mitleri doğmuştur. Böyle bir tutarlı alt yapının gücünü yazına aktaran eril söylem, cadılaştırdığı kadın imge temsilleri üzerinden kültürel olanı devam ettirmiş ve meşrulaştırmıştır.

Bunun yanı sıra cadılaştırılacak beden hep yaşlı bir kadına ait olmuştur. Eril hegemonyanın doğuştan atalı bir doğa yasası tanımıyla oluşturduğu ikili cinsiyet sistemi gereği kadın bedeninde kalıplaştırdığı değerlerin kötü / alttaki / **madun** / çirkin / dışarı / canavar / şeytan / cadı gibi temsili olan yaşlı kadın, toplumsal cinsiyet normları adına kadına uyarıcı niteliktedir. Kadına nasıl bir beden biçimine sahip olması yönünde erilliğini dikte eden söylem esasında dişil güce duyduğu korkusunu

onu bir cadıya hem de Çingene bir cadıya dönüştürerek bastırması anlamına gelmiştir. Erkek iktidarını sarsıcı bir gücü elinde bulunduran bu mitsel arka planlı büyücü kadın, şeytanlaştırılan kadın imgesi temsili olduğu kadar baştan çıkarıcı kadın imgesinin de karşıtı olarak onun temsiliyetini olumlamıştır:

“İnsanın kendisini bir sanat objesinde öldürmesi, -killardan arınma, ayna çılgınlığı, kötü koku ve yaşlanmayla ilgili endişe, fazla kıvrıcık ya da fazla düz saçla ilgili takıntı, fazla kalın ya da fazla ince bir vücuda sahip olduğunu düşünmek- sadece kadınların melek olma adına gösterdikleri çabayı değil aynı zamanda dışı canavara dönüşmemek yolunda girdikleri mücadeleyi de kanıtlamaktadır” (Gilbert & Gubar, 2016, s. 80).

Zira kadın bedeni üzerinden tekrar ettiği ikileşim sistemiyle kadını iki imge temelinde temsiller üreten Batı ve Doğu yazını, kötücül kadın imgesinde eril hegemonyanın erekselleştirdiği söylem bağlamında ortaklıklarını devam ettirmiştir. Ataerkil bu büyü gücü taşıyan ve anaerkil dönemi hatırlatan tüm temsilleri büründürdüğü cadı kadın imgesine, hegemonik söylemin ırkçılığını eklemleyerek **çifte katlanmış öteki** inşa etmiş, bu inşayı Batı da Doğu da ortak olarak yazınına taşımış ve temsiller üretmiştir. Bu noktada Arnim, Brentano, Mithat Efendi ve Kaygılı; yapıtlarındaki cadılaştırdıkları temsiller yoluyla, Çingene kadın imgesini ötekileştirme adına yazındaki ortak bir cinsellik-ırkçılık-lanet üçgenini tekrar etmişlerdir.

Neticesinde Batı ve Doğu yazınından seçilen örnekler incelendiğinde, eril söylem her iki coğrafyada da Çingene kadın imgesi üzerinden beden politikasını devam ettirirken, eril tahakkümünü ortak imgeler üzerine uyguladığı farklı yoğunluktaki ötekileştirmede birleştiği belirlenmiştir. Bu bağlamda eril iktidarını korumak adına korktuğu dişile cadı Çingene kadın imgesini yüklemede ortaklık göstermişken, baştan çıkarıcı kadın imgesini inşasında ontolojik fark üzerinden

başkalaşmıştır. Kadını erkeğin karşısına koyan Batı, kadını elde etme yöntemi olarak kurguladığı cinselliği pekiştirirken; Doğu’da ise, kadın ve erkeği birbirini tamamlayan / birbirine dikişlenen düşünce neticesinde kadın abartılı bir cinsel obje konumuna alınmamıştır. İdeal kadın biçimine alınan Doğu yazınındaki güzel Çingene kadın erkeğin hanımı olabilmek cinselliğe sahipken; onun bu coğrafyadaki ötekileştirilmesi Çingeneliği üzerinden oluşmuştur.

Bu bağlamda Doğuda farklı bir durum daha ortaya çıkmıştır. Kendini olumlama, iktidarını kurma adına aldığı dolayımlanmış arzu nesnesini, özüne uygun olma adı altında Doğulu imgeye Doğulu bakış açısı kurmaktansa Batılı oryantalistliği devam ettiren Doğu’dan çıkan bu yazınsal metinler; böylece kendi iktidarının altını oymuş ve Gürbilek’in tanımıyla kadınsılaşıma endişesinin sonucu korkusundan kaçma adını ürettiği yöntem -oryantalist bakış açısına özü katma- üzerinden korkusuna takılı kalmıştır. Yapıt sonunda Batı’daki erkekler hayatlarına devam ederken, Doğulu züppeleştirilen erkek başkahramanlar ya akıl sağlıklarını yitirmiş ya da ölü bulunmuştur. Bu da iktidarın kaybetmeye eş değerdir. Nitekim her iki yazının da eril söylemini olumlama adına nesneleştirdiği Çingene kadın imgesinde cinsellik-ırkçılık-lanet üçgenini tekrar etmiş ve sonucunda kadını **çifte katlanmış öteki** konuma almıştır.

SONUÇ

“Cinsellik, iktidar ilişkilerinde en izi sürülemeyecek olan unsur değil, kendisine en büyük araçsallık bağışlanmış olanıdır: En çok sayıda manevra için kullanışlıdır ve en çeşitli stratejiler için bir destek noktası, yahut mihver işlevi görmeye yatkındır.” (Foucault, 1978-85, I: 103)

Alman ve Türk yazınından seçili yapıtlardaki temsilleri üzerinden Çingene kadın yazınsal imgesinin inşasını ve bu imgenin inşasında Alman yani Batı, Türk yani Doğu temelli eril imgesel bakışı görme ve çözümleme gayretindeki bu çalışma;

kadınlık tartışması üzerinden psikanaliz söylemlerden yararlanmıştır. **Madun** gruplarından ilk akla gelenlerden olan Çingenelerden alınmasıyla **evrensel günah keçisi** sıfatı giydirilmiş ilgili Çingene kadın imgesi, yapılan çalışma sonucunda Batı ve Doğu yazını için oldukça sıkça başvurulmuş imgelerden biri olduğu saptanmıştır.

Erkek öznenin ontolojik yarığını örten / kapatan bu arzu nesne ikamesi Çingene kadın, erkeği olumlamayarak tersine olumlama yani bütünlük sanrısı yaşatmıştır. Bu bağlamda erkeğin hem zehri hem de panzehri konumuyla ilişkilendirilen Çingene kadın imgesi, Batı ve Doğu yazınında -her ne kadar ontolojik farkından dolayı farklı yoğunluklara sahip olsa da- benzer bir yöntemle damgalanmıştır. **Madun / Homo sacer / Pharmakos / küçük öteki** gibi kavramlar üzerinden yazınsalda kendisine yer bulan bu imge, kadın olmasından dolayı cinsellik üzerinden imgelelenmiş ve bu imgeleme toplumsal cinsiyet normların temelindeki ikileşimden beslenmiştir.

Bu ikileşimi hem üreten hem de bundan beslenen olarak kavramsallaştırılan toplumsal cinsiyet kavramını, tutarlı / istikrarlı kimlik kalıpları üretebilme adına kullanılmış ve bu kavramı doğal olmayan bir kültürel inşa ürünü olarak tanımlanmıştır. Cinsiyet kategorisinin icadı üzerinden kalıplaşan bu toplumsal cinsiyet kavramı, düzen kurucu biyoiktidarın sürdürülebilirliğin aracı olarak cinsiyeti bir tahakküm aygıtına çevirmiştir. İlgili yazınsal metinlerin barındırdığı temsillerin çözümlenmesinde kuramı oluşturan bu söylemlerin neticesinde kadın yazınsal imgesi, Çingene oluşuyla birlikte eril narsistik arzu nesnesi ikamesi rolünü **çifte katlanmış öteki** konumuyla sürdürdüğü sonucuna varılmıştır.

Çalışma ele aldığı Batı ve Doğu yazınındaki 19. ve 20. yüzyıl arasında üretilmiş yapıtlar örneğinde dönemin yazınının ve kullandığı yazınsal imgelemenin coğrafyanın ontolojik yapısından bağımsız düşünülmemeyeceğini ortaya koyarak, Çingene kadın imgesi üzerinden hem kadın olarak hem de **madun** olarak öteki kimliğinin inşasını ve bu kimliğin temsilini orta koymuştur. Her ne kadar farklı

ontolojik tarihsel sürece sahip olsalar da yazın yoluyla Çingene özelinde ötekinin inşa edilmesinde ve nihayetinde bu öteki imgesinin aktarılmasında Batı'nın ve Doğu'nun birleştiği noktanın kadın bedeni olduğu sonucuna varılmıştır.

Feminist söylem bağlamında **madun** konumuna itilen kadın Çingene, bir sosyal olgu olarak uzun süre din eksenli bir çerçevede kendine yer bulmuştur. Havva -ya da tek Tanrılı dinler öncesi mitolojideki Pandora- ile başlayan laneti yenme ve öncelikle insan olarak var olma mücadelesi veren kadın söylem, başatlarını 17. yüzyılın Batısında vermiş ve 19. yüzyılda hem Batı hem Doğu yazında kendine yer bulmuştur. Fakat bu söylem dönemin eril merkezli ulus-devlet anlayışındaki iktidar alanında anne ve eş rolündeki taleplerin ilerisine geçmemiştir. Evlilik ve mülkiyet anlayışıyla kadın ile erkeğin arasında var olduğunu dikte ettiği farkın üzerine otoritesini kuran Batı'daki Batılı ataerkilliğin ve Doğu'daki İslami ataerkilliğin merkezine kimlik -özellikle de toplumsal cinsiyet kimliği- politikası yerleşmiştir. Bu bağlamda kimlik kurgusu bir öteki inşa ederek özneye, onaylanma arzusunun ikamesi görevini yerine getirirken aynı zamanda ötekine bir kimlik oluşturmuştur.

Böylece kimliklenme ve kimliklendirme kurgusu, evrensel bir Çingene kadın imgesi yaratmıştır. Eril ulus devlet anlayışını destekleyen 19.yy'daki zihniyet, yaratılan Babanın-Yasaları ve toplumsal çıkarı gereği kadının belli bir mekânda sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda mekânın cinsiyetlendirilmesi ve geleneksel cinsiyetçi normlara ulusçu kalıpların eklenmesiyle **çifte katlanmış ötekilik** yaşatılan Çingene kadın, paralel düzlemde iki coğrafyanın yazınında sıkça başvurulmuş imge olarak yazınsal beğenilerden biri olduğu görülmüştür. Bu imgenin öteki kimliği ile yazında yer almasının birincil nedenlerinden biri kadın olmasıdır. Dönemin yeni kadın imgesi arayışındaki Batıcı ve Doğucu ataerkil iktidarın kesişim kümesinin

kadın bedeni olması, onun ikici²³⁶ sisteminin meşruluğunu desteklemesi ve sürdürebilmesi için şaşırtıcı değildir.

Lacancı ve Butlerci söylemin ortaklaştığı bedenin bir kültürel inşa süreci sonucu cinsiyetlendirildiği fikrinden yola çıkıldığında, Çingene kadınının yazınsaldaki toplumsal cinsiyet temelli inşasının doğal bir yol ile değil; dışarıdan içeriye bir inşa sürecinin sonucu olduğunu gözlenmiştir. Bu bağlamda yazının, toplumsal cinsiyet söylemini kurma ve temsiller üretme rolündeki etkisini Batı ve Doğu yazınında inşa edilen Çingene kadın imgelerinin -barındırdığı farklılıklara rağmen- ortaklığında okumak mümkün olmuştur. Nitekim her iki yazınsaldan seçili örneklerde toplumsal cinsiyetin ürettiği beden tahakküm politikasının ürünü olarak yazınsal imgelemde ortaya çıkan iki uç kutupta duran güzel ve cadı Çingene kadın imge temsilleriyle karşılaşılmıştır. Yazar, kadını yazında imgeleştirirken uç kutupta duran ikileşik temsiller kalıbını yaratmıştır:

Bu ikileşikleştirdiği yazınsal kadın imge kalıpları arka planında inşa edilen ilgili Çingene kadın imgelerinin yazınsalda a işlevini alması Batı ve Doğu cinsellik-ırkçılık-lanetli üçgeninde ortaklaşmış olsa da bu iki kültürün ontolojik farkı gereği üçgendekilerin rol yoğunluğuna göre farklılaşmıştır da. Güzel Çingene kadın imgesi Batı'da cinsellik yoğunluğunda ötekileştirilirken, Doğu'da ise ırkçılık üzerinden bir dışlanmaya maruz kalmıştır. Bunun yanı sıra her iki yazında da cadı Çingene kadın imgesinin ötekileştirilmesinde mitlerdeki lanetli / mistik kadın arketipinin tekrarını saptanmıştır. Evrenin bütünlük mitinin yazınsala aktarılımı üzerinden okunması sonucunda her iki yazın da yazındaki bu sembolik muğlaklık dolayımındaki tutarsızlık yokmuşçasına Çingene kadınına erkeğin arzu nesnesi olarak **objet petit a** statüsü verdiği görülmüştür. Bu arzu nesnesi dolayımıyla yazın hem kadın hem **madun** Çingene olması sebebiyle ürettiği ötekiliğini pekiştirmiştir. Bu bağlamda eril söylem; **çifte katlanmış öteki** konumuna itilen Çingene kadın imgesi temsilleri üzerinden erkek başkahramanı hem olumlayarak hem de olumlamayarak tersine bir

²³⁶ Düalistik.

olumlamayla **Büyük Öteki** tarafından onaylanma sanrısını sağaltmıştır. Fakat aynı zamanda da bu onaylama fantezisinin hiçbir zaman ulaşamayacak konuma alınmasıyla devamlılığı sağlanmıştır. Bu bağlamda hegemonyanın ürettiği ikileşik sistemi gereğince güzel ya da cadı olmasına bakılmadan Çingene kadın imgesi, Žižek'in ifadesiyle erkeğin ontolojik yarığını hem kapatan hem de gösteren işleviyle nesneleştirilmiş ve mimetik arzu yoluyla Girard'ın tanımıyla dolayımlanmış arzu olarak yazınsalda temsiller üretmiştir.

Tarih boyunca ekonomik nedenlerden dolayı her daim otorite karşısında öteki olarak adlandırılan Çingene, evrensel olarak **madun** sıfatıyla sessizleştirilmiştir. Çingene kadını da bu bağlamda erk merkezli düzen içerisinde **çifte katlanmış öteki** konumuyla yazında yerini almıştır. İncelenen genç, güzel Çingene kadın ve yaşlı cadı Çingene kadın imgeleri neticesinde bu imgelerin ortak noktasının öncelikle sessizliğe maruz bırakılması olduğu görülmüştür. Yazınsal yapıtlardaki bu imgelerin konuşmalarındaki azlık, konuşur olsa bile gerçekten duyulmaması sorunsalı ortak nokta olarak ortaya çıkmıştır. Ötekilik ya da ötekileştirme, mekândan mekâna ismen değişikliğe uğrasa da tüm toplumlar için kendi kimliklerinin özünü oluşturmak adına işlevini yerine getirmiştir. Diğer bir ifadeyle mekânsal ilişki ile -hem bireysel hem de kolektif- kimliğin arasındaki bağ; ben ve öteki, bura ve ora kalıpları üzerinden bir karşı bulmada kendini gösterir. Bu coğrafi habitus, bireyin kendinden bağımsız bir şekilde inşa edilmiş ve büyük bir çoğunluğu okuma eylemi sonucu oluşmuştur. Nihayetinde yazının bu oluşumda rolü büyüktür. **Büyük Öteki**'nin simgesel düzeninde oluşturduğu dil yapısı ile bilinçdışının yazınsal imgelem yoluyla aktarıldığı yazınsal metinler, özünde iktidarın söylem araçlarından biridir. İktidar ürettiği pek çok araç ve mekân ile toplumsal öznelliği oluştururken, bedeni yazıya aktararak onu hem inşa eder hem de devamlılığını garanti altına alır. Bu yazı dili Almanca ya da Türkçe olsun; yazının ben'i -ya da biz'i- yapılandırma sürecinde oluşturduğu ötekini -ya da onlar'ı- konumlandığı beden, öncelikle kadın bedeni olmuştur. Egemen olan, ikili karşıtlıklar üreterek; içerisi-dışarı, üst-alt, mantık-his, kültür-doğa, erkek-kadın; cinsiyetlendirdiği bedenler üzerinden toplumsal cinsiyet kalıplarını üretir ve cinsellik

araçsallığı ile ona göre anormal olanı damgalar. Kadın bedeni de ideolojin kendi hegemonyasını üretme ve meşrulaştırma için kullandığı bir imge olarak yazında farklı coğrafyalarda farklı sıfatlar ile ortaya çıksa da beden olarak varlığını ortak paydada sürdürürken, kadın bedenine yüklenen hem entisite hem de sınıf kavramlarıyla kadın Çingene imgesi olarak kültürlerin ortak **günah keçisi** olmuştur. Bu imgeye oldukça sık başvurulmasının sebebi; cinsellik ile ırkçı kalıplarının birbirini desteklemesiyle çifte ötekileştirilmiş Çingene kadın bedenine mistisizmin de eklemlenebilirliği olmuştur.

Çalışma Alman ve Türk yazınından seçili yapıtlar özelinde 1800-1900 yılları arasında yayınlamış yapıtların barındırdığı Çingene kadın imgesini incelemiş ve bu imgenin temsilindeki tekrar üzerinden hegemonik erkekliğin erekselleştirdiği yazının kadın imgenin inşası bağlamındaki rolünü ortaya koymuştur. Yazın, mimetik arzu nesnesi ikamesi olarak Çingene kadınına baştan çıkarıcı ya da cadı ikileşiminde temsiller üretmiştir. Bu temsiller aracılığıyla, kadın imgelerinin **Pharmakos** olarak yazındaki tekrarına devam ettiği sonucuna varılmıştır. Erkeğin hem zehri hem de panzehri olan bu iki kutupta duran imge, esasında **Büyük Öteki** tarafından tanınma adına erkek öznenin öteki olarak imgelediği dolayımlanmış arzu nesnesidir.

Bu çalışma ne bir dışlama motifi olarak Çingeneliği ne de bir biyolojik yasa olarak dayatılan ikili cinsiyet sistemini pekiştirme derdindedir. Hegemonyasını koruma adına kurduğu düzeni yazın yoluyla devam ettiren eril söylemin kadın düşmanlığını, yazında arzu nesnesi olarak ötekileştirdiği Çingenenin **Pharmakos** rolünün altını çizmiş olan bu çalışma, ilgili kadın imgelerine Lacancı psikanaliz bağlamında feminist bir çözümleme getirmiştir. Bu bağlamda çalışma; pek çok kadın okuması yapan araştırmalardan da çıkarılan sonuca destek nitelikte olup, yazın dilinin erilliğini sorgulamaya itmiştir. Nitekim bu çalışma; cinsiyet, ırk, cinsel kimlik, ten rengi, tür gibi toplumsal olanı düzenleyen ve bu kavramlara atfettiği değerler üzerinden toplumsal mekanizmalarını da düzenleyen hegemonik söyleme yöneltilecek, bu kavramlara yüklenen etiketlemelerinin dönüşüme uğramasına yol açacak bir söylemin inşasına ihtiyaç duyulduğunu bir kez daha kaleme almıştır. Bu

bağlamda Çingene kadınının yazında inşa edilen ikileşik imgesinin tekrar edilen belli temsiller çerçevesinde, başka bir ifadeyle hegemonik söylemin belirlediği ırkçılık-cinsiyetçilik-lanetli üçgeninde kaldığını ortaya koyan bu çalışma; imgenin inşasında bilinçdışı ürün olarak yazının rolünü yeniden dile getirmiştir. Varılan bu sonuç; bedeni performans alanı gören ve bu bağlamda araçları üzerinden özneye dayatılan tahakküm sistemini alt üst edebilme adına yazında kurulacak çoğulcu söylemin önemini ve ihtiyacını hatırlatmıştır.

Her ne kadar Alman ve Türk yazını tarandığında Çingene kadın başkahraman barındıran -bir tez çalışması adına yeterli veri verebilecek- güncel yapıtlara rastlanmamış olsa da 1800-1900 yılları arasında Alman ve Türk yazınından çıkan yapıtlardan seçili olanlarına uygulanan böyle bir çalışmanın, güncel yazın özelinde uygulandığında benzer bir ötekileştirmenin varlığının sorgulanması adına merak uyandırıcıdır. Bunun yanı sıra benzer bir çalışmanın Çingene erkek imgesi üzerinden yapıldığında ötekileştirmenin boyutu ve biçimi de araştırılması tavsiye edilen başka bir konudur.

KAYNAKÇA

Adaman, F., & Keyder, Ç. (2006). *Türkiye'de Büyük Kentlerin Gecekondu ve Çöküntü Mahallelerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma*. İstanbul: Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadele Mahalli Topluluk Eylem Programı 2002-2006.

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan. Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aksu, M. (2003). *Türkiye'de Çingene Olmak*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Alp, H. (2015). Çingenelere Yönelik Nefret Söyleminin Ekşi Sözlük'te Yeniden Üretilmesi. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 143-172.

Althusser, L. (1969). *For Marx*. New York: The Penguin Press.

Arar, B., & Bilgin, N. (2010). Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri: Türk Basını Üzerine Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(30), 1-18.

Asséo, H. (2004). *Çingeneler - Bir Avrupa Yazgısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, A. (2017). *Bilinçdışı Dil ve Arzu. Dilbilimden Psikanalize Dil ve Arzunun Eklemlenişi*. Ankara: Bibliotech Yayınları.

Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(10), 115-147.

Ayhan, B. (2019). *Dünyanın Ötekileri Çingneler*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.

Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Say Yayınları.

Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. Ankara: Heretik Basın Yayın.

Baumann, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayat, A., Gökmen (Der.), Ö., & Deren (Der.), S. (2006). *Ortadoğu'da Maduniyet. Toplumsal Hareketler ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Beauvoir, S. d. (1993). *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Becker, I. (2007). *Dialoge zwischen den Kulturen, Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik* (Cilt 24). Hohengehren: Schneider Verlag.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Blumenberg, H. (2006). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bulfinch, T. (2005). *Bulfinch's Mythology: The Complete Texts. The Age of Fable The Age of Chivalry Legends of Charlemagne*. New York: Gramercy Books.

Burçoğlu, N. K. (2005). Disiplinlerarası Bir Bilimdalı Olarak İmgebilim. *Edebiyat ve Eleştiri*, 105-107.

Butler, J. (2015). *İktidarın Psikik Yaşamı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bülbül, M. (2015). Bir Öykü Üzerinden Yazınsal Dil ve Yazınsal İletişim. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1-11.

Campell, C. (2013). *Günah Keçisi. Başkalarını Suçlamanın Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Coşan, L. (2009). 16. Yüzyılda Almanların Türklerden Korunmak İçin Yazdığı Dualar. *Tanrım Bizi Türklerden Korum!* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Dijk, T. V. (1991). Media Contents: The Interdisciplinary Study of News as Discourse. K. Bruhn-Jensen, & N. Jankowski içinde, *Handbook of Qualitative Methods in Mass Communication Research* (s. 108-120). London: Routledge.

Durmuş, M. (2011). İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literatur and History of Turkish or Turkic*(6/3), 745-762.

Eliade, M. (1993). *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Engin, E. (2012). İmagoloji. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(27), 57-66.

Evans, D. (1996). *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse. Aus dem Englischen von Gabriella Burkhart*. London: Verlag Turia + Kant.

Fonseca, İ. (2002). *Beni Ayakta Gömün. Çingener ve Yolculukları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frankenberg, G. (1994). Zur Alchemie von Recht und Fremdheit. Die Fremden als judische Konstruktion. F. Balke içinde, *Schwierige Fremdheit. Über Intergration und Ausgrenzung in Einwanderungsländern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Fraser, A. (2005). *Çingener*. (İ. İnanc, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. İstanbul: Metis Yayınları.

Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. İstanbul: ALFA.

Hall, S. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etkinlikler. A. D. (Der.) içinde, *Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hall, S. (2017). *Temsil*. (İ. Dünder, Çev.) İstanbul: Pinhan.

Hancock, I. F. (2002). *We are the Romani People. Ame sam e Rromene džene.* Hatfield: University of Hertfordshire Press.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Kenrick, D. (2006). *Çingeneler Ganj'dan Thames'e.* (B. Tırnakcı, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Koçyiğit, D. (2017). Batı'yı Kurgulamak - Doğu'yu Sunmak, Doğu'yu Kurgulamak - Batı'yı Sunmak: Oksidentalizm'de Ben ve Öteki. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 133-160.

Kojeve, A. (1975). *Hegel: Eine Vergegenwärtigung seines Denkens.* Baden-Baden: Suhrkamp.

Kojeve, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş.* (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolukırmık, S. (2004). *Aramızdaki Yabancı: Çingeneler (Doktora Tezi).* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kurumlar Sosyoloji Anabilim Dalı.

Kula, O. B. (1993). Martin Luther Türk'e Karşı Savaşa İlişkin II. *Gündoğan Edebiyat Dergisi*(5).

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı.* (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2017). *Baba-Nın-Adları*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.

Leca, J. (1998). *Uluslar ve Milliyetçilik*. (S. İdemen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Mezarcıoğlu, A. (2010). *Çingenelerin Kitabı*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Millas, H. (2005). *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Özateşler, G. (2016). *Çingene. Türkiye'de Yaftalama ve Dışlayıcı Şiddetin Toplumsal Dinamiği*. (D. Dinçsoy, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özdemir, C. (2001). Kimlik Ve Söylem. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 107-122.

Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Scholz, R. (2007, Juni). Homo Sacer und "Die Zigeuner". Antiziganismus-Überlegungen zu einer wesentlichen und deshalb "vergessenen" Variante des modernen Rasismus. 4. 08 22, 2021 tarihinde <https://www.exit-online.org/link.php?tabelle=autoren&posnr=312> adresinden alındı

Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. London: Routledge.

Sigon, N. (2005). "The Gypsy Problem". The Roma in Italy: Stereotyping Labelling and "Nomad Camps". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 741-756.

Solms, W. (2000, Dezember 2./3.). Der "Zigeunermythos" und seine Wurzeln. Von der Zähigkeit negativer und positiven Stereotypen. *Neue Zürcher Zeitung*.

Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşabilir Mi?* (D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, & E. Koyuncu, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Strauß, D. (1992). Schützt Sinti/Roma vor der 'Zigeuner'-Literatur! Kritische Thesen zum Interesse von Literatur und Wissenschaft an der Minderheit. D. Strauß içinde, *Die Sinti/ Roma -Erzählkunst im Kontext Europäischer Märchenkultur* (s. 18-34). Heidelberg: Dokumentationszentrum deutscher Sinti und Roma.

Şan, E. (2020). İmajı Düşünmek. *Cogito*(97), s. 5-16.

Tezcan, E. (2018). Batı Geleneğinde Aşk, Cinsellik ve Ölüm: Tristan und Isolde. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatı, Alman Dili ve Edebiyatı.

Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.

Tünaydın, P. (2013, Eylül). Gara Gara Gargalar, Gapı Gapı Yorgalar: Irkçılık ile Cinselleştirme Kışkacında Çingene/Roman Kadın İmgesi [The Image of the Gypsy/Romani Woman in a Crossfire between Racism and Sexualization]. *Toplumsal Tarih*(237), 40-46.

Ulağlı, S. (2006). *İmgebilim - "Öteki'nin Bilimine Giriş"*. İstanbul: Sinemis Yayınları.

Weeks, J. (1998). Farklılığın Değeri. J. Rutherford içinde, *K,ml,kTopluluk-Kültür-Farklılık* (İ. Sağlamer, Çev.). İstanbul.

Wittich, E. (2017). *Blicke in das Leben der Zigeuner. Von einem Zigeuner*. Berlin: Edition Holzinger.

Yetişkin, E. (2013). Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmalarından Neler Öğrenebiliriz? 13. *Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi*. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneğı.

Yılığür, E. (2018). Editöryel Sunuş: Roman-"Çingene"-Peripatetik . *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 219-232.

Žižek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Žižek, S. (2004). *Yamuk Bakmak. Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2015). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*. İstanbul: MonoKL Yayınları.