T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADIN ÇALIŞMALARI ANA BİLİM DALI

KADIN ÇALIŞMALARI PROGRAMI

DESTANLARIN YENİDEN YAZIMLARINDAKİ TOPLUMSAL CİNSİYET NORMLARININ ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YORUMLANMASI

DUYGU DALLI

Danışman

Doç Dr. Mahinur Akşehir

MANİSA-2024

TAAHHÜTNAME

Bu tezin Manisa Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalında akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını ve kullanılan tüm literatür bilgilerinin referans gösterilerek tezde yer aldığını, tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, tezin yazımında akademik ve etik kurallara aykırı herhangi bir yapay zeka ve program kullanmadığımı beyan ederim.

Duygu DALLI

ÖZET

DESTANLARIN YENİDEN YAZIMLARINDAKİ TOPLUMSAL CİNSİYET NORMLARININ ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA YORUMLANMASI

Yüksek Lisans Tezi

Duygu DALLI

Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Danışman

Doç Dr. Mahinur AKŞEHİR

Edebi eserlerin düşünülenin aksine tarih boyunca yazıldıkları dönemin ideolojileri ile kaçınılmaz bir bağı olmuştur. Özellikle kadim anlatılar olan mitler ve destanlar bu bağlamda büyük öneme sahiptirler. Bu anlatılarda ideolojilerin taşıyıcısı olarak işlev gösteren öğelerin en etkilileri de arketiplerdir. Arketipçi edebiyat eleştirisi, edebi eserleri, içerisinde yer alan evrensel, sembolik motifler ve karakter tipleri, yani arketipler üzerinden analiz eden bir yaklaşımdır. Bu çalışmada kadim anlatılarda var olan toplumsal cinsiyet normlarını pekiştiren arketipler incelenmiş ve yeniden yazım eserlerde bu arketiplerin ne şekilde dönüştürüldüğü tartışılmıştır.

Bu bağlamda, arketipçi edebiyat eleştirisi çerçevesinden öncelikle kanon eserler sayılan *Gılgamış Destanı*, *Aeneis* destanı ve *Odysseia* destanı incelenmiştir. Bu destanlarda, kadınlık stereotiplerini oluşturan anne arketipleri ile erkeklik kalıpları ve kadın erkek arasındaki hiyerarşiyi göz önüne seren romantik aşk arketipleri ortak tema olarak yer almakta ve benzer özellikler barındırmaktadır. Bu eserlerin üçünün de kadınları erkeğe hizmet eden ikincil rollerde olduğu sürece olumlu tasvirlerle anıp, aksi durumda canavarlaştırdığı tespit edilmiştir. Benzer şekilde, üç eserde de eril ideolojinin yücelttiği erkeklik normlarına sıklıkla yer verilmiş ve kadınlarla erkekler arasında kadınları ikincilleştiren ve ötekileştiren bir hiyerarşi yaratılmıştır.

Bu çalışmada, aynı zamanda, yukarıda sözü geçen kanon eserlerin yeniden yazımları sayılan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı*, Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* isimli romanı ve Margaret Atwood'un *Penelope* isimli romanı incelenmiş ve bu metinlerin kadim anlatılarda yer alan arketipleri nasıl dönüştürdükleri analiz edilmiştir. Üç eserde de yazarlar tarafından, orijinal metinlerde yer alan ve toplumsal cinsiyet normlarını oluşturan arketiplerin ters yüz edilerek dönüştürüldüğü tespit edilmiştir. Üç yazar da toplumsal cinsiyet normlarını oluşturan arketipleri yıkarak cinsler arasında daha eşitlikçi bir kurgu yaratmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Arketipçi eleştiri, Revizyonist mit yaratımı, *Kadın Destanı, Lavinia, Penelope, Gılgamış Destanı*, *Aeneis* destanı, *Odysseia* destanı

ABSTRACT

INTERPRETATION OF GENDER NORMS IN THE REWRITINGS OF EPICS IN THE CONTEXT OF ARCHETYPICAL CRITICISM

M.Sc. Thesis

Duygu DALLI

Manisa Celal Bayar University
Graduate School of Education
Department of Women Studies

Supervisor

Assoc Prof Mahinur AKŞEHİR

Contrary to popular belief, literary works have had an inevitable connection with the ideologies of the period in which they were written throughout history. Especially myths and epics, which are ancient narratives, are of great importance in this context. The most effective elements that function as carriers of ideologies in these narratives are archetypes. Archetypal literary criticism is an approach that analyzes literary works through universal, symbolic motifs and character types, that is, archetypes. In this study, the archetypes that reinforce the gender norms existing in ancient narratives were examined and how these archetypes were transformed in rewritten works was discussed.

In this context, the Epic of Gilgamesh, the Aeneid epic and the Odyssey epic, which are considered canon works, were examined within the framework of archetypal literary criticism. In these epics, mother archetypes that form femininity stereotypes and romantic love archetypes that reveal masculinity stereotypes and the hierarchy between men and women are common themes and have similar features. It has been determined that all three of these works depict women positively as long as they are in secondary roles serving men, otherwise they are dehumanized. Similarly, in all three works, masculinity norms glorified by masculine ideology were frequently included and a hierarchy was created between men and women that subordinated and marginalized women.

Also, in this study, Ayla Kutlu's Women's Epic, Ursula K. Le Guin's novel Lavinia and Margaret Atwood's novel Penelope, which are considered rewritings of the canonical works mentioned above, were examined and how these texts transformed the archetypes in ancient narratives were analyzed. It has been determined that in all three works, the archetypes contained in the original texts and constituting gender norms were turned inside out and transformed by the authors. All three authors created a more egalitarian fiction between the genders by destroying the archetypes that constitute gender norms.

Key Words: Archetypal criticism, Revisionist myth making, *The Women's Epic*, *Lavinia, Penelope, The Epic of Gilgamesh, Aeneid, Odyssey*

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, destanlar ve onların yeniden yazımlarındaki toplumsal cinsiyet normları arketipçi eleştiri bağlamında değerlendirilmiştir. Bunu yaparken, öncelikle, kanon eserlerden *Gılgamış Destanı*, *Aeneis* destanı ve *Odysseia* destanında yer alan arketipler değerlendirilmiştir. Ardından, bu eserlerin yeniden yazımları olan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* romanı, Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* isimli romanı ve Margaret Atwood'un *Penelope* isimli romanında orijinal metinlerde yer alan arketipleri nasıl dönüştürüldükleri arketipçi eleştiri bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Edebiyatın ideolojiler üzerindeki gücünü ve toplumsal cinsiyet normları hakkında var olan kalıp yargıların nasıl dönüştürülebileceğini inceleyen bu çalışmada, bilgi ve tecrübesini benimle paylaşarak sürekli olarak beni motive eden, sabır ve hoşgörüsünü benden esirgemeyen, eleştirileri ve önerileri ile bana rehberlik ederek tezimin gelişimine önemli katkılar sağlayan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Mahinur AKŞEHİR'e derin minnettarlığımı sunarım.

Lisans eğitimim boyunca toplumsal cinsiyet normları ve arketipler konusunda bilinçlenmemi sağlayan ve yüksek lisans tezimde bu alanlara odaklanmam için bana ilham veren; ayrıca tez savunmamda jüri üyesi olarak görev yapan değerli hocalarım Prof. Dr. Dilek DİRENÇ ve Dr. Öğr. Üyesi Yasemin YAVAŞLAR ÖZAKINCI'ya gönülden teşekkür ederim.

Başta bölüm başkanımız Doç. Dr. Ayşe GÖNÜLLÜ ATAKAN olmak üzere, yüksek lisans eğitimim süresince kendilerinden ders alma şansına sahip olduğum tüm değerli hocalarıma çok teşekkür ederim.

Ayrıca, hayatımın her döneminde olduğu gibi eğitim sürecimde de desteğini benden esirgemeyen, başta eşim Tuncer DALLI ve annem Fatma ÇUBUKÇULAR olmak üzere tüm aileme teşekkürü borç bilirim.

Duygu DALLI

Manisa, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**
ABSTRACT ..... **II**
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
ARKETİPLER VE ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ

1.1. Arketipçi Eleştiriye Genel Bir Bakış **6**
1.1.1. Carl Gustav Jung **6**
1.2. Toplumsal Cinsiyet Normlarının Oluşmasında Büyük Öneme Sahip Arketipler **12**
1.2.1. Annelik **14**
1.2.1.1.Seven Anne ve Korkunç Anne Arketipleri **19**
1.2.2. Romantik Aşk **24**
1.2.2.1. Evlilik **34**
1.2.2.2. Beden, Cinsellik, Şiddet ve Tecavüz **36**

İKİNCİ BÖLÜM
DESTANLAR VE YENİDEN YAZIMLARINDA YER ALAN ANNE VE ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

2.1. *Gılgamış Destanı* ve *Kadın Destanı* **40**
2.1.1. *Gılgamış Destanı* ve *Kadın Destanı*'nın Anne Arketipi Bağlamında İncelenmesi **41**
2.1.1.1. *Gılgamış Destanı*'nda Yer Alan Anne Arketipleri **41**
2.1.1.2. *Kadın Destanı*'nda Dönüştürülen Anne Arketipleri **46**
2.1.2. *Gılgamış Destanı* ve *Kadın Destanı*'nın Romantik Aşk Bağlamında İncelenmesi **54**
2.1.2.1. *Gılgamış Destanı*'nda Yer Alan Romantik Aşk Arketipleri **54**
2.1.2.2 *Kadın Destanı*'nda Dönüştürülen Romantik Aşk Arketipleri **61**

2.2. *Aeneis* Destanı ve *Lavinia* **70**
2.2.1. *Aeneis* Destanı ve *Lavinia*'nın Anne Arketipi Bağlamında İncelenmesi **73**
2.2.1.1. *Aeneis* Destanında Yer Alan Anne Arketipleri **73**
2.2.1.2. *Lavinia*'da Dönüştürülen Anne Arketipleri **83**
2.2.2. *Aeneis* Destanı ve *Lavinia*'nın Romantik Aşk Bağlamında İncelenmesi **94**
2.2.2.1. *Aeneis* Destanında Yer Alan Romantik Aşk Arketipleri **94**
2.2.2.2. *Lavinia*'da Dönüştürülen Romantik Aşk Arketipleri **100**

2.3. *Odysseia* Destanı ve *Penelope* **107**
2.3.1. *Odysseia* Destanı ve *Penelope*'nin Anne Arketipi Bağlamında İncelenmesi **109**

2.3.1.1. *Odysseia* Destanında Yer Alan Anne Arketipleri 109

2.3.1.2. *Penelope*'de Dönüştürülen Anne Arketipleri 123

2.3.2. *Odysseia* Destanı ve *Penelope*'nin Romantik Aşk Bağlamında İncelenmesi 132

2.3.2.1. *Odysseia* Destanında Yer Alan Romantik Aşk Arketipleri 132

2.3.2.2. *Penelope*'de Dönüştürülen Romantik Aşk Arketipleri 143

SONUÇ 149

KAYNAKÇA 162

GİRİŞ

Edebiyat, baskın ideolojiyi benimsetmek ve norm haline getirmek için kullanılan en önemli araçlardan biridir. İnsanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan edebiyatın, masallar, mitler ve destanlarla başlayan, sürekli tekrar eden kalıpları kullanması insanların dünyayı ve kendilerini algılamaları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu sebeple, bir edebiyat yapıtının kanona dâhil edilmesi için bu eserin baskın ideolojiye hizmet etmesi gerekmektedir. Kanon eserlere toplumsal cinsiyet bağlamında bakıldığında, bu yapıtların bir 'ideal kadın/erkek' normu oluşturarak erkek egemen ideolojiye hizmet ettikleri görülmektedir. Kadınların yüzyıllar boyunca hayatın herhangi bir alanında aktif rol üstlenmekten, eğitim almaktan ve dolayısıyla da yazma ediminden uzak tutulmalarının yanı sıra, kanon eserlerde kadınlar 'melek' ya da 'canavar' olarak tasvir edilerek kategorize edilmiş, hikâyesizleştirilmiş ve stereotipleştirilmişlerdir. Bu durum, yirmi birinci yüzyılın ortalarında kanon eserlerin Batılı feminist yazarlar tarafından kadın perspektifinden yeniden kaleme alınmasına sebep olmuştur. Bu yazarlar, yeniden yazım çalışmaları sırasında kadim anlatıda mevcut olan hikâyeyi söker ve aynı malzemeyi hikâyede önemsiz olarak nitelendirilen bir kadın karakterin bakış açısından yeniden dokurlar. Feminist eleştiri bağlamında kullanılan bu teknik, revizyonist mit yaratımı ya da feminist yeniden yazım olarak adlandırılmaktadır. Feminist yeniden yazım, kadim anlatılarda var olan unsurların toplumsal cinsiyet rollerini belirlemede ve kadını ötekileştirmede ne denli önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bilindik hikâyelerin bakış açısını değiştirmek, bunu yaparken yüzyıllardır yok sayılan kadın deneyimlerine, başka bir deyişle, 'öteki'nin sesi ve hikâyesine yer vermek, sadece kadınları periferden merkeze almakla kalmaz, ayrıca kadınlar için başka varoluş olasılıklarının da mümkün olabileceğinin altını çizmiş olur. Böylelikle, kadınlar "erkek arayışının nesnesi olarak konumlandırıldıkları ve kendi hikâyelerini anlatamadıkları bir anlatı geleneğinden koparlar. Bu kopuş, erkek egemen geleneğin kırılması anlamına gelmektedir" (Direnç, 2014, s. 9).

Destanların Yeniden Yazımlarındaki Toplumsal Cinsiyet Normlarının Arketipçi Eleştiri Bağlamında İncelenmesi başlıklı bu çalışma, *Gılgamış Destanı*'nın yeniden yazımı olan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* romanını, *Aeneis* destanının bir yeniden yazımı olan Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* romanını ve *Odysseia* destanının yeniden yazımı olan Margaret Atwood'un *Penelope* romanını ele almaktadır. Bu çalışmada, sözü geçen üç eserdeki tekrarlanan ve alışılagelmiş unsurların, arketipçi eleştiri yöntemiyle ele alınması

amaçlanmıştır. Dolayısıyla, çalışmanın birinci bölümünü oluşturan kuramsal çerçeve kısmında arketipler ve arketipçi eleştiri konusuna yer verilecektir.

Arketipçi eleştiri, Carl Gustav Jung'un kurucusu olduğu analitik psikoloji kuramına dayanmaktadır. " 'Ana örnek', 'ilk model' anlamına gelen arketip, Platon'un ideaları gibi evrensel ve genel bir ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin çok az farklı şekillerde tekrarlandığını görürüz" (Moran, 2018, s. 219). Öyle ki, edebiyat eserlerinde yüzyıllardır tekrarlanan bu arketipler simgeler, kişiler ya da olay örgüleri olarak karşımıza çıkabilmektedir. Başka bir deyişle, "arketiplerin edebiyattaki görünümü, olay örgüsü, yer ve zaman, tema, karakter ya da imgeler bağlamında tekrarlanan modellerdir" (Griffith, 2005, s. 174). Arketipçi eleştiri ise bir edebiyat eserindeki arketipleri tespit ederek, bunların altında yatan anlamları ve hangi amaçla kullanıldığını irdeleyerek eseri çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Arketipçi eleştiri 1930'larda başlamış olmakla beraber alanın temsilcisi olan isimler arasında, kuramın öncüsü olan Carl Gustav Jung'un yanı sıra, sosyal antropoloji ve psikoloji alanlarını kuramında bir araya getiren James Frazer, Joseph Campbell, Maud Bodkin, Nortroph Frye, Robert Graves, Richard Chase, Philip Wheelwright, Leslie Fiedler gibi eleştirmen ve edebiyatçılar sayılmaktadır. Arketip kavramının psikoloji alanındaki öncüsü ise Sigmund Freud'un öğrencisi olan Carl Gustav Jung'dur. Jung'la Freud arasında rüyaların ve psikenin yorumlanması konusunda görüş ayrılıkları bulunmaktadır. "Freud'a göre, rüyalar da dahil olmak üzere insana ait tüm davranışların temel sebebi onun 'libido' olarak adlandırdığı duygusal veya cinsel enerjiye dayanmaktadır" (Bressler, 2011, s. 130). Freud, rüyaların birçoğunu Oedipus veya Elektra kompleksleriyle bağdaştırarak, onları cinsel kavramlarla yorumlamaktadır. Ancak, Jung Freud'un bu görüşüne katılmamaktadır. Davranışların ve rüyaların altında yatan sebeplerin her zaman cinsellik olamayacağını, bunların bin yıllardır süregelen 'arketiplerle' açıklanabileceğini savunur. Başka bir deyişle, Jung, John Locke'un insanın doğduğu anda boş bir levha gibi hiçbir bilgiye sahip olmayıp, yaşam içerisinde bilgi edindiğini ifade eden 'tabula rasa' kavramına katılmamaktadır. "Jung, her bireyin, insanlığın kültürel mirasına ait ilksel düşünceleri barındıran karmaşık psişik bir yapıyla beraber doğduğunu belirtir" (Yetim, 2019, s. 8). Bununla birlikte, Jung, ölüm, doğum, yeniden doğuş, dört mevsim ya da annelik gibi sürekli tekrar ederek insanlığın hikâyelerini, rüyalarını ve dinlerini şekillendiren ve ilksel düşünceler olan arketiplerin de insanlığın 'ortak biliçdışını' oluşturduğunu öne sürmektedir. Jung'un bireyselleşme kuramına göre, kişinin psikolojik gelişimini tamamlamış olabilmesi için bilinç düzeyi ile bilinçdışının arasındaki uyumu

sağlamış olması gerekmektedir. "Jung'un bireyselleşme kuramında persona, gölge, anima ve animus arketipleri önem taşımaktadır. Persona, kişinin dış dünyaya karşı büründüğü kimlik; gölge, bilinçdışına bastırılmış istenmeyen özellikler; anima erkekteki dişil unsur; animus kadındaki eril unsur olarak açıklanabilir" (Yetim, 2019, s. 8). Jung, kişinin psikolojik gelişimini tamamlayabilmesi için öncelikle 'gölge'siyle uzlaşması gerektiğini savunmaktadır. Tıpkı mitlerde sıklıkla rastlanılan kahramanın ejderhayla savaşması gibi, kişinin personasıyla gölgesi arasında durmak bilmeyen bir savaş söz konusudur. Gölge, esasen her şeyin içinde var olan iyi ve kötünün bir yansımasıdır ve ikili zıtlıklarla ifade edilir. "Gölgenin kolektif yönü ise şeytan, cadı ve benzerleriyle dile getirilir (Yetim, 2019, s. 9). Gölgeyle uzlaşabildikten sonraki aşama ise anima veya animusla karşılaşmadır. Annis Pratt'e göre (1981), Jung'un psikolojiye olan belki de en büyük katkısı, psikolojik gelişimini tamamlamış bir bireyin toplumsal cinsiyet kavramının ötesine geçebilmiş olması gerektiğini öne sürmesidir (s. 10). Başka bir ifadeyle, erkek animasıyla, kadın ise animusuyla uzlaşabilmişse birey olma sürecini tamamlamış demektir. Tıpkı gölge arketipi gibi, anima da "çift görünümlüdür; bir yandan saf iyi ve soylu Tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yüzlerini temsil eder. "Animus ise, kadın psikesinde muğlak bir figürdür ve başka bir kişiye yansıtıldığında karşı cins ile ilişkide bir köprü görevi görür" (Walker, S.F. 2002, s. 56). Bu sebeple, kadının da animusuyla kucaklaşabilmesi gerekmektedir.

Jung'a göre arketipler, 'karakter arketipleri', 'durum arketipleri' ve 'arketipsel semboller' olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Karakter arketiplerine anne, baba, çocuk, kahraman, hilebaz, yaşlı bilge adam ve günah keçisi arketipleri örnek olarak gösterilebilir. Bunlardan en önemlisi ve en sık rastlanılanı anne arketipidir. Seven anne, korkunç anne ya da kutsal anne kategorilerine giren birçok figür bu arketip bağlamında değerlendirilebilir. Durum arketipleri ise, neredeyse tüm anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan arayış, geçiş, yolculuk, düşüş, ölüm, doğum, yeniden doğuş ve romantik aşk gibi motiflerdir. Arketipsel semboller ise genellikle aydınlık-karanlık, bahar-kış, su-çöl gibi ikili zıtlıklardan oluşur. Doğadaki birçok unsurla birlikte renkler ve daire benzeri şekiller de temel arketipsel sembolleri oluşturmaktadır. Jung'a göre (1978) arketipler bilinç dışındaki sembollerdir. Bu semboller farklılaşsa bile simgeledikleri motif aynı kalır. Ayrıca, arketiplerin çift yönlü bir doğası vardır. Bu sebeple, olumlu veya olumsuz olarak değerlendirilmeleri mümkündür (ss. 57-58).

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı*, Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* romanı ve Margaret Atwood'un *Penelope* romanı birer yeniden yazım, başka

bir ifadeyle revizyonist mit yaratımı örneği olarak, yukarıda bahsi geçen arketiplerin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında dönüştürülmesini amaçlayan metinlerdir. Bu romanlarda yüzyıllardır süregelen erkek egemen söylem ters yüz edilerek 'ötekinin' sesine yer verilmiştir. Böylece, sürekli tekrarlanarak insanlığın kolektif bilinç altını oluşturan arketiplerin toplumsal cinsiyet rollerinin oluşmasındaki önemine dikkat çekilmiştir. *Kadın Destanı, Lavinia* ve *Penelope* romanları arketipçi eleştiri bağlamında incelendiği zaman üç romanda da ortak arketipler yer aldığı görülmektedir. Jung'un arketipçi karakterlerin en yaygını olarak tanımladığı anne arketipi ve arketipçi durumlardan romantik aşk motifine her üç romanda da rastlanmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmanın birinci bölümünü oluşturan kuramsal çerçeve kısmında anne arketipi ve romantik aşk arketipi kavramları detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, öncelikle, *Gılgamış Destanı, Aeneis* destanı ve *Odysseia* destanında yer alan anne arketipi ve romantik aşk arketipini barındıran öğeler tartışılacak, ardından ise bu destanların yeniden yazımları olan *Kadın Destanı, Lavinia* ve *Penelope* romanlarında yazarların orijinal metinlerdeki arketipleri nasıl dönüştürdükleri gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, destanlarda yer alan anne arketipleri tartışılırken, kanon anlatıların kadın karakterlere biçtiği ikincil ve pasif roller ile bu rollerin kadınlık stereotipleri üzerindeki pekiştirici etkisi değerlendirilecektir. Bu kanon eserlerdeki romantik aşk arketipleri incelenirken ise metinde idealize edilen erkeklik rolleri ve kahramanlık hikayelerine değinilecek, ardından ise, kadın erkek ilişkilerinde var olan hiyerarşi değerlendirilecektir. Böylece, sürekli tekrar eden motifler ve roller olan bu arketiplerin toplumsal cinsiyet rollerinin inşasındaki önemi tartışılacaktır.

Yukarıda sözü geçen destanlarda yer alan toplumsal cinsiyet rollerini inşa eden arketipler değerlendirildikten sonra ise, destanların yeniden yazımları olan *Kadın Destanı, Lavinia* ve *Penelope* romanlarında bu arketiplerin nasıl dönüştürüldükleri ele alınacaktır. Bu bağlamda, öncelikle, kadın karakterlere derinlik ve ses verilen bu metinlerde anne arketipine nasıl bir yorum getirildiği üzerinde durulacaktır. Revizyonist mit yaratımı örneği olan bu eserlerin, kadın karakterleri tek boyutlu rollere sıkıştırmadan, kendi içsel dünyaları, arzuları ve yaşadıkları çatışmalarla birlikte, çok boyutlu ve stereotiplerin ötesinde inşa ettiği kadınlık tasvirleri değerlendirilerek orijinal metinlerde var olan anne arketiplerine nasıl bir boyut getirdikleri tartışılacaktır. Ardından, bu eserler romantik aşk arketipi bağlamında değerlendirilecek ve sözü geçen destanlarda yer alan erkeklik stereotipleri ve kadın erkek ilişkilerinde var olan hiyerarşi unsurlarının yeniden yazım çalışmalarında nasıl

dönüştürüldükleri tartışılacaktır. Böylece, yalnızca klasik metinlerdeki arketiplerin toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına olan katkılarını gözler önüne serilmekle kalmayıp, yeniden yazım örnekleriyle bu rollerin değişmez olgular olmaktan ziyade değiştirilip dönüştürülebileceği düşüncesi tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARKETİPLER VE ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ

1.1. ARKETİPÇİ ELEŞTİRİYE GENEL BİR BAKIŞ

1.1.1. CARL GUSTAV JUNG

Carl Gustav Jung ve Sigmund Freud'un psikanaliz alanında yapmış oldukları çalışmalar, edebiyatta arketipçi eleştiri bakımından önemli bir yere sahiptir. Freud, bireyin bilinç düzeyindeki ve bilinçdışı davranışlarının bir çatışma halinde olduğunu, başka bir deyişle, 'ego' olarak adlandırdığı bilincin, 'id' olarak adlandırdığı bilinçdışını bastırdığını ifade eder. İd bireylerin içgüdüsel yanlarıdır. Egonun oluşumunun ilk anlarından itibaren ise onun görevi içgüdüler ve içgüdüleri sürekli olarak bastırma eğiliminde olan süperego arasındaki dengeyi kurmaktır. Bu bağlamda, 'politik olarak doğru' öğretim, kişinin içinde büyüdüğü dünyadaki aile, okul, vb. kurumlar tarafından sağlanmaktadır. Freud'a göre bu kurumlar 'süperego'yu temsil etmektedir ve 'süperego', 'id'in eylemlerini sınırlamak için 'ego'yu şekillendirmektedir (Freud, 2014). Freud'a göre bilinçdışının temelinde cinsellik ve saldırganlık bulunmaktadır. Ayrıca, Freud psikanaliz alanındaki çalışmalarında bilinçdışının edebiyat alanındaki etkisi üzerinde de durmuştur. "Creative Writers and Daydreaming" isimli makalesinde 'daydreaming' (gündüz düşü) adını verdiği olgudan bahseder. Buna göre, birey çocukluğunda oyun oynamaktan büyük bir haz duymaktadır. Yetişkinliğinde bu oyunlardan vazgeçmek zorunda kalmasıyla, onların yerini gündüz düşleri alır. Bireyler, sürekli hayaller kurarak kendilerine keyif alacakları anlar yaratmaktadırlar. Freud, adı geçen makalede gündüz düşüne ergenlik döneminde ilk kez para kazanma fırsatını elde eden yetim bir çocuğun örneğini vermektedir. Genç adam yeni işvereniyle tanışmadan önce kendi geleceğiyle ilgili hayaller kurmaya başlar. Öncelikle, kendisinin çok çalışarak işvereninin saygısını kazandığını düşler. Bu sayede, kısa sürede çalıştığı firmanın ortağı haline gelir. Ardından ise, işvereninin güzel kızıyla gerçekleştireceği evlilik sayesinde işi devralır (Freud, 1959, s. 424). Bu örnekte Freud'un amacı hayal kurmanın bireylere zevk veren zihinsel bir süreci temsil ettiği gerçeğini ortaya koymaktır. Kurdukları gündüz düşleri sayesinde insanlar, hayatın zor gerçeklerini rahatlatıcı bir kurguyla değiştirmektedirler. Örnekteki yetim genç de çocukluğunda yaşadığı aile ve sevgi yoksunluğu, sosyal ve ekonomik istikrarsızlık gibi olumsuzlukları hayal kurarak telafi etmeye çalışmaktadır. Freud, gündüz düşlerinin mitler ve sanat eserleri üzerinde büyük öneme sahip olduğunu düşünmektedir. Freud'a göre mitler toplumun ortak düşleri sonucu ortaya çıkmışlardır (Freud, 1995, s. 110).

Freud'un öğrencisi olan Carl Gustav Jung ise analitik psikoloji kuramının kurucusu ve arketip kavramını tanımlayan kişidir. Arketipçi eleştiri ise Jung'un analitik psikoloji kuramına dayanmaktadır. Arketipçi eleştiri, bir eserin Jung'çu bakış açısı ile eleştirilip arketipsel semboller ile yorumlanması olarak tanımlanabilir. Arketipler, her şeyin özünü kendisinden aldığı evrensel 'ilk model'lerdir. Jung'a göre arketip, kolektif olarak miras alınan bilinçdışı fikir, düşünce modeli ve imajlardır. Bireylerin dünyayı algılama biçimlerinde kolektif miras olan arketipler önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla, gündelik yaşantılarda, rüyalarda ve sanat eserlerinde bu prototipler sıklıkla görülmektedir. Arketipler evrensel olma özellikleri sebebiyle konuşulan dil veya yaşanılan yer fark etmeksizin, farklı niteliklere sahip olsa dahi her birey için benzer çağrışımları yapmaktadır.

Arketiplerle ilgili önemli tartışma noktalarından biri de kişinin doğuştan bir hafızaya sahip olduğu ya da doğuştan hiçbir bilgiye sahip olmadan dünyaya geldiği hususundadır. Her bireyin insanlığın ortak kültürel hafızasına sahip olarak dünyaya geldiğini savunan Jung, Locke'un 'tabula rasa' kavramına karşı çıkmaktadır. Jung'a göre:

> (…) tüm insan eylemlerinde *a priori* bir faktör vardır, bu da, psikenin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçötesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıdır. Bilinçöncesi psike, örneği yenidoğmuş bir bebeğinki, uygun koşullar sağlandığı takdirde her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değildir, aksine son derece karmaşıktır, çok net bir biçimde tanımlanmış bireysel bir olgudur ve bize karanlık bir boşluk gibi gelmesinin nedeni onu doğrudan doğruya görememizdir. (Jung, 2021, ss. 19-20)

Jung bireyin ruhsal gelişimini sağlaması ve çevresiyle sağlıklı ilişkiler kurmasının 'bireyselleşme' ile mümkün olacağını belirtir. Buna göre, insanların bireyselleşmesi bilinç ve bilinçdışı arasındaki uyumu yakalayarak mümkündür. Carl Jung, Sigmund Freud'dan farklı bir psikolojik perspektife sahiptir ve psikanaliz alanında önemli bir figürdür. Freud'un teorilerine bazı benzerlikler olsa da Jung'un analitik psikoloji olarak bilinen kendi psikolojik yaklaşımı vardır. Jung'un bilinçaltı anlayışı, Freud'dan farklıdır. Jung, bilinçaltını kişisel ve kolektif bilinçaltı olmak üzere iki önemli kategoriye ayırır. Kişisel bilinçaltı bireyin kişisel deneyimleri ve yaşamıyla ilgili olan bilinçaltıdır. Kişisel bilinçaltı, kişinin hayatı boyunca biriktirdiği deneyimlerin ve duygusal içeriğin depolandığı bir alandır. Bu, bireyin özgül travmalarını, hatıralarını ve iç çatışmalarını içerir. Kolektif bilinçaltı ise insanlığın ortak deneyimlerinin ve sembollerinin kolektif bir şekilde paylaşıldığı bir alanı ifade eder. Kolektif

bilinçaltı, mitolojiler, efsaneler, semboller ve evrensel insan deneyimleri gibi ortak temaları içerir. Jung, arketipler olarak adlandırdığı evrensel sembollerin kolektif bilinçaltında bulunduğunu söyler. Jung'a göre, kişinin davranışları ve yaşam tarzları hem kişisel hem de kolektif bilinçaltının etkisi altındadır. Bu iki alan arasındaki etkileşim, insanların düşünce, duygu ve davranışlarını şekillendirir. Jung, ruhsal bütünlüğe ulaşmanın, kişisel ve kolektif bilinçaltının denge içinde tutulmasından geçtiğini savunmuştur. Bu, Jung'un analitik psikolojisinin temel bir özelliğidir ve Freud'un teorilerinden önemli bir ayrımıdır. Freud, bilinçaltını daha çok kişisel deneyimlere ve içgüdülere odaklanan bir yapı olarak görürken, Jung, insanlığın ortak deneyimlerinin ve sembollerinin de psikolojik öneme sahip olduğuna inanmıştır. Jung'a göre, bireysel bilinçdışı alanını kişisel tecrübeler, dürtüler ve silik algılar şekillendirirken, kolektif bilinçdışı alanını insanlığın doğuştan sahip olduğu, ilk insandan itibaren nesilden nesle aktarıla gelmiş olan deneyimler, duygular, tutkular, korkular evrensel kavramlar halini alarak, başka bir deyişle arketipler olarak şekillenmektedir. Jung, Freud'un psikanalizin temeli olarak adlandırdığı id, ego ve süperego mekanizmalarının yerine bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı kavramlarıyla psikanalize yeni bir boyut kazandırmıştır. Kişisel bilinçdışı yaşam boyunca elde edilirken kolektif bilinçdışı insanlığın var oluşundan beri süregelen arketiplere dayanmaktadır (Jung, 1979, s. 8).

Jung'a göre, persona, gölge, anima ve animus olmak üzere insan psikesini oluşturan dört temel arketip bulunmaktadır. Kısaca tanımlamak gerekirse, persona bireylerin dış dünyaya karşı sergiledikleri kimlik, gölge insanların doğuştan sahip oldukları dürtüsel ve karanlık özellikler, anima erkeklerde bulunan dişil özellikler, animus ise kadınlarda var olan eril özelliklerdir. Jung kişinin bireyselleşme sürecini tamamlayabilmesi için öncelikle persona ile gölgenin uzlaşabilmesi gerektiğini ifade eder. Bu süreç tamamlandıktan sonra ise erkek animasıyla, kadın da animusuyla uyumu yakalayabilmelidir. Bireyselleşme ancak bu uzlaşmalar sağlandıktan sonra mümkün olabilir.

Persona, insanların toplum tarafından kabul görmüş davranış biçimlerine uyarken büründükleri kimlik, kullandıkları maskelerdir. "Jung bu maskeye, bir zamanlar Antikçağ'da aktörlerin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adı olan 'persona' demektedir" (Fordham, 2023, s. 62). İnsanın bireyselleşme yolculuğunda, öncelikli olarak persona ile genelde olumsuz özelliklerini barındıran gölge savaş halindedir. Persona, insanın kültürle entegre olma aracıdır, ancak insan toplum ve kültürün dayattığı kuralları sorgulamadan onlara mutlak uyum sağlayacak olursa, bu durum bireyin kendi kişiliğini yok saymış olmasına sebep olur. Jung'a göre "persona'nın, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin

olduğunu düşündüğü şey olduğu söylenebilir" (Jung, 2021, s. 61). Ayrıca, persona bilinçdışının bireysel kısmına ait gibi algılansa da esasen kolektif bilinçdışının alanında yer alır. Fordham bu durumun daha iyi açıklanabilmesi için bir köy rahibinin eşini örnek olarak gösterir. Fordham'a göre (2023), bu kadının iyi kalpliliği, yardımseverliği ve merhameti esasen sahip olduğu özelliklerden değil, evlenirken bürünmeyi kabul ettiği rolden kaynaklanmaktadır (s. 65). Başka bir ifadeyle, tüm bu olumlu özellikler rahibin eşinin bireysel özellikleri değil, kolektif bir 'rahibin eşi' normuna aittir. İnsanlar genelde yalnızca olumlu özelliklere sahip olduklarını düşünmeye eğilimlidirler. Bu sebeple, gölgelerini bastırıp olumsuz özelliklerini saklayarak toplumda görünmek istedikleri kimliğe bürünürler. Başka bir ifadeyle, insanlar gölgelerini gizlemek için personalarını kullanırlar. Jung bu durumu "persona, bireysel bilinçle toplum arasında mevcut olan karmaşık bir ilişkiler sistemi; bir yandan da başkaları üzerinde belli bir izlenim yaratmak, diğer yandan da bireyin gerçek doğasını gizlemek için tasarlanmış bir tür maskedir" şeklinde ifade etmektedir (Jung, 2022a, ss. 15-16). Bireyler gölgeleriyle uzlaşamadıklarında bu şekilde davranmaya meyillidirler. Böylece, birey gerçek doğasını saklamış olur ve bilinç bir rahatlama sağlar. Ancak, bu durum geçici bir rahatlama olmakla beraber, bilinçdışı sonraki mücadelelerinde daha da güçlenmiş hale gelir. Ayrıca, personanın gereğinden fazla sahiplenilip gölgenin göz ardı edilmesi durumu "kişiliğin geri kalan bütün yönlerini ve kişilikle ilgili olduğu bilinen ya da kolektif bilinçdışına ait olan tüm yönlerin reddedilmesine yol aç[ar]" (Fordham, 2023, s. 64).

Gölge, bireyin bilincin baskısından kurtulduğu zamanlarda ortaya çıkan düşünceler ve eylemlerin bütünüdür. Örneğin, insanlar alkollün etkisi altındayken normalde olduklarından farklı davranmaya meyillidirler, ya da öfke nöbetine kapıldıklarında kendilerini kaybedip içlerinden bambaşka biri çıkabilir. Bu durumlarda ortaya çıkan davranışlar gölgenin etkisiyle gerçekleştirilir. Gölge, genelde bireyin hemcinslerinde ortaya çıkar ve esasen bireyin kendisinde var olan sevmediği özelliklerin bir yansıması niteliğindedir. Jung bu durumu şöyle ifade eder:

> Gölgenin insan bilincine gelmesi genelde diğer bir insan aracılığı ile olur. Uyanık hayatınızda diğer insanlarda tahammül edemediğiniz, eleştirdiğiniz özelliklerin yanı sıra rüyalarınızda da size en çok zarar veren veya kızdığınız kendi cinsinizden olan kişiler muhtemelen gölge kişiliğinizden haber verir. Kural olarak gölgeyi kendi cinsimizden olan kişilere yansıtırız. Bir kadının "devamlı çocuğunun bezinden

> bahseden anaç tiplerden nefret ediyorum" dediğini duyduğunuz zaman onun gölge kişiliğini bastırdığı olguları tahmin edebilirsiniz. (Jung, 2001, s. 16)

Gölge, personanın aksine bireysel bilinçdışına aittir. Bilinçdışındaki olumsuz özellikler doğuştan gelen ve bireyin yaşamı boyunca ona eşlik edecek bir yapıdadır. Bununla birlikte, gölge şeytan, cadı ve benzer figürlerle temsil edildiği kolektif yöne de sahiptir (Fordham, 2023, s. 65).

Anima ve animus kavramlarıyla devam edilecek olursa, biyolojik bakımdan her erkekte kadınsı özellikler, her kadında ise erkeksi özellikler bulunmaktadır. Bireyler gölgeleriyle uzlaşmayı başardıktan sonra erkekler içlerinde barındırdıkları dişil özellikler olan 'anima'larıyla, kadınlar ise eril yanları olan 'animus'larıyla karşılaşırlar. Bireyselleşme yolculuğu ancak bu iki yön arasındaki dengenin sağlanmasıyla mümkündür. Örneğin, "aşırı erkeksi özellik gösteren erkeklerde anima bilinçdışı kalır ve gelişemez. Bu da bilinçdışını zayıf ve etkisiz kılar. Böyle tipler çoğu zaman zayıf ve bağımlıdır" (Ukray, 2017, s. 87). Ya da tam tersi durumda, animanın güçlü bir şekilde sahiplenildiği erkekliklerde, bu yön erkeği alıngan, aşırı duygusal, sinirli, kıskanç, kibirli ve huysuz hale getirir (Jung, 1981, s. 57). Ancak, anima ya da animus ile uzlaşma zorlu bir süreçtir. Tıpkı erkeklerin animalarını benimsemeleri gibi kadınların da animuslarıyla uzlaşmaları toplum normları tarafından baskılanır. Dolayısıyla hem kadınlar hem de erkekler anima ve animuslarıyla yüzleşmekten imtina ederler. Jung bu durumu şöyle ifade eder:

> Hiçbir erkek bütünüyle eril değildir, içinde kadınsı bir yan da vardır. Gerçek şudur ki, çok eril görünen erkekler, genellikle yanlış bir şekilde "kadınsı" olarak nitelenen çok duygusal yanlarını dikkatle kontrol altına alır ve gizlerler. Erkek kadınsı yanlarını olabildiğince bastırmayı bir erdem olarak kabul eder, tıpkı kadının, en azından son zamanlara kadar, "erkeksi" olmayı yakışıksız bulması gibi. (Jung 2022a, s. 12)

Jung gölge ile karşılaşmayı kişinin 'çıraklık' dönemi, anima ve animus ile karşılaşmayı ise 'ustalık' dönemi olarak adlandırır. Hem anima hem de animus olumlu ve olumsuz özelliklere sahiptir. Erkek için anima ile ilk karşılaşma biyolojik anne figürüyle başlarken bu figürün yerini sevgilisi, kız kardeşi, kızı, Tanrıça ya da yer altına ait öğelerin imajları alabilir (Jung, 1979, ss. 12-13). Anima, Antik dönemde Tanrıça, ya da cadı imgesini çağrıştırırken, Orta Çağ'da Tanrıça imgesi Meryem Ana ya da kilise imgelerine evrilir (Jung, 1981, s. 29). Animanın olumsuz imgeleri arasında, baştan çıkarıcı kadın ve fahişe gibi imgeler

de mevcuttur. Erkeğin animasıyla uzlaşması ona nezaket, merhamet, sezgisellik ve yaratıcılık gibi kadınlara atfedilmiş olan ancak aslında cinsiyet göz etmeksizin bir insanda olması gereken özellikler kazandırır. “Erkeğin kadınsı özünü bastırdığı, kadınsı nitelikleri yok saydığı ve kadınları aşağılayıp umursamadığı durumlarda [animanın] karanlık yönünü göstermesi çok mümkündür” (Fordham, 2023, s. 70).

Kadınlardaki ‘animus’ ise erkeklerdeki animanın tam karşılığıdır. Tıpkı erkeklerin anima olarak algıladıkları ilk imajın anne olması gibi, kadınlar için ilk animus imgesi ise babadır. Animus, kadının sahip olduğu kolektif erkek imajı ve erkeklikle ilgili deneyimlerinden gelir. Animanın annenin Eros’una karşılık gelmesi gibi animus da babanın Logosunun temsilidir (Jung, 1979, s.14). Toplumsal cinsiyet normlarına göre erkek kamusal alana, kadın ise domestik alana aittir. Bu durum Sanayi Devrimi sonrasında ve Dünya Savaşları dönemlerinde kadının çalışma hayatında yer almasıyla değişmiş olsa da kadın öğretmenlik, hemşirelik ve benzeri kadın şefkati, sezgiselliği ve anaçlığını simgeleyen mesleklerle özdeşleştirilmiştir. Bilim, ticaret, teknoloji ve politika gibi erkek aklının egemen olduğu düşünülen alanlarda kadınların var olabilmesi kadının animusunun etki alanındadır. Tıpkı anima'nın bütünleşme yoluyla dönüşmesi gibi animus bir Logos haline gelir ve anima nasıl bir erkeğin bilincine ilişki ve bağlılık veriyorsa, animus da kadının bilincine yansıtma, düşünme ve kendini bilme kapasitesi verir. (Jung,1979, s. 16).

Özetle, Jung'a göre, bireyselleşme süreci, kişinin bilinç ve bilinçdışı arasındaki dengeyi bulmasıyla mümkün olur. Bu süreçte, birey kendi kişisel bilinçdışı ile kolektif bilinçdışı arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır. Kişisel bilinçdışı, bireyin kendi yaşam deneyimleri, dürtüleri ve algılarıyla şekillenirken, kolektif bilinçdışı insanlığın tarih boyunca biriktirdiği evrensel deneyimler, duygular, tutkular ve korkuları içerir. Bu kolektif bilinçdışı deneyimler arketipler olarak kendini gösterirler. Jung'un kuramında, dört temel arketip bulunur: persona, gölge, anima ve animus. Persona, bireyin toplum tarafından kabul gören kimliğini temsil ederken, gölge, kişinin bilincin baskısından kurtulduğu zamanlarda ortaya çıkan düşünce ve davranışların bütününü ifade eder. Anima erkeklerde bulunan dişil özellikleri temsil ederken, animus ise kadınlarda var olan eril özellikleri temsil eder. Persona, insanların toplumun beklentilerine uygun davranma maskesi olarak düşünülür. Ancak bu maskenin arkasında kişinin gerçek benliği yatar. Jung'a göre, persona, kişinin başkalarına nasıl görünmek istediği ile ilgilidir ve genellikle kişinin kendi gerçek benliği ile uyumsuzdur. Gölge, kişinin bilincin baskısından kurtulduğu zamanlarda ortaya çıkan düşünce ve davranışların bütününü temsil eder. Bu düşünce ve davranışlar genellikle kişinin kabul etmek

istemediği veya reddettiği özellikleri yansıtır. Gölge, bireyin bilincin dışında yer alan ve genellikle toplumun hoş görmediği yönleri içerir. Anima ve animus ise kişinin cinsiyetine göre farklılık gösterir. Erkeklerde anima, kadınlarda animus olarak ortaya çıkar. Bu arketipler, kişinin karşı cins özelliklerini temsil ederler. Anima ve animus ile uzlaşma, kişinin bilinç ve bilinçdışı arasındaki dengeyi sağlamasına yardımcı olur. Jung'un analitik psikoloji kuramı, bireyin ruhsal gelişimini anlamak ve sağlıklı ilişkiler kurmasına yardımcı olmak için arketipleri ve bilinçdışını merkeze alır. Bu kuram, insanların kendilerini daha iyi anlamalarına ve daha bütünsel bir benlik geliştirmelerine, dolayısıyla karşı cinsi de ötekileştirmek yerine onunla uzlaşmaya yardımcı olabilir.

1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET NORMLARININ OLUŞMASINDA BÜYÜK ÖNEME SAHİP ARKETİPLER

Toplumsal cinsiyet (gender), biyolojik cinsiyetten (sex) farklı bir kavramdır ve kadın ile erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını ifade eder. Toplumsal cinsiyet, bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden ziyade toplumsal, kültürel ve sosyal faktörlere dayalı olarak nasıl rol ve kimliklerle tanımlandığını ve bu rollerin nasıl şekillendiğini açıklar. Başka bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet, bireylerin toplumları tarafından belirlenen ve dayatılan cinsiyet rollerini içerir. Bu roller, bir toplumun belirli bir cinsiyetin nasıl davranması gerektiği konusunda beklentilerini ifade eder. Örneğin, birçok toplumda kadınlara annelik, bakım verme ve duygusal olma gibi roller atanırken, erkeklere güçlü olma, liderlik etme ve duygusal olmamaları gibi farklı roller atanmaktadır. Bu rollerin bireylerin fiziksel niteliklerinden mi kaynaklandığı ya da toplum tarafından mı inşa edildiği günümüzde hala tartışılan bir konudur.

Toplumsal cinsiyet rollerinin kaynağına dair iki temel görüş bulunmaktadır. “Toplum içinde kadın ve erkekler arasındaki sosyal farklılıkların biyolojik farklılıkların bir yansıması olduğunu savunanlara ‘doğacı görüş’ taraftarları ve cinsiyet rollerinin kültürel olarak belirlendiği ve sosyal olarak inşa edildiğini savunanlara da ‘gelişmeci görüş taraftarları denilir” (Ecevit, 2011, s. 5). Doğuştan gelen farklılıklar teorisi, erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal rollerin ve iş bölümünün biyolojik ve fiziksel farklılıklardan kaynaklandığı bir perspektifi yansıtır. Bu teori, erkeklerin fiziksel olarak daha güçlü ve kadınların doğal olarak daha bakıcı ve duygusal olduğunu öne sürer ve bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin bu biyolojik farklılıklara dayandığını savunur. Kadınların doğurganlık özelliğini ve erkeklerin fiziksel olarak daha güçlü olduğunu temel olan bu görüş, fiziksel özellikleri dolayısıyla kadınların domestik alana, erkeklerin ise kamusal alana ait oldukları normunu desteklemektedir. Bu görüş ikili zıtlıklar üzerine kurulu bir sistemi benimser. “Bu ikili sistem,

genel olarak erilin dişiye göre daha güçlü ve daha olumlu (kamusal, medeniyet, ışık, sağ, güneş, vb.) konumlandığı; dişinin ise daha güçsüz ve daha olumsuz (özel, doğa, karanlık, sol, ay vb.) tarafta konumlandığı bir hiyerarşi olarak görülür" (Wiesner-Hanks, 2020, s. 22). Başka bir ifadeyle, ikili zıtlıklar üzerine inşa edilen doğacı görüş kadın ve erkekleri sorgulanması ve değiştirilmesi çok zor olan yargılar üzerine konumlandırır. Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş* (2014) isimli çalışmasında ikili zıtlıklar üzerine kurulu cinsiyetlendirmeyi kültür-doğa çatışması, ya da başka bir ifadeyle Apollon-Dionysos dikotomisi olarak açıklamaktadır. Paglia çalışmasına "başlangıçta doğa vardı" (a.g.e., s. 13) sözleriyle başlayarak insanın doğa karşısındaki acizliğinden söz eder. Paglia'ya göre, dünyadaki sayısız türden sadece bir tanesi olan insan doğanın ihtişamı ve kudretinden korkmaktadır. Tanımlama ve sınıflandırma yoluyla doğaya karşı olan korkusunu yenmek istemektedir. "Tanımlamak, bilmek; bilmekse tahakküm etmektir" (a.g.e, s. 17). Dolayısıyla, insan doğaya karşı korkusunu yenmek için onu kategorize eder, ikili zıtlıklarla tanımlar. Bunu yaparken ise tıpkı doğa gibi hiyerarşik bir yapıya sahip olan kültürü inşa eder ve onu doğanın karşıtı olarak konumlandırır. Paglia, kültür ve doğa dikotomisini Apollon ve Dionysos ile açıklamaktadır. Apollon Olimpos tanrıları arasında yer alır ve erilliği, kültürü, gök kültünü, güneşi, ışığı ve görsel sanatları temsil eder. Dionysos ise Olimpos tanrılarına alınmamış ve genellikle yabancı olarak görülmüş bir tanrıdır. Dişilliği, doğayı, yer kültünü, ayı, sınırsızlığı ve taşkınlığı temsil eder. Bilim, düzen, disiplin ve estetik gibi kavramlar Apollon'la ilişkilendirilir. Bu nedenle Apollon, düzenin ve biçimin tanrısı olarak kabul edilir. Bereket, doğurganlık ve şarap gibi kavramlar ise Dionysos'la ilişkilendirilir. Dolayısıyla Dionysos, doğa tanrıçası Demeter ve Kybele ile anılır ve bir toprak tanrısı olarak hem yaratıcı hem de yıkıcı özelliklere sahiptir. Apollon, ayrıştırıcı bir özelliğe sahiptir ve nesnel, rasyonel düşünceyi simgeler. Yani, insanları birbirinden ayıran, sınırları belirleyen ve düzeni sağlayan bir tanrı olarak görülür. Dionysos ise duygusal bağlantıları temsil eder. Enerji, coşku, histeri ve duygusallık gibi özellikler Dionysos'a atfedilir. Apollon'un aksine, Dionysos insanları birleştirici bir güç olarak görülür. Ataerki, bu iki tanrıya ait tüm zıtlıkları kültürü inşa ederken temel olarak baz almış, böylece kadınlık ve erkeklik rollerinin zeminini hazırlamıştır. Eski çağlarda avcı-toplayıcı ve tarım toplumlarında, kadınlar doğa ile özdeşleştirilmiş ve doğurganlık, bereket ve yaşamın sembollerinden biri olarak kabul edilmiştir. Kadınlar, doğal döngülerin ve toplumun sürdürülmesinde önemli bir rol oynamıştır. Paglia'ya göre, erkekler ise kadınların gücünden ve doğa ile olan bağlarından korktukları için ataerkillik yoluyla kadınları denetim altında tutma çabasına girişmiştir.

Gelişmeci görüş ise, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin daha karmaşık ve toplumsal etmenlere dayalı olduğunu savunan bir perspektifi ifade eder. Bu görüşü savunanlar, biyolojik cinsiyetin sadece doğurganlık gibi belirli fizyolojik özelliklerle sınırlı olduğunu ve toplumsal cinsiyet rollerinin daha fazla çevresel ve kültürel faktörlere dayandığını iddia ederler. Gelişmeci görüşü savunanlar, toplumsal cinsiyet rollerinin, bireylerin doğduğu anda biyolojik cinsiyetlerine değil, çocukluklarından yetişkinliğe kadar süren dönemde sosyal ve kültürel etmenler tarafından şekillendiğini öne sürerler. Bu, toplumsal cinsiyetin bireylerin aile, okul, medya, kültürel değerler ve normlar gibi dış etkenlerle etkilendiği anlamına gelir. Bununla birlikte, gelişmeci görüşü benimseyenler, toplumsal cinsiyet rollerinin esnek olduğunu ve bireylerin bu rolleri seçme veya değiştirme özgürlüğüne sahip olduğunu vurgularlar. Kadınlar ve erkekler, geleneksel olarak kendilerine atfedilen rollerin dışına çıkabilirler ve farklı yaşam tarzlarına sahip olabilirler. Ayrıca, gelişmeci görüşün savunucuları, toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edildiği ve nasıl değiştirilebileceği konusunda eğitim ve farkındalığın önemli olduğuna inanırlar. Toplumun cinsiyetle ilgili stereotipleri ve ayrımcılığı sorgulaması ve değiştirmesi gerektiğini savunurlar. Bu stereotipler sorgulanıp değiştirildiği takdirde erkek egemenliğinin son bulması da mümkündür. Dolayısıyla, öncelikli olarak, toplumsal cinsiyet normlarındaki stereotipleri oluşturan arketipler üzerinde durulmasında fayda olacaktır. Özellikle kadınlık normlarının inşasında en etkili olan arketiplerden birisi de anneliktir. Dolayısıyla, bu çalışmada annelik kavramı üzerine daha detaylı bir tartışma yürütülmesi uygun görülmüştür.

1.2.1. ANNELİK

Jung'un kapsamlı bir şekilde ele aldığı en yaygın arketiplerden biri olan annelik, tüm türlerin dişileriyle özdeşleştirilmiş, doğurganlığı ve soyların devamını sağlayan en önemli olgulardan biri olarak kabul edilmektedir. Her canlının dünyayla tanışması anne aracılığıyla mümkündür. Jung'a göre, anne arketipi her bireyde bulunan ve kolektif bilinçaltından kaynaklanan bir imgedir. Yani, bireyler sadece kendi anneleriyle deneyimleri yoluyla annelik kavramını öğrenmezler, aynı zamanda içlerinde bulunan bu evrensel anne arketipi ile doğarlar. Gerçek annenin, yani bireyin fiziksel annesinin, bu anne arketipini canlandırdığı düşünülür. Ancak, Jung'a göre, anne arketipi sadece bireyin deneyimleriyle şekillenmez; aynı zamanda 'anima' adı verilen içsel kadın imgesi tarafından da etkilenir. Anima, bireyin bilinçaltında bulunan ve kadınlıkla ilişkilendirilen bir figürdür ve bu figür, anne arketipinin bireyin deneyimleri ve algıları üzerinde etkili olmasına yardımcı olur. Bu bağlamda, her çocuğun içinde bulunan anne arketipi, sadece fiziksel annenin portresi değil, aynı zamanda

içsel anima tarafından şekillendirilen ve renklendirilen bir portredir. Jung'un teorisine göre, bu evrensel arketipler, insanların düşünce, hissetme ve davranışlarını etkileyen önemli unsurlardır. Jung arketipsel karakterler içinde en çok anne arketipinin üzerinde durmuştur ve onu şöyle tanımlar:

> Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. Ben burada daha tipik bazı biçimleri anmakla yetineceğim: kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi ya da kız- [gençleşmiş anne-]sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası), Yoni, fırın, tencere; inek, tavşan ve her türlü yararlı hayvan. Bütün bu simgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler. Benzer özellikler kader tanrıçalarında (Moira'lar, Graia'lar, Norna'lar)da görülür; uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.). (Jung, 2021, s. 22-23)

Jung'un tanımlamış olduğu bu simgeler, bireylerin hayatlarında farklı anlamlar taşıyabilir ve farklı kültürlerde farklı biçimlerde yorumlanabilir. Jung'un teorisine göre, bu arketipler, insanların derin bilinçaltlarına gömülüdür ve onların düşünce ve davranışlarını etkiler. Bu nedenle, anne arketipi gibi evrensel simgeler, psikanaliz ve semiyoloji gibi alanlarda derinlemesine incelenir.

Jung, yukarıda verilen alıntıda yer alan sembolleri *Dönüşüm Sembolleri* (2022b) isimli çalışmasında detaylı olarak tanımlamış ve örneklendirmiştir. Öncelikle, kentlerin dişi semboller olarak görülmesi ve bu sembolizmin farklı kültürlerde nasıl ortaya çıktığı hakkında

bilgi vermektedir. Kentlerin dişi sembolizmi, çeşitli topluluklarda ve kültürlerde ortak bir düşünce olarak görülmektedir. Kentler, koruyucudur ve annelik özellikleriyle ilişkilendirilir. Bu sembolizm, kentlerin güvenliği, bolluğu ve verimliliği temsil ettiği düşüncesiyle bağlantılıdır. Kentler de tıpkı annelerin çocuklarına güvenli bir barınak sağlaması gibi, içinde yaşayan halklar için güvenli bir barınak olur. Rhea ve Kibele gibi tanrıçaların duvar semeri taşımaları, kentlerin dişi sembolizmiyle uyumlu olmalarının bir neticesidir. Eski Ahit'te de Babil ve Kudüs gibi kentlerin dişi olarak görüldüğüne dair bir ifade yer almaktadır. Eski Ahit, sağlam ve yıkılmamış kentleri bakire olarak kabul ederken, sömürgeleri annenin oğulları ve kızları olarak görmektedir. Jung'a göre, farklı kültürlerde kentlerin kadınla özdeşleşmesinin çeşitli örnekleri vardır. Eski Mısır'da Teb kralı Ogysges'in efsanesinde kent ve Ogysges'in eşinin aynı ada sahip olması tesadüf değil, kentin kadın sembolü olmasının bir neticesidir. Kentler ve kentlerin üzerlerine kurulmuş oldukları topraklar birer kadın sembolüdürler. Kentlerin, bir diğer deyişle bir toprak parçasının kral tarafından işgali, kralla toprak arasındaki evlilik olarak görülmektedir. Dolayısıyla, kralların tahta geçerken halka iyi bir hasat sözü vermesi, ya da hasat kötü olduğu dönemlerde kralların bu durumdan sorumlu görülerek öldürülmesi kent ve toprak sembollerinin dişil olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır (Jung, 2022b, ss. 275-76).

Toprağın dişi olarak kabul edilmesi, başka sembolleri de beraberinde getirmektedir. Bunlardan en yaygın olanı "dişiyle sürekli birlikte olma, bedensel olarak birlikte yaşama düşüncesini içinde barındırır" (a.g.e, s. 276). Başka bir ifadeyle bu düşünce, her dişinin içinde eril, her erkeğin içinde dişil bir yan olması durumudur. Tanrı Şiva, erkek ve kadını bedeninde bir arada barındıran sembollerden biridir. Birçok Hint tapınağında bu cinsel birleşmenin sembolü olan lingamlar bulunur. Lingamlar içinde fallus da bulunduran temel motifi kadın olan sembollerdir. Bu semboller, doğurganlık ve cinsellikle ilişkilendirilir. Mitlerde sıklıkla karşılaşılan sepet ve kutucuklar da bu sembolleri anımsatmaktadır. Kutu, sepet ya da sandık dişil semboller olup ana rahmini temsil etmektedir. Buradan hareketle, Jung'un teorisini çeşitli hikayelere uygulayan Otto Rank, Sargon, Musa, Karna, Telephus, Perseus, Kiros, Romulus, Siegfried ve Lohengrin gibi birçok destanda kahramanın bebekken bir tür korunaklı kutu içinde akarsuya bırakılması motifinin sürekli tekrar eden bir yapı olduğunu iddia eder. Bu kahramanlar genellikle seçkin bir aileye mensuplardır. Doğumlarında ebeveynlerinin gizli cinsel ilişkileri ya da uzun süreli kısırlıklar gibi zorluklar söz konusu olur. Kahramanın dünyaya geleceği öğrenildiğinde ya da öncesinde baba bu bebeğin felakete sebep olacağı ve bu sebeple ondan kurtulunması gerektiğine dair bir kehanetle uyarılır. Bunun üzerine bebek

dünyaya geldiğinde bir kutu içerisinde suya bırakılır. Kutunun içerisinde diğer kıyıya ulaşan bebek çobanlar gibi alt sınıfa mensup insanlar ya da hayvanlar tarafından kurtarılır. Kahraman bebek, dişi bir hayvan ya da bir kadın tarafından emzirilir ve büyütülür. Kahraman büyüdükçe, kendi kökenlerini ve kimliğini keşfetmeye başlar. Genellikle zorlu deneyimler ve sınavlarla karşılaşır, babasının kimliğini öğrenir ve bazen intikam alma motivasyonuyla hareket eder. Sonunda kendi toplumunu, sınıfını ve onurunu yeniden kazanır. Mitlerde sürekli tekrarlanan kutunun içinde suya bırakılma motifi doğumun sembolik ifadesidir, dolayısıyla annelikle özdeşleştirilen dişil bir simgedir. "Çocuk sudan çıkar. Sepet, kutu ya da tekne sadece muhafaza kabıdır, rahimdir; yani suya bırakılma, […] açıkça doğum sürecini gösterir (Rank, 2021, s. 83)". Bu doğum sembolizmi, doğanın yaratıcılığını ve yeniden doğuşu temsil eder. Su, birçok kültürde doğurganlık, yaşamın kaynağı ve temizlenme ile ilişkilendirilir. İnsanların doğumu, annenin rahminde sıvı bir ortamda gerçekleşir ve bu nedenle su doğumun sembolik bir yönüdür. Aynı zamanda, birçok mit ve hikâye, kahramanların tekrar doğuşu veya yeniden başlamayı sembolize eden bir yolculuğa çıkmasını içerir. Kutunun içinde suya bırakılma motifi, bir tür yeniden doğuşun, kahramanın yeni bir hayata veya maceraya başlamasının bir simgesi olarak kullanılır. Kahraman, bu eylemle mevcut dünyasından ayrılır, yeniden doğar, değişir ve büyür. Bu motif, kahramanın kişisel gelişim yolculuğunu, dönüşümünü ve olgunlaşmasını temsil eder.

Bir diğer anne sembolü ise ağaçtır. Ağaçlar mitlerde ve kültürlerde yaşam ile ölüm, doğum ve yeniden doğuş gibi birçok önemli temayı temsil eden önemli sembollerdir. Bu sebeple, ağaçlar da anneliği simgeleyen kadınlık sembollerinden biridir. Bazı halklar ağaçları kutsal kabul etmekteydiler. Örneğin, meşe Keltler için, dişbudak İskandinav halkları için, ıhlamur ağacı Almanya ve incir ağacı Hindistan için büyük önem arz etmektedir (Cirlot, 1971, ss. 346-347). Bununla birlikte, ağaçlar birçok kültürde mitolojik olarak da önemli bir role sahiptir. Cennet ağacı veya yaşam ağacı, birçok farklı kültürde bulunan bir mitsel tema olarak yer almaktadır. Örneğin, İskandinav mitolojisinde Yggdrasil dişbudak ağacı evrenin kendisini temsil eder. Bu mite göre, "dünyanın batışı sırasında evrenin dişbudak ağacı Yggdrasil'in gövdesinde saklanan bir insan çiftinden daha sonra yeni dünyanın soyları türemiştir" (Jung, 2022b, s. 326).

Adonis mitinde de ağaç imgesi yer almaktadır. Adonis'in annesi Myrrha babası ile yaşadığı ensest ilişki sebebiyle mersin ağacına dönüştürülerek cezalandırılır. Adonis ise bu mersin ağacının gövdesinden dünyaya gelir. Tanrıça Kibele'ye sadakat yemini edip sözünü tutmayan Attis'in hikayesinde de ağaç sembolü görülmektedir. Attis Kibele'ye vermiş olduğu

sözü unutur ve bir ölümlüye âşık olur. Düğünleri esnasında Kibele'yi gördüğünde sözünü hatırlar ve pişmanlıkla kendisini orada hadım eder. Onun kan kaybıyla acılar içinde kıvrandığını gören Kibele ise Attis'i bir çam ağacına dönüştürerek ağacın gövdesiyle onu sarmalayıp bedenini hapseder. Böylece, sarmalama motifi ağaçlarla özdeşleşir ve anne sembollerini çağrıştıran bir imgeye dönüşür. Ölüleri sarmalayan ağaçlar, anneleri temsil eder ve ölülerin tekrar doğuşu ile özdeşleşir. Ağaçların hem yaşam hem ölüm hem de yeniden doğuşu sembolize etmesiyle ilgili en bilinen örneklerden biri de İsa'nın haçıdır. Haç, yaşamın kurtuluşunu temsil ederken aynı zamanda ölümün ve yeniden doğuşun sembolüdür. Gömme adetleri de ağaçlarla ilişkilendirilmektedir. Mitlerde ölülerin ağaç kovuklarına gömülmesi olgusuna sıklıkla rastlanılır. Bu bağlamda, tabutlar da 'ölü ağaç' olarak adlandırılır. Özetle, ağaçlar yaşamın doğası, ölümün gizemi ve tekrar doğuşun sembolü olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu sebeple, tüm bu nitelikleri içinde barındıran anne sembolüyle özdeşleşir.

Sonuç olarak, annenin sembolizmi, birçok kültürde ve mitolojik gelenekte özellikle doğurganlık, yaşamın kaynağı, tekrar doğuş ve büyüme ile ilişkilendirilmiş bir temadır. Bu sembolizm, Jung'un açıkladığı gibi hem bireysel deneyimler hem de kolektif bilinçaltı tarafından paylaşılan evrensel arketiplerle şekillenir. Anne arketipi, kişinin kendi annesi ile olan deneyimlerini içerirken, aynı zamanda insanlık tarihindeki annelik kavramına dair evrensel ve kolektif bir anlayışı da içerir. Jung, anne arketipini birçok farklı sembol ve temsil ile tanımlar. Bu semboller arasında gerçek anneler, büyükanneler, tanrıçalar, doğurganlık sembolleri, toprak sembolleri ve daha birçok simge bulunur. Bu semboller, farklı kültürlerde ve dönemlerde farklı biçimlerde yorumlanabilirler, ancak hepsi anne arketipinin farklı yönlerini temsil ederler. Örneğin, kentlerin dişi sembolizmi, bir topluluğun annesi olarak kabul edilirken, ağaçlar yaşamın kaynağı, ölümün gizemi ve tekrar doğuşun sembolü olarak kabul edilirler. Bu semboller, mitlerde ve hikayelerde de sıklıkla kullanılır. Özellikle, birçok kahraman hikayesinde, kahramanların bebekken bir tür kutuya konularak suya bırakılma motifine rastlarız. Bu motif, doğumun sembolik bir ifadesidir ve yeniden doğuşu, büyümeyi ve kişisel gelişimi temsil eder. Aynı şekilde, ağaçlar da birçok mitolojik hikâyede özellikle yaşamın kaynağı ve ölümün sembolü olarak önemli bir rol oynarlar. Anne sembolleri, insanların derin bilinçaltlarında evrensel ve kolektif bir anlayışı temsil ederler. Böylece, insanların düşünce ve davranışları üzerinde önemli bir etkiye sahip olurlar. Aynı zamanda, bu semboller insanların farklı kültürel ve mitolojik geleneklerdeki ortak temaları anlamalarına yardımcı olabilir.

1.2.1.1. SEVEN ANNE VE KORKUNÇ ANNE ARKETİPLERİ

Carl Gustav Jung'un arketip kavramını incelediği bağlamda, anne arketipi Seven Anne ve Korkunç Anne olmak üzere farklı karakteristik özelliklere sahip iki temel biçimde ele alınır. Tıpkı kadının özdeşleştiği doğa ve toprak gibi annenin de hem kucaklayıcı hem de yıkıcı yanları bulunmaktadır. Başka bir ifadeyle, nasıl ki toprak hem bereket, bolluk, yaşam hem de ölüm, yok oluş ve yeniden doğum döngüsünü içinde barındırıyorsa, anne arketipi de toprak ve doğayla aynı niteliklere sahiptir. Seven anne, kahramanın gelişimini teşvik eden, onu destekleyen ve aşamalar kaydetmesini sağlayan bir karakterdir. Öte yandan, Korkunç Anne kahramanın gelişimini engelleyen, onun üzerinde egemenlik kurmaya çalışan veya onu yok edici bir güç olarak tasvir edilir. Seven Anne ve Korkunç Anne arketipleri, bireylerin deneyimleri ve kültürel bağlamlarına göre farklı mitolojik ve tarihsel figürlerle örneklenir. Seven Anne arketipi genellikle annenin koruyucu, besleyici, sevgi dolu, sakin ve destekleyici yönlerini temsil eder. Birçok kültürde Meryem Ana, bu arketipin bir örneği olarak kabul edilir. Meryem Ana, Hristiyan inançlarında İsa'nın annesi olarak sevgi, şefkat ve koruyuculuğun sembolüdür. Korkunç Anne arketipi ise annenin daha güçlü, cezalandırıcı, yıkıcı ve korkutucu yönlerini yansıtır. Hindu mitolojisindeki Kali, Korkunç Anne arketipinin örneğidir. Kali, ölüm ve yıkım tanrıçası olarak görülür ve güçlü bir şekilde tasvir edilir. Benzer şekilde, gözlerine bakanı taşa çeviren yılan saçlı Medusa da Korkunç Anne arketipinin sembollerinden biridir.

Erich Neumann, *The Great Mother* (1974) isimli çalışmasında kadınların dönüşümsel gizemli doğalarından söz etmektedir. Kadınların sahip olduğu bu dönüşümlü tabiat üç aşamadan oluşmaktadır. Neumann'ın 'kanlı dönüşümler' olarak adlandırdığı bu değişimler kadının kendi yaratıcılığını deneyimlemesine ve kişiliğinde farklılıklar oluşmasına yol açmaktadır. Bu dönüşümler kadınların yaşamlarında önemli kilometre taşlarını temsil eder. 'Kanlı dönüşümler'in ilki bir kız çocuğunun ergenliğe girmesinin başlangıcı sayılan menstrüasyondur. Menstrüasyonun başlaması ile kız çocuğu artık bir çocuk olmaktan çıkıp kadın olmaya doğru evrilmektedir. Bu dönemde yaşanan hormonal değişiklikler ve bedensel dönüşümler ile kadınlar cinsel olgunluğa adım atarlar. Menstrüasyon döneminin kesintiye uğramasına sebep olan hamilelik ise 'kanlı dönüşümler'in ikincisidir. Hamilelik, bedensel değişikliklerin yanı sıra duygusal ve psikolojik değişikliklere de yol açar. Bir kadının anne olma potansiyeli hamilelikle birlikte gerçekleşir. Hamilelik doğum ile nihayet bulur ve doğum ile kadın hayatını yeniden şekillendiren bir arketip olan anneliğin niteliklerine sahip olur. 'Kanlı Dönüşüm'ün son aşaması ise kanın süte dönüşmesi, başka bir ifadeyle, dünyaya getirilen bebeğin bakım döneminin başlamasıdır. Bebeğin doğumu, annelik niteliklerinin tam

anlamıyla gelişmeye başladığı bir dönemi işaret eder. Anneler, çocuklarının bakımı, korunması ve büyütülmesi konusunda aktif rol oynarlar. Bu dönemde bir kadının yaşamı, annelik rolüne odaklanır ve bu da onun kişiliğinde derin değişikliklere neden olabilir (a.g.e., ss. 31-32). Kadının bu dönüşümsel yapısı, onun tıpkı doğa gibi salt iyi veya kötü olamayacağını, her daim dönüşebileceği, iyi ve kötüyü aynı bünyede barındırabileceği gerçeğini de beraberinde getirir. İyi ve kötünün bir arada bulunduğu kadın arketipi ise 'Yüce Anne' arketipini meydana getirmektedir. Bu arketip mitolojide İsis ve Demeter gibi figürlerle temsil edilir. Yüce Anne, bazen kahramana destek olan, rehberlik eden ve büyümesine katkıda bulunan bir karakter olarak ortaya çıkabilir. Ancak bazı hallerde Yüce Anne, kahramanın gelişimini engelleyen veya ona zorluklar çıkaran bir karakter olarak da tasvir edilir (Dökmen, 1983, s. 390). Bu durum, anne arketipinin mitoloji ve psikolojideki dişil imgenin karmaşıklığı ve ikili doğasını yansıtmasıyla ilişkilidir. Yüce Anne, yılan veya ejderha şeklinde bir halka olarak tasvir edilen ve kendi kendini yutan bir varlık olan ouroboros sembolüyle ifade edilir. Bu temsilin sebebi ouroboros sembolünün tıpkı Yüce Anne gibi, sonsuzluğu, döngüsel süreçleri, yeniden doğuşu ve sürekli değişimi ifade etmesidir.

Seven Anne ve Korkunç Anne arketipleri kadınlara biçilmiş olan roller tarafından şekillenmiştir. Seven Anne arketipi fedakârlık, itaat, anlayış, nezaket, sevecenlik, alçakgönüllülük, benliksizlik, masumiyet, az konuşmak, incelik, pasif bir nesne konumunda olmak gibi kadınlara atfedilen ve olumlu kabul edilen niteliklere sahiptir. Korkunç Anne ise kadında toplumsal cinsiyet normları tarafından hoş karşılanmayan öfke, hırs, bilgiye sahip aktif bir özne konumunda olmak gibi kadına yasaklanmış olan nitelikleri barındırır. Bu özellikler erkekte olumlu olarak kabul edilirken kadının Korkunç Anne arketipiyle özdeşleştirilmesine sebep olur. Kadında olumsuz olarak nitelendirilen özellikler ve sembollere dönüşür ve bunlara mitolojilerde sıklıkla rastlanır. Benzer şekilde, ilkel objelerde de bu sembollerin yansımaları görülmektedir. Örneğin, Neumann, Primordiyal Tanrıça sembollerinde ağız kısmının bulunmamasına dikkat çekmektedir (Neumann, 1974, s. 122). Ağız, sözün oluşmasının aracısı ve parçalayan, yutan saldırganlığın sembolüdür. Logos'un sahip olduğu dil, dolayısıyla ifade özgürlüğü ve agresyon kadına atfedilen olumsuz özelliklerdir. Bu sebeple tarih öncesi döneme ait Tanrıça heykelciklerinin tıpkı Karın Tanrıçası Baubo gibi ağzı bulunmamaktadır. Kadın figürlerinin ağızlarının bulunmamasının amacı hem onların düşüncelerini ifade etmelerini engellemek hem de onların agresyondan ve kendilerini savunmaktan uzak kalıp sonsuz bir nezakete sahip olmalarını sağlamaktır. Kadınlardan beklenen her daim nazik olmalarıdır. Estés bu nezaketi "kölece olan ve yaltaklanmaya yakın

duran bir nezaket" (Estés, 2021, s. 102) olarak tanımlamaktadır. Estés'in bu tanımı, kadınların toplumsal cinsiyet normlarının etkisi altında nasıl sıkışabileceğini ve kendi özgürlüklerini veya kimliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalabileceğini vurgular. Bu tür bir 'nezaket', kadınların kendi güçlerini veya özsaygılarını bastırmalarına ve başkalarının beklentilerine yanıt vermek için kendilerini feda etmelerine yol açabilir.

Bununla birlikte, erkek kamusal alanı domine ederken kadın domestik alana ait kabul edilmiştir. Kamusal alan genellikle erkeklerin iş ve siyaset gibi toplumsal faaliyetlerde bulundukları bir alandır ve bu alan daha fazla toplumsal ve ekonomik güçle ilişkilendirilmiştir. Diğer yandan, domestik alan ev işleri, çocuk bakımı ve aile yaşamıyla ilgilidir ve bu alan sıklıkla kadınlarla özdeşleştirilir. 'Yuvayı dişi kuş yapar' söylemi bağlamında, hane içindeki bütün işler kadına atfedilmiştir. Çocuk bakımı ve tüm ev işleri kadının görevi olarak tanımlanır. Ancak, bu işlerin bir maddi karşılığı yoktur. Aksine, kadına bunları 'sevgiyle' yapması dikte edilir. Tüm bu hane içi işler, kadının görünmeyen emeğini oluşturmaktadır. Bu sebeple, Neumann (1974) eski kalıntılarda kadınların mağara figürleriyle, sonraki zamanlarda ise ev figürleriyle ilişkilendirilmiş olduklarından söz eder (s. 137). Şüphesiz, antik çağlardan beri bu figürlerin kullanılıyor olması kadının domestik alanla sınırlandırılmış olmasının ne denli kadim bir geçmişe sahip olduğunun, dolayısıyla, bunun bir norm haline gelmiş olduğunun bir göstergesidir.

Patriarkal düzende bilinç erillikle, bilinçdışı ise annelik ve dişillikle özdeşleşmiştir. Bu genel kanıya karşın Neumann (1974) bu konuyla ilgili şu duruma dikkat çekmektedir:

> Bu, tüm bilinçdışı içeriklerin sembolik bağlamda kadınsı olarak göründüğü anlamına gelmez. Bilinçdışı, tıpkı mitolojide erkek ve dişi tanrıların, iblislerin, ruhların, hayvanların vb. bulunması gibi, dişil güçlerin yanı sıra eril güç eğilimlerini, komplekslerini, içgüdülerini ve arketiplerini de içerir. (s.148)[1]

Jung da Neumann gibi bilinçdışının hem eril hem de dişil güçler, eğilimler, kompleksler, iç güdüler ve arketipler içerdiğini öne sürmüştür. Bu, bir tür denge ve tamamlanma fikrini yansıtır. Ancak, bilinçdışındaki dişil semboller, toplumsal cinsiyet normları ve kültürel beklentilerle ilişkilendirilen dişil niteliklere işaret eder. Kadın veya erkek fark etmeksizin bireyler bilinçdışını 'Korkunç Anne' arketipiyle deneyimleyebilirler. Korkunç Anne arketipi bilinçdışının sembolü olması sebebiyle doğa üstü imgelerle temsil edilir. Dünyanın neresinde

[1] Çalışmadaki tüm çeviriler yazara aittir.

olursa olsun Korkunç Anne'nin karanlık yüzü canavarlar biçiminde imgelenir. Mitlerde, masallarda ve rüyalarda cadılar, vampirler, hayaletler, hortlaklar, yılanlar ve benzer ürkütücü figürler Korkunç Anne'nin vücut bulmuş hali olarak yer alırlar. Estés (2021), Korkunç Anne arketipinin Vahşi Kadın arketipi ile özdeşleştiğini ve Vahşi Kadın'ın da toplumsal cinsiyet normlarının kadınlara biçmiş olduğu rolleri kabul etmeyen, aksine kendini ifade edebilen, gerçekleştirebilen ve sezgisel bir bilgeliğe sahip olan kadın olduğunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle, Korkunç Anne arketipi karanlık, yıkım ve tehlike sembollerini taşır ve insanların korkularını ve içsel çatışmalarını temsil eder. Ancak Estés'e göre (2021), bu arketip aynı zamanda kadınların içsel güçlerini ve kendiliklerini ifade etme potansiyelini yansıtır. Korkunç Anne ile en çok özdeşleşmiş figürlerden biri olan 'cadı' (witch) sözcüğü ise, "vahşi (wild) sözcüğü gibi, bir aşağılama niyetiyle kullanılmaya başlanmıştır; oysa uzun zaman önce cadı sözcüğü hem yaşlı hem de genç kadın şifacılara verilen unvandı[r]. […] cadı sözcüğü bilge, akıllı (wise) anlamına gelen *wit*'den türemiştir" (a.g.e., s. 110). Korkunç Anne niteliklerinin arasında 'bilen özne olma' durumu da bulunmaktadır. Bilgi erkeğe atfedilmiş bir niteliktir. Dolayısıyla, bilgelikle eşdeğer olan cadılığın Korkunç Anne arketipinin sembolüne dönüşmesi, kadınların bilgelikleri ve içsel güçlerini temsil eden bir imgenin nasıl zamanla aşağılayıcı bir terime dönüştürüldüğünü gösterir.

Korkunç Anne ile özdeşleşen, cadıları anımsatan bir diğer şeytani dişi figür ise Lilith ve Lamialar'dır. Lilith, farklı mitolojilerde ve kültürlerde çeşitli biçimlerde anlatılan bir figürdür. Genellikle, Lilith Adem'in ilk eşi, ilk kadın olarak kabul edilir ve erkeklerde olumlu kadınlarda ise olumsuz kabul edilen cinsel bağımsızlık, kendi isteklerine saygı, güç ve özgürlük gibi özelliklere sahip olan bir kadın figürü olarak tasvir edilir. Âdem onu bu özelliklerinden ötürü cezalandırdığında Lilith hamileleri korkutan ve yeni doğmuş çocukları kaçıran bir karabasana yani Lamia'ya dönüşür. Lamia ile ilgili "en eski efsane, Lamia'nın Zeus'u baştan çıkardığı, ama kıskanç Hera'nın Lamia'nın sadece ölü çocuklar dünyaya getirmesine neden olduğu yolundadır" (Jung, 2022b, s. 330). Bu olayın üzerine Lamia çocuklardan nefret eder ve onları bulduğu yerde yok eder. Bu çocukları yok eden cani, insan yiyen anne figürü Hansel ve Gretel masalında olduğu gibi sıklıkla masallarda tekrar eden bir motiftir (a.g.e. s. 330). Lilith, hem cinsel bağımsızlık, özsaygı, özgürlük ve güç gibi kadınlar için olumsuz addedilen niteliklere sahip olduğu hem de sonradan dönüştüğü Lamia haliyle çocukları öldürdüğü için Korkunç Anne figürüyle özdeşleştirilir. Lilith'in mitolojik anlatılardaki rolü değişebilir, ancak genellikle kadınların bağımsızlık ve özgürlüğüne atıfta bulunan olumsuz bir figür olarak kabul edilir.

Korkunç Anne arketipiyle özdeşleşen bir diğer figür ise yılan imgesidir. Ancak, bu imge, çeşitli kültürlerde hem olumlu hem de olumsuz anlamlara gelebilen karmaşık bir semboldür. Dolayısıyla, yılan kadın için olumlu sayılabilecek çağrışımlarıyla Seven Anne'yi, olumsuz çağrışımlarıyla Korkunç Anneyi, ikisinin bir arada bulunduğu durumlarda ise Yüce Anne'yi temsil etmektedir. Yılan sembolü, farklı inanış ve kültürlerde bilgelik ve şifa gibi erkeklerle özdeşleşen, kadına ise Korkunç Anne olma nitelikleri atfeden bir olgudur. Tek Tanrılı inanışlarda Âdem ile Havva'nın Cennet'ten kovulmasına sebep olan yılan, şeytan ve Lilith'in sembolüdür. Lilith'in yılan sembolizmi, kadınların bağımsızlığı, özgürlüğü ve cinsellikleriyle ilişkilendirilir. O, geleneksel cinsiyet rollerine karşı bir isyan figürü olarak kabul edilir ve bu nedenle kadınların haklarını savunan bir sembol olmuştur. Aynı zamanda, cennetten kovulma mitinde yasak meyve bilgiyi de temsil etmektedir. İncil'de bilgi temsiline şu şekilde yer verilmektedir:

> Tanrı göze hoş görünsün ve yiyecek olsun diye orada her çeşit ağacı yetiştirdi, büyüttü ve bahçenin ortasına hayat ağacını, iyi ve kötünün bilgisi olan ağacı yerleştirdi (Genesis 2:8-9). Tanrı Âdem'i yaratıp Eden cennetine koyduğu zaman ona bütün ağaçların meyvelerinden yiyebileceğini, ama bilgi ağacının meyvesini yemeyeceklerini emreder. Eğer yerlerse öleceklerini bildirir (Genesis 2: 15-17). Yılan Havva'ya "cennetteki bütün ağaçların meyvelerini yiyebiliyorlar mı" diye sorduğunda Havva "Tanrının cennetin ortasındaki bilgi ağacının meyvesini yemeyi yasakladığını, yerlerse öleceklerini bildirdiğini" söyler. Fakat yılan Havva'yı kandırır; Havva bilgi ağacının meyvesini yer; hiçbir şey olmadığını görünce, Âdem'i teşvik ederek, ona da meyveden yedirir (Genesis 3: 1-4). Bunun üzerine Âdem ve Havva cennetten kovulurlar. Genesis 4: 22-23'te onların cennetten kovulma sebebi Tanrı'nın ağzından şöyle anlatılır: "Âdem iyi ve kötüyü bilerek bizden birisi oldu. Hiç olmazsa bu hayat ağacından yemesinler, ölümsüz olmasınlar". (akt. Tekin, 2022, s. 523)

Bu anlatıya göre bilgiye sahip olmak tanrısal bir erk ifade etmektedir. Dolayısıyla, Âdem ve Havva'ya bilgi ağacının meyvelerinden yemek yasaklanmıştır. Bu anlatıda Havva ile Adem'i baştan çıkarıp bilgiye ulaşmalarını sağlayan yılan bilgeliğin de sembolü sayılmaktadır. Lakin, bilen özne olma durumu kadınlar için olumsuz niteliğe sahip olduğu için yılan imgesi bilgelik

bağlamında da Lilith'e Korkunç Anne özelliği vermektedir. Yunan mitolojisinde ise yılanlar, bilgeliğin yanı sıra şifa ve yeniden doğum sembolü olarak da kabul edilirler. Bu sebeple, Tıp ve Şifa Tanrısı Asklepios'un asasında yılan figürü yer almaktadır. Asklepios'u konu alan mitlerde yılanlar, iyileştirme ve şifa ile bağlantılı olarak görülür. Mitlere göre, Asklepios, öğrencisi olan yılanların salgıladığı sırlı bir madde sayesinde ölüleri diriltme yeteneğine sahiptir. Yılanın Asklepios'un sembolü haline gelmesinin arkasındaki fikir, yılanların dönüşüm ve yeniden doğma sembolizmi ile bağlantılıdır. Yılanların derilerini dökmesi, tıpkı insanların iyileşme ve yeniden doğma yetenekleri gibi görülebilir. Ayrıca, yılanların sahip olduğu zehir aynı zamanda şifa ve tedavi amacıyla kullanıldığından, yılan imgesi sağlık ve tedavi ile ilişkilendirilir. Bilgelik, şifa ve sağlık kavramları Askleipos'ta olduğu gibi bir erkeğe özgü olduğunda olumlu kabul edilirken bu kavramların kadınlarla özdeşleşmesi tıpkı cadılıktaki gibi olumsuz bir niteliğe dönüşmektedir. Yılan aynı zamanda doğum, ölüm ve yeniden doğuşu içinde barındıran yaşam döngüsünün de sembolüdür. Bu imgesiyle hem Seven Anne hem de Korkunç Anne özelliklerini barındırmaktadır.

Sonuç olarak, temel iki anne arketipi olan Seven Anne ve Korkunç Anne arketipleri kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ve toplum tarafında kadınlara dayatılan beklentiler tarafından şekillenmiştir. Seven Anne arketipi, kadınlara genellikle fedakârlık ve sevecenlik gibi olumlu kabul edilen özellikleri atfederken, Korkunç Anne arketipi, kadınlara toplumsal cinsiyet normları tarafından hoş karşılanmayan öfke, hırs gibi yok edici özellikleri atfeder. Seven Anne arketipi, içsel bir güvenlik ve sevgi sembolüdür, ancak ikili zıtlıklar üzerine inşa edilmiş geleneksel bakış açılarının aksine bu sadece biyolojik kadınlıkla sınırlı bir nitelik değildir. Erkekler de sevgi, anlayış ve destek sunabilen ebeveynler olabilir. Aynı şekilde, Korkunç Anne arketipi, içsel güç, öfke ve yıkım sembolüdür ve bu da cinsiyete bağlı değildir. Her iki arketip de her iki cinsiyette de bulunabilir ve insanların kişisel gelişimlerinde farklı roller oynayabilir.

1.2.2. ROMANTİK AŞK

Toplumsal cinsiyet normlarının inşasında annelikten sonra en etkin durum arketiplerden biri aşktır. Heteronormatif anlayışa göre aşk, kadın ve erkek bireyler arasında güçlü bir bağ oluşturan, sevgi, bağlılık, ilgi ve tutku gibi duyguları içerir. İnsanlık tarihi kadar kadim bir geçmişe sahip olan aşka dair sayısız hikâye ve sanat eseri bulunmaktadır. Platoncu bir mitolojik hikâyeye göre aşk, tıpkı Jung'un anima-animus arketiplerinde tanımladığı gibi

bireyin diğer yarısını tamamlayarak bütün haline gelmesi durumudur[2]. Bu mitolojik hikâyeye göre, başlangıçta erkekler, kadınlar ve her iki cinsiyeti de içeren varlıklar olan androjinler vardır ve her biri iki yüzü, dört kolu, dört bacağı ve birbirine yapışık iki bedeni taşımaktadır. Ancak tanrılar, bu varlıkları daha küçük ve daha zayıf hale getirerek, başka bir ifadeyle birbirlerinden ayırarak onları cezalandırırlar. Bu ayrılık sonucunda, her bireyin diğer yarısını bulma arzusu doğar ve insanlar yeniden bir bütün oluşturabilmek için diğer yarılarını aramaya başlarlar. Bu mit, insanların romantik ve cinsel çekimlerini açıklamak ve bu çekimlerin temelinde bir tür tamamlanma arayışının yattığını ifade etmek amacıyla kullanılır.

Aşk arketipi, Jung'un anima ve animus arketipleri bağlamında değerlendirilecek olursa, anima ve animusun cinsiyetler arası ilişkilerde önemli rol oynadığını söylemek mümkündür. Jung'un anima ve animus kavramları, evlilik ve partner ilişkilerinde kişisel gelişim ve birbirini tamamlama açısından önemlidir. Bir erkeğin animası, onun kadınlarla olan ilişkilerini ve kadınlara karşı tutumunu etkiler; benzer şekilde, bir kadının animusu, erkeklerle olan ilişkilerini ve erkeklere karşı tutumunu etkiler. Bu arketipler, kişinin diğer cinsle olan ilişkilerinde dengeli ve sağlıklı bir etkileşim kurmasına yardımcı olabilir ya da bu etkileşimleri bozabilir. Eşlerin birbirlerinin anima ve animuslarını anlaması ve kabul etmesi, ilişkinin derinliğini ve sağlamlığını artırabilir. Bu, eşlerin birbirlerinin hem eril hem de dişil yönlerini tanımalarını ve kabullenmelerini gerektirir. Jung'a göre, bu, bireyin kendi içsel dengesini bulmasına ve dolayısıyla daha sağlıklı, dengeli bir ilişki kurmasına yardımcı olur. Bununla birlikte, bireyin diğer yarısını bulup bütün haline gelmesi gibi romantik bir tanımlamayla tasvir edilen aşk esasen içinde kadınlık ve erkeklik kültleri, evlilik, beden, cinsellik ve şiddet gibi toplumsal cinsiyet normlarının temelini oluşturan çok yönlü bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla, annelikten sonra toplumsal cinsiyet normları ile en çok ilişkilendirilen arketiplerden biri olan aşkı incelerken tüm bu başlıkların da üzerinde durulması gerekmektedir.

Aşk arketipinin içerdiği kavramlar ele alınırken öncelikli olarak üzerinde durulması gerekenler, toplumsal cinsiyet normlarını oluşturan toplumca kabul gören kadınlık ve erkeklik kalıplarıdır. Bu çalışmanın "Annelik" arketipi bölümünde kadınların seven anne ya da korkunç anne arketiplerine atfedilen niteliklerle nasıl kategorize edildiği ve onlara biçilen bu rollerin toplumsal cinsiyet normlarını oluşturmadaki etkisi üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet kalıplarının inşasında en etkili olan ve bir kadın ile erkeğin arasındaki

[2] Platon'un (2020) *Şölen* adlı eserinde bulunmaktadır.

ilişkiyi tanımlayan bu aşk arketipi kısmında erkeklik normları üzerinde de durulması gerekmektedir.

Kültür, toplumu inşa etmiş ve onu sınıf, etnisite ve cinsiyet gibi normların esas olduğu eşitsizlikler üzerinden sınıflandırmıştır. İkili zıtlıklar ile tanımlanan bu unsurlara cinsiyet bağlamında bakıldığında erkek ve kadın 'diğerinin olmadığı şey'dir. Bu dikotomiler içerisinde tüm olumlu nitelikler erkeğe atfedilmişken, onların zıttı ve genelde olumsuz ya da kısıtlayıcı niteliklere sahip olan özellikler kadınla özdeşleştirilmiştir. Toplum içinde de" güçlü ve akıllı olmak, aktiflik, rekabet becerisi, başarı, teknolojik bilgiye sahip olma, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu, kahramanlık istencine sahip olmak" eril değerler olarak kabul edilirken "duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak, macera değil garanti ve güvenceler arama, yerleşikliğe önem vermek" (Sancar, 2011, s. 171) gibi olgular dişil değerler olarak kabul edilmektedir. Bu değerler doğrultusunda kadından üstün olarak konumlandırılmış ve onun üzerinde egemenliğe sahip olan erkekten beklenen nitelikler her daim fiziksel ve maddi anlamda güçlü olması ve hayatında duygusallığa yer olmamasıdır. Bu koşulları sağlayan ve egemen olan erkek için toplumsal normlar tarafından aile reisliği, namus koruyuculuğu, çok eşlilik gibi kadına tanınmayan ayrıcalıklar tanınır. Erkek egemen düzende her alanda ikincil olarak konumlanan kadınların saygınlık görmesi ya da bulunduğundan biraz daha iyi bir pozisyona gelmesi ise genelde ancak bu düzeni destekleyerek mümkün olur. 'İşbirlikçi kadınlar' olarak adlandırılan bu kadınlar egemen erkeklik değerlerini onaylar ve bu değerlere hizmet ederler. Bu durum da gelişmeci yaklaşımın da savunduğu gibi, erillik ve dişillik kavramlarının biyolojik değil, tamamen kültürel olduğu gerçeğini ve kadınların da hegemonik erillik olarak tanımlanabilecek davranış kalıplarını benimseyebileceklerini gösterir.

Bu konuda yürütülmüş en kapsamlı tartışmalardan birini ortaya koyan Simon de Beauvoir'ın (2021, I) da belirttiği gibi, erkek egemen anlayışa göre, erkek "özne" ve "mutlak" olanken kadın "başka"dır (s. 28). Kadının bir özne değil de 'öteki' olarak konumlanmasının sebebi dinler ve mitolojilerde anlatılan yaratılış efsanelerine kadar dayanmaktadır. Tek tanrılı dinlerdeki yaratılış hikayelerinde Âdem çamurdan, Havva ise onun kaburga kemiğinden, Âdem'i yalnızlığından kurtarmak amacıyla yaratılmıştır. Yani, Havva hem Ademle aynı anda yaratılmamış hem de onun gibi özel bir maddeden değil, erkeğin vücudunun bir parçasından meydana gelmiştir. Havva'nın yaratılmasının sebebi ise Adem'e hizmet etmesidir. Bu durumda, erkeğe hizmet amacıyla dünyaya getirilen kadının ikincilliği olağan kabul edilmektedir. Bu anlayış, erkeğin ise doğumu bile özerk olmayan ve kendisine adanmış bu

cinsi bir tür mülk olarak görüp onun üzerinde her hakka sahip olduğu algısına sebep olur. Bu anlayışa göre, "insanlık erkektir ve erkek, kadını kendi içinde değil, erkeğin kendisine göre tanımlar" (a.g.e. s. 28) Dinlerin cinsiyet eşitsizlikleri üzerindeki etkileri yaratılış anlatılarıyla sınırlı değildir. Kadının ikincilliği dinler tarafından öyle olağan kabul edilmiştir ki Hristiyan öğretisinde Meryem, oğlunun önünde diz çökerek "Efendimizin hizmetkarıyım" der. Böylece, "insanlık tarihinde ilk kez anne oğlunun önünde diz çöker, kendi aşağı konumunu kabul" etmiş olur (a.g.e., s. 226). Bu anlatı sadece eş olarak değil, kutsal addedilen anne olarak dahi kadının ikincil konumunu pekiştirmiştir. Dinlerin etkisiyle erkeğin mutlak, kadının öteki olması her iki cins için de öyle yerleşik hale gelmiştir ki Yahudi erkekler sabahları "beni kadın olarak yaratmadığı için, Yüce Efendimiz ve bütün dünyaların Efendisi olan Tanrı'ya şükürler olsun" diye dua ederlerken, kadınlar ise "beni dilediği gibi yaratan Efendimize şükürler olsun" (a.g.e., s. 32) demektedirler. Bütün bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda toplumsal normları oluşturmada büyük etkisi olan ve erkeklerin yönetici pozisyonunda yer aldıkları dinlerin toplumsal cinsiyet kalıplarını oluşturmadaki etkileri de aşikardır.

Dinler gibi mitolojinin de kültürün ve toplumun inşa edildiği normlar üzerindeki etkisi güçlüdür. Mitler, "her zaman için bir 'yaratılış'la ilgilidir, bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, […] nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler, insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar" (Eliade, 2018, s. 33) Başka bir ifadeyle, mitler, insanların dünyayı ve içindeki olayları anlamlandırma biçimleridir ve her şeyin nasıl yaratıldığı, var olmaya başladığıyla ilgilidirler. Dolayısıyla, ilk model olan arketiplerle mitler birbirinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet normları, kadınlık ve erkeklik kültleri gibi konuların anlaşılması için mitolojinin incelenmesi oldukça önemlidir. Mitler, toplumsal cinsiyet rollerini ve bu rollerin nasıl algılandığını, kabul edildiğini ve ifade edildiğini yansıtır. Örneğin, bir mitolojideki tanrıça ve tanrı figürleri, o toplumun kadınlık ve erkeklikle ilişkilendirdiği özellikler ve değerler hakkında bilgi verir. Bu bağlamda, mitolojik hikayeler, kadın ve erkek rollerinin nasıl şekillendirildiği ve bu rollerin toplumsal yapı üzerinde nasıl etkili olduğu hakkında derinlemesine anlayış sağlar.

Toplumsal cinsiyet normları, kadınlık ve erkeklik kültlerini anlamak için Yunan mitolojisindeki tanrı ve tanrıçaları incelemek yerinde olacaktır. Antik Yunan toplumu erkek egemenliğinin önemli bir rol oynadığı eril bir toplumdur. Antik Yunan toplumunda cinsiyet rolleri belirgin bir şekilde ayrılmıştır ve erkekler genellikle toplumsal, siyasi ve ekonomik alanlarda daha fazla yetkiye sahiptir. Antik Yunan toplumu çoktanrılı bir inanca sahiptir ve onların tanrıları kendilerine benzer. Bir insanın sahip olduğu fiziksel ve duygusal ihtiyaçlara

tanrıların da ihtiyacı vardır. Tanrılar da yemek yiyebilir, uyuyabilir, âşık olabilir ve evlenebilirler. Bu sebeple, Yunan mitolojisindeki tanrı ve tanrıça figürleri Yunan toplumuna bir ayna vazifesi görmektedir.

Yunan mitolojisindeki Olimposlu tanrı ve tanrıçalar incelendiğinde, bu kadim hikayelerin toplumsal cinsiyet normlarının inşasındaki önemi dikkat çekmektedir. Yedi tanrı ve beş tanrıçadan oluşan Olimposlular, Zeus'un önderliğindedir. Tanrı ve tanrıçalar, Zeus'un eşi, çocukları ve kardeşlerinden oluşmaktadır. Zeus dışındaki Olimposlu tanrılar, Poseidon, Hades, Ares, Apollon, Hermes ve Hephaestus iken, tanrıçalar Hera, Hestia, Athena, Afrodit ve Artemis'tir. Bu tanrı ve tanrıçaların hem nitelikleri hem de birbirleriyle ya da ölümlülerle olan ilişkileri toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Öncelikli olarak, kadim zamanlarda kadının doğurganlık özelliğinin ona büyük bir ayrıcalık ve kudret atfettiği bilinmektedir. Hatta, ataerkinin tarımla başladığı ve öncesinde kadınların doğurganlık özelliğinden ötürü çok daha güçlü ve kutsal sayıldığını savunan görüşler mevcuttur. Kimi araştırmacılar tarım öncesinde anaerkil toplumların var olduğunu ileri sürmektedir ancak o döneme ait yazılı kaynaklar olmadığından bu konu çok tartışmalıdır (Wiesner-Hanks, 2020, ss. 25-29). Anaerkinin var olup olmadığı, ataerkinin tarımla başlamış olduğu tartışmalarının yanı sıra, ataerkil bir düzen üzerine kurulu Yunan mitolojisinde kadının doğurganlığı sebebiyle elde ettiği kutsallığa ket vuran bir durum söz konusudur. Zeus, kafatasından Athena'yı, kasığından ise Dionysos'u dünyaya getirerek kadının bu gücüne meydan okumuştur (Pomeroy, 1995, s. 22). Pomeroy, bu güç gaspının kadının ikincilleştirilmesinde büyük önem arz ettiğinden söz etmektedir. Doğurganlık özerkliğinin elinden alınarak kadının güç erozyonuna uğratıldığı Yunan mitolojisinde tanrıçaların temsilleri de kadının konumlandırılmasını kavrayabilmek için incelenmelidir.

Tanrıçalar içerisinde en kompleks olanı şüphesiz savaş, akıl ve el sanatları tanrıçası Athena'dır. Zeus'un kafatasından doğmuş olan Athena, onun en sevdiği kızı olarak bilinmektedir. Savaş tanrısı Ares, savaşın fiziksel yönünü temsil ederken, Athena savaşın akıl ve strateji boyutlarını temsil etmektedir. Dolayısıyla, şehirlerin koruyucusu olarak bilinmektedir ve Atina şehri de ismini bu tanrıçadan almaktadır. Athena, Olimposlu üç bakire tanrıçadan biridir. Görünüşü bir kadın olan Athena'nın akıl, savaş gibi erkeklere atfedilmiş niteliklerle donatılmış olması, üstelik de Zeus'un en sevdiği kızı unvanına sahip olması onun esasen erkeksi bir kadın olmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle, Athena erkek egemenliğine hizmet ederek ve kadınsı özelliklerinden feragat edip kendisini cinsiyetsizleştirerek erkek egemen dünyada yer ve saygınlık edinebilmiş bir tanrıçadır.

Athena'nın bu düzende kendisine yer edinirken hemcinslerini cezalandırdığı hikayeler önemli yere sahiptir. Örneğin, Medusa, Athena'nın tapınağında Poseidon tarafından tecavüze uğramıştır. Ancak, Athena bu durumun faili Poseidon değil de Medusa'ymış gibi tecavüze uğrayan kızı yılan saçlı, bakanı taşa çeviren gözlere sahip bir canavara dönüştürür. Sonrasında bu ceza da Athena'ya yeterli gelmez ve Medusa'nın başını Perseus'a kestirerek bu başı zaferinin sembolü olarak kalkanına yerleştirir. Athena'nın erkek egemenliğine hizmet ederken kurban ettiği bir diğer kadın ise Arakhne'dir. İyi bir dokumacı olan bu figür el sanatları tanrıçası Athena'nın dikkatini çeker. Bir dokuma yarışmasında Athena tanrıların ihtişamını halısına işlerken Arakhne ise tanrıların skandal yaratan aşk ilişkilerini halısına işler. Tanrıların uygunsuz ilişkilerinin ifşa edilmesine çok sinirlenen Athena bu kızı bir örümceğe dönüştürerek cezalandırır (Korucu, 2018, s. 111). Dolayısıyla, Athena'nın erkek egemen dünyada saygı görmek adına eril hegemonyayı benimsediği ve bu uğurda kendisine kadın kurbanlar yarattığını söylemek yerinde olacaktır.

Yunan mitolojisinde bir diğer bakire tanrıça ise Zeus ile Leto'nun kızları ve Apollon'un ikiz kardeşleri olan Artemistir. Av tanrıçası olan Artemis, Athena'nın aksine şehirden ve insanlardan uzak, doğayla iç içe bir yaşam sürmektedir. Ayı sembolize eden Artemis, kadınların menstrüasyon, doğum ve ölüm gibi yaşam döngüleriyle de ilişkilendirilmektedir. Pomeroy'a göre (1995), Artemis ve Athena'nın bekareti zaman içinde Yunan toplumu tarafından yanlış yorumlanmıştır. Onlar, esasen Ana Tanrıça'yı sembolize etmektedir. Söz konusu bekaret fiziksel olarak bir cinsel ilişkiye girmekle ilgili değildir. Onlar tıpkı Ana Tanrıça'ya yaraşır bir biçimde tek eşli evliliğin esiri olmamışlardır. Başka bir ifadeyle, Athena ve Artemis'in bekaretleri esasen onların vazgeçmedikleri özgürlüklerinin sembolüdür (a.g.e., s. 26). Ancak, ataerkil düzende tek eşli evlilikler kutsandığı için bu tanrıçaların evli olmaması durumu Yunan toplumu tarafından bekaretle ilişkilendirilerek meşrulaştırılmıştır. Artemis ile ilgili dikkat çeken bir diğer husus ise tıpkı kız kardeşi Athena gibi onun da kadın kurbanlarının olmasıdır. Kallisto ve İphigeneia, Artemis'in gazabına uğramış kadınlardır. Bu kadınların ilki olan Kallisto, bakire kalmaya yemin etmiş ve kendisini Artemis'e adamış bir orman perisidir. Bu güzel periye âşık olan Zeus, Artemis'in kılığına girerek Kallisto'ya tecavüz eder. Bunun üzerine, tıpkı Poseidon Medusa'ya tecavüz ettiğinde öfkesini olayın faili Poseidon yerine Medusa'ya yönelten Athena gibi, Artemis de Kallisto'yu önce bir ayıya dönüştürüp sonra da öldürerek cezalandırır. Artemis'in bir diğer kadın kurbanı ise Argos kralı Agamemnon ile Klytaimnestra'nın kızı İphigeneia'dır. Bu mite göre, Agamemnon Truva Savaşı için yola çıkacaktır ancak, olumsuz hava koşulları sebebiyle

limandan ayrılamamaktadırlar. Bunun üzerine kâhin Kalkhis Artemis'in İphigeneia'yı kurban olarak istediğini söyler. Artemis ile Agamemnon arasındaki çekişmeyi anlatan bu mitin çeşitli versiyonları bulunmaktadır. Bu versiyonlara göre Artemis'in bu öfkesinin üç tane sebebi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Agamemnon'un uzun bir mesafeden bir dişi geyik avlayıp bu avıyla Artemis'in bile bundan iyisini yapamayacağını iddia ederek övünmesidir. İkinci sebebi ise, tanrıçanın kutsal keçisini öldürmesidir. Son sebebi ise, İphigeneia'nın doğduğu sene o yıl doğacak en güzel bebeği tanrıçaya kurban olarak sunacağını söyleyip, bu bebek kendi kızı olunca sözünü tutmamasıdır (Korucu, 2018, s. 113) Her ne gerekçeyle olursa olsun, İphigeneia günah keçisi olarak seçilmiş ve tıpkı diğer kadınların kurban edilmesi hikayelerindeki gibi suçlu olan erkek değil, bir suçu olmayan kadın bir tanrıça tarafından cezalandırılmıştır.

Bakire tanrıçaların üçüncüsü ise Zeus'un kız kardeşi, evin ve yuvanın koruyucusu olan, bu sebeple ocak tanrıçası olarak bilinen Hestiadır. Bu tanrıçaya dair pek fazla mit bulunmamakla beraber Hestia, ailenin ve topluluğun ateşini korumak, ocak ritüellerini yönetmek ve barışı temsil etmekle ilişkilendirilir. Bu nedenle, evlerde ve topluluklarda yemeklerin başlangıcı ve sonu gibi önemli anlarda Hestia'ya sunular yapılır. Her şehirde bulunan kutsal bir ocak veya ateş, toplumun birliğini ve dayanışmasını sembolize eder. Bu ateş, topluluğun koruyucu tanrıçası olan Hestia'ya ithaf edilir ve sürekli yanık tutulur. Eğer yeni bir şehir kurulacaksa, bu ateş başka bir şehirden getirilerek yeni yerleşim yerindeki kutsal ocağın ateşi yakılır (Hamilton, 2020, s. 23). Bu ritüel, topluluğun bağlılığını ve kökenini ifade etmek için önemlidir.

Dördüncü büyük tanrıça ise güzellik, aşk ve doğurganlığı temsil eden Afrodit'tir. Yunan mitolojisinde Afrodit'in kökenleri farklı kaynaklarda farklı şekillerde anlatılır ve İlyada ile diğer mitolojik metinler arasında bu konuda bir çelişki bulunur. İlyada'da Afrodit'in Zeus ile Dione'nin kızı olduğu ifade edilirken, diğer mitolojik kaynaklarda Afrodit'in denizin köpüklerinden doğduğu anlatılır. Bu hikâyeye göre, Deniz Tanrısı Uranus'un testisleri denize düştüğünde, deniz köpükleri ve dalgalar Afrodit'i yaratır. Bu iki hikâyeden ilkine göre Afrodit, annesi Dione'nin cinsel aşkı ve fahişeleri koruması sebebiyle, fiziksel aşk ile özdeşleştirilir. Bu özdeşleştirmede Afrodit'in çirkin ve topal olarak tasvir edilen ateş tanrısı eşi Hephaistos'u Ares, Hermes ve başka erkeklerle aldatması etkilidir. Bu perspektiften Afrodit, baştan çıkarıcı, çekici ve sadakatsiz kadın, yani femme-fatale temsilidir. Afrodit'in deniz köpüklerinden doğması hikayesine göre ise entelektüel aşkı temsil etmektedir (Pomeroy, 1995, s. 27). Afrodit de tıpkı Athena ve Artemis gibi bir hemcinsine zulmettiği bir hikayeyle bilinmektedir. Bu mite

göre, bir kralın Psykhe isminde çok güzel bir kızı vardır ve bu kızın Afrodit'ten bile güzel olduğu iddia edilmektedir. Bu durum üzerine Afrodit, oğlu Eros'tan Psykhe'yi oklarıyla vurarak dünyanın en çirkin varlığına aşık etmesini ister. Ancak, Eros Psykhe'yi görür görmez ona âşık olur ve onunla evlenir. Ancak, Eros Psykhe'yi her zaman karanlıkta ziyaret eder ve ona yüzünü göstermez. Bu ikilinin çok mutlu bir evliliği vardır, ancak bu durum Psykhe'nin ablalarının kıskançlığına sebep olur. Psykhe'ye evlendiği kişinin aslında bir canavar olduğunu söylerler. Bunun üzerine Psykhe Eros'un yüzünü görmeye karar verir. Kız kardeşlerinin söylediğinin aksine Eros'un ne kadar yakışıklı olduğunu görür ama yüzünü gördüğü anda Eros kaçıp gider. Psykhe Eros'u bulabilmek için Afrodit'ten yardım ister. Afrodit, Eros'u bulmasına yardım etmek için Psykhe'den birbirinden ağır dört tane görevi tamamlamasını ister. Afrodit'in Psykhe'nin güzelliğini kıskanmasıyla başlayan bu hikâye sonunda bir kayınvalide-gelin çekişmesi gibi kadının kadına yaptığı zulme dönüşmüştür.

Olimposlu tanrıçaların sonuncusu ise Zeus'un eşi ve kız kardeşi olan Hera'dır. Hem Hera hem de Zeus doğurganlıkla özdeşleştirilmiş tanrılardır. Ancak, ataerkilliğin verdiği hakla Zeus birçok kadından çok sayıda çocuğa sahip olurken Hera Zeus'a sadakatini asla bozmaz ve sadece dört çocuk doğurur (Pomeroy, 1995, s. 28). Zeus'un sayısız aldatma hikayesinde ise Hera öfkesini Zeus'a değil, onun tarafından kandırılmış kadınlara ya da bu ilişkilerden meydana gelen çocuklara yöneltir. İo, Semele ve Leto, Hera tarafından kıskançlık sebebiyle cezalandırılan kadınlardan bazılarıdır. İo, nehir tanrısı İnakhos'un kızı ve aynı zamanda Hera tapınağındaki rahibelerden biridir. Zeus'un kendisiyle birlikte olma teklifini başlangıçta reddetmiştir, ancak daha sonra Zeus kılık değiştirerek İo'yu kandırır ve onunla birlikte olur. Bunun üzerine Zeus, İo'yu Hera'nın gazabından koruyabilmek için bir ineğe dönüştürür. Ancak, gerçeği öğrenen Hera Zeus'tan bu ineği kendisine hediye etmesini ister ve ineğin başına yüz tane göze sahip olan yaratık Argos'u koyar. Hermes'in Argos'u öldürmesiyle İo'nun kaçması üzerine ise Hera hala inek formundan kurtulamamış olan İo'nun peşine bu sefer bir at sineği yollar. Bu at sineğinin kendisine huzur vermemesi sebebiyle, İo uzun bir süre hayatını kaçarak sürdürmek zorunda kalır. Zeus'la ilişkisi yüzünden Hera'nın kurbanları arasında yer alan bir diğer kadın Dionysos'un annesi Semele'dir. Semele'nin Zeus'la ilişkisinden şüphelenen Hera, genç kadının dadısı kılığına girerek onun güvenini kazanır ve Semele'ye bu ilişkiyi itiraf ettirir. Semele'nin karnındaki bebeğin babasının Zeus olduğundan emin olunca Semele'nin yok olmasına sebep olacak bir plan hazırlar. Bu plana göre, Semele Zeus'tan kendisine Hera'ya göründüğü gibi tüm tanrısal ihtişamıyla görünmesini isteyecektir. Zeus'un bu görüntüsü fanilerin ölümüne sebep olmaktadır. Bu görüntü karşısında Semele

yanıp yok olurken Zeus onun için bir şey yapamamış ama cenin halindeki Dionysos'u kurtarıp kendi kasığına dikerek doğana kadar orada muhafaza etmiştir. Zeus ile ilişkisi sebebiyle Hera tarafından cezalandırılan bir diğer kadın ise Artemis ve Apollon'un annesi Leto'dur. Hera bu kadının Zeus'un çocuklarına hamile olduğunu öğrenince onun doğum yapmasına müsaade etmez. Doğum tanrıçası Eileithyia Hera'nın kızıdır ve Hera onun doğuma gitmesine izin vermediği için Leto günlerce doğum sancısı çeker. Bunun üzerine gökkuşağı tanrıçası İris Eileithyia'yı kandırarak bu doğumun gerçekleşmesini sağlar. Ancak, doğumdan sonra Leto çocuklarını Hera'nın gazabından koruyabilmek için sürekli kaçarak saklanmak zorunda kalmıştır. Hera'nın bu üç kadına uyguladığı şiddet, tıpkı Athena ve Artemis'in yapmış olduğu gibi ataerkil düzende yer edinebilmek adına suçlu erkeği değil, mağdur kadını cezalandırmanın örneğidir. Bununla birlikte, Hera'nın toplum tarafından kutsal kabul edilen evliliği ve evli kadınları koruyor olması da onun ataerkil düzende her daim saygı görmesinin sebeplerinden biridir.

Olimposlu beş tanrıçaya atfedilen nitelikler tesadüfi değildir. Tanrıçaların, bekaret, sadakat, erkek egemenliğine hizmet etmek veya kadınsı fiziksel niteliklere sahip olup olmamak gibi özellikleri toplumsal cinsiyet normlarının oluşmasında mitlerin önemini oraya koymaktadır. Pomeroy'a göre (1995), bu beş tanrıçanın temsil ettiği değerler, erkekler için ideal kadın kombinasyonunu oluşturmaktadır. Erkekler kadınları kategorize ederek cinsel zevklerini tatmin etmek için metreslere, onlara hizmet edecek hizmetçilere ve aynı zamanda kendilerine meşru çocuklar doğuracak eşlere sahip olmak isterler. Günümüzde de tanrıçalara atfedilen bu sınırlı nitelikler ile kadınlar stereotipleştirilmektedir. Modern kadın ya Athena gibi aseksüel ve kariyer sahibi bir entelektüel, ya Afrodit gibi arzulanabilir bir cinsel nesne, ya da Hera gibi saygın bir eş ve anne olarak kategorize edilmektedir. Bununla birlikte, Hestia hariç her tanrıçanın diğer kadınları kurban ettikleri, böylece ataerkinin içinde saygınlık elde ettikleri mitlerde sıklıkla rastlanmasına rağmen kadınların yaşamlarındaki temsilleri üzerinde fazla durulmaz. Athena'nın dokumacılık, Hera'nın evlilik ya da Artemis'in doğum sembolleri kadınların yaşamı içinde önemli bir yere sahiptir (a.g.e, ss. 29-30).Başka bir ifadeyle, tanrıçaların kadını zenginleştiren nitelikleri yerine ikincilleştiren nitelikleri öne çıkarılır. Ancak, tanrıçalarla ilgili mitlerde kadını ikincilleştiren toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren fonksiyonlar vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, Hestia hariç diğer tanrıçaların ortak özelliği hemcinslerine uyguladıkları şiddettir. Tanrıçalar, kadınları kurban etmeleri sayesinde ataerkil düzende bir yer edinmiş ve bu düzenin kurallarının uygulayıcısı haline gelmişlerdir. Dolayısıyla, kadınlık kültünün temsili olan tanrıçaların tamamen eril bir perspektiften

oluşturuldukları ve eril iktidara hizmet ettikleri sürece güçlü olduklarını söylemek mümkündür. Tanrıça sembolleri, erkek egemenliğinin çizdiği 'ideal kadın' profillerini resmetmekte önemli bir yere sahiptirler.

Tanrıçalar tanrılar ile kıyaslanacak olursa, tanrıçaların Yunan şehirleri açısından temsili önemli olsa da sınırlandırılmış işlevleri ile yetkilendirilmiş oldukları açıktır. Ancak, tanrılar tanrıçaların aksine, sınırsız yetkilere sahiplerdir. Onlar ilişkilerinde her zaman karar mekanizması olan güçlü bir konuma sahiptirler. Bekaret, tanrıçalar arasında önemli bir husus olmasına rağmen tanrıların bakir ya da tek eşli olması gibi bir durum söz konusu değildir. Yukarıda söz edildiği üzere, Olimposlu beş tanrıçanın üçü bakiredir. Bunlardan ilki olan Athena, savaşçı ve bilgedir. Aynı zamanda, bu tanrıça erkeksileşmiş, cinsel aktiviteyi ve anneliği reddetmiştir. Artemis de iyi bir avcıdır ancak tıpkı kız kardeşi Athena gibi o da bir bakiredir. Diğer bakire Hestia ise yaşlı bir bakire olarak kadınlığından sıyrılmıştır. Bu sayede saygı görmektedir. Bakire olmayan tanrıçalar Afrodit ve Hera için de farklı durumlar söz konusudur. Afrodit, cinselliğini yaşayan ve sadakatsizliği ile olumsuz çağrışımlar uyandıran bir tanrıçadır. Hera ise sahip olduğu gücü ve saygınlığı sürdürebilmek için kocasının her ihanetine ve saygısızlığına göz yummak zorundadır. Bununla birlikte, tıpkı bekaret olgusu gibi sadakat de tanrıçalar için önemli bir olgu iken, tanrılarda sadakat aranmaz. Onların çok eşliliği ve hatta birçok kadına tecavüz etmeleri olağan kabul edilmektedir. Mitolojik hikayelerde cinsel temalar sıkça görülür ve bu temaların birçoğunda şiddet, zor kullanma, kaçırma veya baştan çıkarma gibi unsurlar bulunmaktadır. Zeus birçok gayrimeşru ilişki yaşamıştır ve bu ilişkilerden meydana gelen çocuklara sahiptir. Semele ile ilişkisinden doğan Dionysos, Danae ile ilişkisinden doğan Perseus, Alcmene ile ilişkisinden doğan Herkül, Leda ile ilişkisinden doğan Helen ve Pollux, İo ile ilişkisinden meydana gelen Epaphus Zeus'un gayrimeşru çocuklarından bazılarıdır. Zeus'un yaşadığı ilişkiler genelde farklı formlara bürünüp bu kadınları kandırarak, başka bir ifadeyle tecavüz ederek gerçekleşmiştir. Bu kadınlar genelde ölümlülerdir. Benzer şekilde, Poseidon, Hades ve Apollon da tecavüz hikayeleri ile bilinmektedir. Poseidon da tıpkı kardeşi Zeus gibi ölümlü ve ölümsüz pek çok kadınla ilişki yaşamıştır. Poseidon'un yaşadığı bu ilişkiler genelde zor kullanarak gerçeklemiştir. Amphitrite, Theophane, Demeter ve Medusa Poseidon'un beraber olmaya zorladığı kadınlardan bazılarıdır. Hades ise Demeter'in kızı Persephone'yi rızası dışında yeraltına kaçırarak orada yaşamaya mahkûm etmiştir. Bu durum da bir tecavüz olarak değerlendirilmelidir ve sembolik anlamda kadın cinselliğinin erkeğin kontrolünde olduğunu ima etmektedir. Apollon ise Kassandra, Sibyl ve Daphne'yle zorla birlikte olmak istemiş,

ancak bu kadınlar onunla birlikte olmayı kabul etmeyince Apollon tarafından cezalandırılmışlardır. Dolayısıyla, tüm bu örnekler değerlendirildiğinde, bekaret ve sadakat olgularının toplumsal cinsiyet normlarını oluşturmada önemli bir yere sahip oldukları aşikardır.

Özetle, kadınlık ve erkeklik kültlerini tanımlayabilmek için mitolojideki tanrı ve tanrıça figürleri incelendiğinde, onların toplumsal cinsiyet normlarında tartışılan niteliklere sahip olmaları ve bunların birçok hikâyede kullanılan bir kalıp olmaları tesadüf değildir. Kadınlarda olumsuz olarak addedilen durumlar ya da özellikler erkekler söz konusu olduğunda normalleştirilmekte, hatta onların doğal bir hakkı olarak görülmektedir. Kadınlık ve erkeklik kültlerini incelerken karşılaşılması kaçınılmaz olan kalıplar, evlilik, beden, cinsellik, şiddet ve tecavüzdür. Dolayısıyla, bir kadın ve erkeğin birlikteliğini niteleyen aşk arketipinden bahsederken de bu olgulara değinmemek mümkün değildir.

1.2.2.1. EVLİLİK

Evlilik, genellikle bir erkek ve bir kadının yasal olarak bir araya gelerek bir aile birimi oluşturduğu, duygusal, sosyal, ekonomik ve hukuki bir birlikteliktir. İki kişi arasındaki bu birliktelik, birçok kültürde ve toplumda farklı gelenekler, ritüeller ve yasalarla düzenlenir. Evlilik, genellikle sevgi, saygı, sadakat ve ortak sorumlulukları içerir. Ancak, erkek egemenliğine dayanan toplumsal düzende evlilik erkek ve kadın için eşit koşulları sağlamamaktadır. Diğer sosyal ilişki türlerinde de olduğu gibi evlilikte de birçok bakımdan dezavantajlı durumda olan kadındır.

Öncelikli olarak, erkek ve kadın arasındaki eşitsizlikler üzerine kurulan evlilikte, kadın pasif bir nesne, erkek ise aktif bir özne konumundadır. Kadınlar, "*evlendirilir,* ebeveynleri tarafından evlenmek üzere *verilir*. Erkekler ise "*evlenir*, bir eş *alırlar*" (de Beauvoir, 2021, II, s. 156). Evlilik içinde erkek 'aile reisi' olarak konumlanır. Kadın eşinin soyadını alır, onun yaşadığı yerde yaşamaya başlar, geçmişiyle bağlarını önemli ölçüde zayıflatarak eşinin ailesine, çevresine ve sınıfına dahil olur. Bir kadın ve erkek arasındaki ilişkinin toplum tarafından onay görmüş şekli olan evlilik, özellikle kadın bakımından ideal yaşam tarzı olarak görülmektedir. Evlilik içinde aile reisi kabul edilen erkek kamusal alana, kadın ise ev içi alana konumlandırılmıştır. Geleneksel evlilik içi rollerde erkek evin maddi gereksinimlerini karşılamakla yükümlüdür. Kadın ise hane içindeki 'yeniden üretim' olarak adlandırılan, temizlik, bakım ve benzeri işlerden sorumludur. Bununla birlikte, evlilik ekonomik iş birliğini de gerektirmektedir. Ancak, burada da kadın ve erkek arasında adaletsiz bir dağılım söz konusudur. Erkeğin evin geçimini sağlayıp kadının çalışmadığı evliliklerde erkek kamusal

alanda çalışmasının karşılığını maddi olarak elde ederken, kadının hane içinde harcadığı emek görünmez bir niteliğe sahiptir; bu emeğin maddi bir karşılığı yoktur. Kadının da çalışıp evin ekonomik sorumluluğunu eşiyle paylaştığı evliliklerde ise hane içi yeniden üretim gerektiren işler yine büyük oranda ya da tamamen kadının yükümlülüğündedir. İşten eve döndüğünde erkek kendisine ve dinlenmeye vakit ayırabilirken kadın temizlik, yemek ve çocuk bakımı gibi sürekli olarak kendini yenileyen işleri tamamlamak zorunda kalır. Özetle, evlilik içinde pasif olarak konumlanan ve kocasına birçok bakımdan tabi olan kadın, erkeğe oranla daha fazla yükümlülüğe sahiptir ve emeğinin karşılığını elde edemez.

Kadınla erkeğin ekonomik, hukuki, duygusal ve sosyal birlikteliği olarak tanımlanan evliliğin bir boyutu da cinselliktir. Yaygın algıya göre, evlilik iki kişinin bir araya gelerek bir ortak yaşam sürmeyi ve birlikte çocuk sahibi olmayı amaçlayan bir ilişki türüdür. Ancak, evlilik içindeki cinsellik konusunda da kadın ve erkek eşit değildir. "Kadın yalnızca evin içerisindeki işleri yapmakla kalmaz, kocasının işte ve boş zamanlarında kendini iyi hissetmesi için duygusal ve cinsel olarak ona sonsuz destek olur" (Karkıner, 2011, s. 133). Başka bir ifadeyle, karşılıksız bir biçimde ev işlerinden mesul tutulan kadının bir diğer işlevi de eşinin cinsel gereksinimlerini ve soyun devamını sağlamaktır. Çocuk sahibi olmak evliliğin temel amaçlarından biri olarak kabul görür ve bunu istememek ise toplum tarafından sorgulanan, kabul görmeyen bir durumdur. Öyle ki, anne olmak isteyen bir kadına bunun sebebi sorulmazken, bir kadının çocuk sahibi olmak istememesi durumunda bu toplum tarafından sorgulanır ve tartışılır. Anne olmak istemeyen kadına sıklıkla ileride bu konuda çok pişman olacağına dair telkinlerde bulunularak kadının özel alanı mütemadiyen istila edilir (Karataş, 2020, s. 171). Bununla birlikte, annelik evlilik içinde saygı duyulan ve kutsanan bir olgu iken bekar bir kadın için skandal olarak nitelendirilmektedir. Benzer şekilde, çok eşlilik de kadın için mümkün görülmeyen bir durumdur. Engels'e göre (2021) tek eşliliğin ortaya çıkmasının temelinde mülkiyet kavramı vardır. Şöyle ki, kadın çocuğun mutlak ebeveyni iken erkeğin ebeveynliği muğlaktır. Erkek soyundan emin olmak ve özel mülkiyetini kendi soyundan gelen çocuklara aktarmak ister. Bu sebeple kadının tek eşliliği esastır ve erkek kadının namus bekçiliğini üstlenmektedir (a.g.e ss. 42-43). Ancak, tek eşlilik ve sadakat konuları erkeklerde kadında olduğu şekliyle değerlendirilmez. "Çokkarılılık öteden beri hoşgörüyle karşılanmıştır. Erkek yatağına [başka kadınları] alabilir, ama meşru karısının belli ayrıcalıklarına saygı göstermesi buyrulmuştur" (de Beauvoir, 2021, II, s. 155). Yani, erkek karısının 'hizmetlerinin' karşılığında ailenin reisi vazifesi gereği eşinin ekonomik ihtiyaçlarını karşılıyorsa karısına karşı mutlak sadakatle yükümlü değildir. Evli erkeğin sadakatsizliği

toplum tarafından tolere edilebilirken, kadınının sadakatsizliği onun toplumdan dışlanmasına sebep olur. Yani, toplumsal cinsiyet normları sadakat hususunda da kadın ve erkeklere çifte standart uygulamaktadır. Evliliklerde tıpkı ekonomik iş birliği dağılımında olduğu gibi cinsellik ve sadakat olguları da erkek lehine ve eşitliksiz bir yapıya sahiptir.

Sonuç olarak, erkek egemen toplumsal düzenlerde, kadınlar genellikle daha dezavantajlı konumlarda bulunabilirler, çünkü evlilik içindeki roller ve beklentiler genellikle erkekler lehine düzenlenmiştir. "Evlilik, kadınlar için mutlaka ulaşılması gereken bir netice olarak görülür ve kadını kontrol altında tutma aracı olarak kullanılır" (Karataş, 2020, s. 160). Aile içi hiyerarşi, ekonomik dağılım, toplumsal tolerans, cinsellik ve sadakat, kadınların evlilikte ikincil olarak konumlandıkları alanlardır. Tarihsel ve kültürel olarak, evlilikte kadınlar hem ev içinde hem de toplumda eşit olmayan güç dinamikleri ve sosyal beklentiler nedeniyle dezavantajlı durumda olabilirler. Bu, ekonomik bağımlılık, sınırlı karar alma yetkisi ve cinsiyetçi toplumsal normlar gibi faktörlerle daha da pekişebilir.

1.2.2.2. BEDEN, CİNSELLİK, ŞİDDET VE TECAVÜZ

Toplumsal cinsiyet normlarının oluşmasına sebep olan prototiplerden aşk arketipini incelerken, cinslerin bir araya gelmelerinde beden, cinsellik, şiddet ve tecavüz olgularından söz etmek kaçınılmazdır. Kadın-erkek dikotomisinde doğanın sembolü olan beden kadınla özdeşleştirilirken aklın sembolü olan ruh erkekle özdeşleştirilir. Bu sebeple, kadın olmak beden odaklı, cinsel bir çağrışım oluştururken erkek olmak düşünsel becerileri beraberinde getirmektedir. Ayrıca, "bu ikisi arasındaki karşıtlık birbirine denk iki gücün rekabeti olarak değil, bedenin (kadın) ruhu (erkeği) baştan çıkarma çabaları ile ruhun bu duruma karşı koyma iradesi arasındaki çatışma olarak ifade bulur" (Elçik ve Ecevit, 2011, s. 142). Bu görüş, zihin ve bedenin birbirinden ayrı ve hatta çoğu zaman karşıt unsurlar olarak ele alındığı bir düşünce yapısını yansıtır. Ruhun veya aklın, bedenin arzularına ve dürtülerine karşı bir tür üstünlüğü veya kontrol mekanizması olarak algılanması, bu düşünce yapısının temelini oluşturur. Dolayısıyla, erkek aklını kadın bedeninden üstün olarak konumlandıran bu bakış açısının kadını ve kadın bedenini sorgulanabilecek ve kontrol altında tutulacak bir nesne olarak tanımlaması kaçınılmazdır.

Kadın bedeninin erkeğin tahakkümü altında olan bir nesne olarak konumlandırılması, toplumların genelinde kadınların cinselliği kendi bedenlerini tanıma ve zevk alma yolu olarak değil, bir hizmet veya yükümlülük olarak görmelerine yol açmaktadır. Bu durum, kadınların cinsel özgürlüklerini ve özerkliklerini sınırlayan birçok toplumsal ve kültürel yapı tarafından pekiştirilir. Kadınlara atfedilen edilgen rol, cinsellik alanında özellikle belirgindir. Cinsellik,

birçok durumda erkekler için bir zevk kaynağı olarak görülürken, kadınlar için bir hizmet veya görev olarak algılanabilir. Evlilik içi cinsel ilişkilerde kadınların "yeterince memnun etme" baskısı altında oldukları ve bu durumun evliliklerin bitme nedenlerinden biri olarak görülmesi, cinsiyet eşitsizliğinin açık bir göstergesidir. Bununla birlikte, bazı ülkelerdeki ceza yasaları "evli bir kadının kocasını cinsel tatminden esirgememesi" gerektiği ilkesine dayanmaktadır. Gelişmiş ülkeler olarak kabul edilen ülkelerde dahi bu ilkeye dayanan kanunlarla ilgili ancak yakın bir tarihte düzenlemeler yapılmıştır. Örneğin, Hollanda'da "evli bir kadının kocasını cinsel tatminden esirgemeyeceği ilkesi" çok yakın bir tarih olan 2007 senesinde ceza yasasından çıkarılmıştır (Elçik ve Ecevit, 2011, s. 148). Kadının eşine bir cinsel tatmin sağlamamasının suç olarak tanımlanması kadınların cinsel özgürlüklerinin ve haklarının ciddi şekilde ihlal edilmesine yol açmaktadır. Bu durum, kadınları eşlerinin taleplerine boyun eğmeye zorlayabilir ve bazı durumlarda bu, işkenceye varan fantezilere maruz kalmalarına neden olabilir. Başka bir ifadeyle, kadın, toplumsal cinsiyete dayalı, erkekten kadına yönelik şiddetin mağduru haline gelebilir.

Toplumsal cinsiyet normlarında biyolojik etmenlerin etkili olduğunu savunan doğacı görüş erkekten kadına yönelik şiddeti kabul edilmesi kolay bir duruma getirmektedir. Bu görüşe göre, şiddet biyolojik etmenlerin etkisi altında gerçekleşmektedir. Sahip oldukları testosteron hormonu erkekleri daha agresif ve dolayısıyla şiddete meyilli hale getirir. Erkek savaşçıdır ve bir tehlikeyle karşılaştığında, sahip olduklarını kaybetmemek adına hayatta kalma içgüdüsüyle şiddete başvurur. (Sancar, 2011, s. 180). Dolayısıyla, doğacı görüşe göre, erkeğin bu şekilde davranıyor olması elinde olmayan sebeplerden kaynaklanmakta ve bu yüzden mazur görülebilmektedir. Erkekten kadına yönelik şiddet denildiğinde genellikle akla ilk olarak fiziksel şiddet geliyor olsa da şiddetin psikolojik, ekonomik, duygusal ve cinsel türleri de bulunmaktadır. Psikolojik şiddet, ikili ilişkilerde kişinin zihinsel ve duygusal sağlığına zarar veren eylemlerle tanımlanabilir. Aşağılama, tehdit etme, korkutma ve kontrol etme bu tür şiddetin örnekleridir. Ekonomik şiddet ise kişinin ekonomik özgürlüğünü ve kaynaklara erişimini kısıtlayan davranışlardan meydana gelmektedir. Bu, çalışma hakkının engellenmesi, mali kaynaklara erişimin kısıtlanması veya ekonomik bağımlılığın zorlanması şeklinde olabilir. Bir diğer şiddet türü olan duygusal şiddete gelince, bu şiddet türü kişinin duygusal ve sosyal ilişkilerine zarar veren davranışlardır. Sevgi ve ilginin manipüle edilmesi, duygusal şantaj ve izolasyon bu kategoriye dahildir. Son olarak, erkekten kadına yönelik şiddetin en sık görülen türlerinden biri olan cinsel şiddet fiziksel şiddetle birlikte değerlendirilmelidir. Cinsel şiddet, kişinin cinsel özgürlüğüne karşı yapılan saldırıları

kapsamaktadır. Tecavüz, cinsel taciz ve istenmeyen cinsel davranışlar bu kategoriye girer. Tıpkı fiziksel şiddet gibi cinsel şiddet de kişinin bedenine yönelik dövme ve yaralama gibi zarar verici eylemleri içerebilir. Bu çalışmanın kadınlık ve erkeklik kültlerini açıklarken tanrı ve tanrıçalardan örnek verilen kısmında da değinildiği gibi, özellikle cinsel ve fiziksel şiddet başta olmak üzere, erkekten kadına yönelik şiddet insanlık tarihi kadar kadim bir geçmişe sahiptir. Doğayla özdeşleştirilen, erkeğin eşiti değil, alt etmesi gereken bir olgu gibi ve aynı zamanda erkekten aşağıda konumlandırılan kadının bu şiddet türlerine maruz kalması kaçınılmaz hale gelmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DESTANLAR VE YENİDEN YAZIMLARINDA YER ALAN ANNE VE ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Bu çalışmanın kuramsal çerçeve kısmında arketiplerin, insanların ortak bilinçdışında yer alan, evrensel ve doğuştan gelen imgeler veya düşünce formları olduğundan söz edilmiştir. Arketiplerin en yaygınlarından biri olan anne arketipi sadece biyolojik anneliği değil, aynı zamanda erkek egemenlik tarafından kadınlara atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini de tanımlamaktadır. Toplumun kadına atfettiği olumlu özellikler Jung'un seven anne arketipiyle özdeşleşirken, olumsuz özellikler korkunç anne arketipiyle özdeşleşmektedir. Başka bir ifadeyle, kadınlık kültleri esasen bu arketipler üzerinden tanımlanmaktadır. Bu sebeple, günümüzdeki kadının deneyimleri, asırlar öncesindeki kadınınkilerden çok farklı değildir. Dolayısıyla, kadim anlatılardaki kadın rolleri güncelliğini korumaktadır. Benzer şekilde, romantik aşk arketipi de öncelikle kadınlık ve erkeklik kültlerini, ardından ise bu iki cins arasındaki ilişkilerin evlilik, beden, cinsellik ve şiddet bakımından nasıl hiyerarşik bir hal aldığını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, anne arketipi ve romantik aşk arketipi toplumsal cinsiyet normlarında birer ana motif niteliğindedirler. Dolayısıyla, bu arketipler insanlar üzerinde değişmesi imkânsız olgularmış gibi bir algı yaratmaktadırlar.

Ancak, ‘gelişmeci görüş’ün savunduğu gibi toplumsal cinsiyet normları doğuştan gelen, değişmesi mümkün olmayan yapılar değildir. Bu değişim için öncelikle, cinsiyetle ilgili stereotiplerin, toplumsal cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin sorgulanması gerekmektedir. Bu sorgulama sayesinde toplumsal ve kültürel değişim gerçekleşip cinsiyet ayrımcılığının ortadan kalkması mümkün kılınabilir. Dolayısıyla, cinsiyetlerle ilgili stereotipleri ifade eden arketiplerin ifade şekilleri ve toplumsal algıları da zaman içinde değişebilir. Başka bir ifadeyle, kadın ve erkek rolleriyle ilişkili arketipler, toplumsal cinsiyet normlarının değişmesiyle farklı biçimler alabilir. Bu çalışmanın ikinci kısmı olan “Destanlar ve Yeniden Yazımlarının Anne ve Romantik Aşk” isimli kısımda öncelikle *Gılgamış Destanı* ile *Kadın Destanı*, ardından *Aeneas Destanı* ile *Lavinia,* son olarak ise *İlyada Destanı* ile *Kassandra,* içerdikleri anne arketipi ve romantik aşk arketipi açılarından incelenecektir. Bu inceleme sırasında, orijinal metinlerde yer alan arketiplerin altı çizilecek, yeniden yazımlarda ise bu arketiplere nasıl dikkat çekildiği ya da onların ne şekilde dönüştürüldüğü tartışılacaktır.

2.1. *GILGAMIŞ DESTANI* VE *KADIN DESTANI*

Gılgamış Destanı, Mezopotamya uygarlıklarından Sümerlere ait, tarihin en eski yazılı edebiyat eserlerinden biridir. Destan, Uruk kralı, yarı tanrı yarı insan Gılgamış'ın maceralarını ve ölümsüzlük arayışını anlatır. Gılgamış, halkına zulmeden zorba bir hükümdardır. Halk onun baskılarından kurtulmak için tanrılara yakarır. Tanrılar da bu yakarışlar karşısında Gılgamış'ın halka gösterdiği zulmün önüne geçmek için ona rakip olabilecek güçte bir varlık olan Enkidu adlı yaratığı yaratırlar. Vahşi bir varlık olan Enkidu, bir tapınak yosması tarafından medenileştirilir. Bu süreç onu doğadan koparark topluma adapte eder ve insan olmanın ne demek olduğunu öğretir. Kültürün bir parçası haline gelen Enkidu ile Gılgamış ilk karşılaşmalarında birbirleriyle dövüşürler. Ancak, sonrasında bu ikili geleneksel edebiyat metinlerinde sıklıkla karşılaşılan bir diğer arketip olan erkek kardeşliği motifini yansıtacak şekilde çok yakın dost olur ve beraber ormanların hâkimi korkunç canavar olarak bilinen Humbaba'yı öldürmeye giderler. Gılgamış, bu yaratığı öldürerek adını ölümsüzleştirip tarihe yazdırmak istemektedir. İkili Humbaba'yı öldürmeyi başarır. Bunun üzerine, tanrıça İştar Gılgamış'a evlenme teklifi eder. Fakat Gılgamış bu teklifi tanrıçanın önceki eşlerinin hayatlarını mahvettiği gerekçesiyle reddeder. Tanrıça İştar Gılgamış tarafından reddedilmesine çok öfkelenir ve Gök Boğası'nı Gılgamış'ın üzerine salar. Gılgamış ve Enkidu Gök Boğasını'nı da öldürürler. Ancak, bu durum tanrıların gazabını çeker ve tanrılar Enkidu'yu öldürür. Dostunun ölümü Gılgamış'ı derinden etkiler ve bunun üzerine Gılgamış ölümsüzlüğü aramak üzere yola çıkar. Bu yolculuk esnasında ise birçok zorlukla karşılaştıktan sonra Gılgamış, Büyük Tufan'dan sağ kurtulan ve ölümsüzlüğe kavuşan Ut-Napiştim ile karşılaşır. Ut-Napiştim, ona ölümsüzlüğün sırrı olan ölümsüzlük bitkisini anlatır. Gılgamış, uzun ve zorlu bir yolculuğun sonunda ölümsüzlük bitkisini bulur. Ancak, bu bitkiyi bir yılan çalar ve böylece, Gılgamış ölümsüzlüğü elde edemeden Uruk'a geri döner.

Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* romanı ise *Gılgamış Destanı*'nın bilinen anlatısını yeniden ele alarak, hikâyeyi destanda göz ardı edilen bir karakter olan tapınak yosmasının bakış açısından anlatmaktadır. Bu karakter, *Kadın Destanı*'nda hayatının ilk bölümünü bir tapınak yosması olarak Liyotani ismiyle, ikinci yarısını ise bir başrahibe olarak Nippukir ismiyle geçirir. Roman, doksan yaşındaki Nippukir'in ölmeden önce yaşadıklarını gelecek nesillere aktarma telaşıyla başlar ve bu süreçte Liyotani/Nippukir'in yaşam öyküsü anlatılır. Liyotani, küçük yaşta tapınağa getirilen ve baş rahibenin hizmetinde görevlendirilen bir tapınak fahişesidir. Bu süreçte baş rahibenin cinsel istismarına maruz kalır. Ardından, on bir yaşına geldiğinde başrahip tarafından tecavüze uğrar ve tapınak yosması olarak hizmet vermeye

başlar. Daha sonra kır yaratığı Engidu'yu[3] medenileştirmekle görevlendirilir ve onunla birlikte olması istenir. Liyotani bu görevi kabul etmek istememektedir. Engidu'ya gitmek için hazırlanırken annesinin eski bir arkadaşı olan yaşlı bir hizmetçiden hiç tanımadığı annesini, onun nasıl öldürüldüğünü ve sonra bu hizmetçinin kendisini yedi yaşına dek bir örümcek tarafından korunan bir mağarada sakladığı mitolojik yaşam öyküsünü dinler. Engidu ile beraber olmaktan başka çaresi olmayan Liyotani yedi gün boyunca süren bu görevi esnasında Engidu'yu sever ve ondan hamile kalır. Ancak, bebeğini dünyaya getirir getirmez görevliler gelip elinden alır. Liyotani'ye başta sevecen davranan Engidu ise yedi gün onunla beraber olup da kültüre entegre olduktan sonra Liyotani'ye karşı hoyrat bir tavır takınır. Ardından, Gılgameş ile Enkidu karşılaşır ve dost olurlar. Yanlarına askerleri ve Liyotani'yi de alarak Huvava'yı alt etmeye giderler. Liyotani bu sefer esnasında askerleri cinsel bakımdan tatmin etmekle görevlendirilmiştir. Birçok askerin ve Gılgameş'in tecavüzüne uğrar ve Gılgameş'ten hamile kalır. Engidu bu esnada ölür, Liyotani ise oradan kaçarak hizmetçiden duyduğu, bir örümcek tarafından korunan mağarayı bulmak üzere yola çıkar. Bu mağaraya ulaştığında Gılgameş'in yılan şeklindeki bebeğini doğurur ve onu orada terk eder. Bu esnada Gılgameş de ölümsüzlük arayışıyla yollara düşmüştür ve Uruk kentinde veba salgını vardır. Liyotani şehre geri döndüğünde ise mucizevi bir şekilde veba sona erer. Halk onu tanımaz ve ona 'Beyaz Kuğu' anlamına gelen Nippukir ismini vererek Liyotani'yi tapınağın baş rahibesi olarak görevlendirirler. Orijinal metin Gılgamış'ın Uruk'a dönüşüyle son bulurken *Kadın Destanı*'nda Gılgameş ölür. Liyotani'nin mağaradaki örümceğe bırakarak terk ettiği oğlu ise başrahip olarak tapınağa gelir. Amacı Nippukir'i öldürerek Gılgameş'in yerine geçmektir. Ancak, Nippukir buna müsaade etmez oğlunun ve kendinin sonunu hazırlar.

2.1.1. *GILGAMIŞ DESTANI* VE *KADIN DESTANI*'NIN ANNE ARKETİPİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.1.1.1. *GILGAMIŞ DESTANI*'NDA YER ALAN ANNE ARKETİPLERİ

Destanlar, bir ulus ya da ırk için önemli tarihi olayları, o ulusta yüksek konumda bulunan kişiler tarafından gerçekleştirilen bir dizi kahramanlık hikayesi çerçevesinde anlatan uzun şiirlerdir (Holman, 1985, s. 161). Başka bir ifadeyle, destanlar, genellikle kahramanlık, macera, mitoloji veya tarihle ilgili olayları anlatan uzun ve epik bir şiir veya hikâyelerin adıdır. Aynı zamanda destanlar, bir milletin veya topluluğun kültürel kimliğini ve tarihini yansıtan önemli metinlerdir. En eski edebi türler olarak kabul edilen destanlar, baskın

[3] Kutlu, bu eserde *Gılgamış Destanı*'ndaki karakterlerin Sümerce karşılıklarını kullanmıştır (Kutlu, 2004, s. 243). Eserde Enkidu Engidu Gılgamış Gılgameş, İştar İnanna, Humbaba Huvava, Ut-Napiştim ise Zuisudra isimleriyle anılmaktadır.

ideolojinin değerlerini temsil etmektedirler. Bu sebeple, destanlar toplumsal cinsiyet normları bakımından erkek egemen ideolojiyi temsil etmektedirler. Dolayısıyla, Dilek Direnç'in de ifade ettiği gibi (2009), "erkek kahramanlara odaklanarak, erkek-merkezli kahramanlık hikayeleri anlatan destanların, ataerkil toplumların üretimi olduğu ve bunun doğal bir sonucu olarak, destan türünün kaçınılmaz bir biçimde, kadınları ve onların yaşam deneyimleriyle değerlerini dışlayacağı, en azından önemsizleştirerek merkez dışına iteceği aşikardır" (s. 314). Başka bir ifadeyle, erkek egemen ideolojinin bir yansıması olarak kaleme alınan bu metinlerdeki en önemli unsurlardan biri eril bakış açısıyla yazılmaları; kahramanların her daim erkek karakterler olması, kadınların ise ancak ikincil rollerde yer almalarıdır. Tüm destanlar gibi *Gılgamış Destanı* da eril bakış açısıyla, yani erkekliği yücelten bir kurguda yazılmıştır. Bu sebeple, *Gılgamış Destanı*'nda da "karşılaşılan kadınlar ya etkin ve kötücül ya da erdemli ve edilgen kadınlardır (Direnç, 2014, s. 25) Destandaki kadınların hiçbiri toplumsal cinsiyet rolleri tarafından erkeklere ait alan olarak tayin edilmiş askeri ya da politik alanda herhangi bir etkinliğe sahip değillerdir. Onlar sadece, erkekleri destekleyen, onlara yardımcı olan ikincil rollerdedirler. (Harris, 1990, s. 220). Aksi durumda, tanrıça dahi olsa o kadının davranışları olumlu karşılanmamakta ve bu davranışlar onun korkunç anne arketipiyle özdeşleşmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın bu kısmında, destanda yer alan Gılgamış'ın annesi Ninsun; şarap tanrıçası Siduri ve aşk, doğurganlık ve savaş tanrıçası İştar ile tapınak yosmasının toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında anne arketipinin hangi niteliklerini taşıdıklarını incelemek yerinde olacaktır.

Gılgamış Destanı'nda yer alan kadınların ilki, Gılgamış'ın annesi Ninsun'dur. Ninsun, destandaki tek biyolojik annedir. Kendisine "kutsal inek olarak saygı duyulmaktadır" (*Gılgamış Destanı*, 2020, s. XXVII). İnek, anne arketipinin dünyanın her yerinde kabul görmüş sembollerinden biridir. Birçok toplum için bu imge annelikle bağdaşmaktadır. Barbara G. Walker'a göre, (1988) insanlar tarih boyunca inekleri hem kendilerini hem de çocuklarını besleyebilmek için kullanmışlardır. Dolayısıyla, inek insan tarafından ilk evcilleştirilen hayvanlardan biridir. Bununla birlikte, inek sadece sütü değil, tıpkı anne arketipi gibi su ve toprağı da temsil etmektedir. Bazı yaratılış efsaneleri dünyanın bir inek tanrıça tarafından yaratıldığından söz eder. İskandinav mitolojisinde de benzer şekilde, "dünyanın yaratıcısı" anlamına gelen Audumla isimli bir inek olduğuna ve bu ineğin memelerinden en eski varlık ırkını besleyen dört ilkel nehir aktığına inanılmaktadır. Mısır mitolojisinde samanyolu ve tüm yıldızları yaratan, Ra ve tüm tanrıların annesi olan yüce inek tanrıça İsis'tir. Yunan mitolojisinde ise evlilik ve anneliği simgeleyen tanrıça Hera'nın sembollerinden biri inektir.

Aynı zamanda *İlyada Destanı*'nda Hera'dan "inek gözlü" lakabıyla bahsedilmektedir. Yunan mitolojisinde yer alan bir diğer inek figürü İo'dur. Hera'nın İo'yu rahatsız ederek dünyanın dört bir yanındaki kıtalara dört nala sürmesi için gönderdiği at sineği efsanesi ise, ineklere tapınmanın evrenselliğini açıklamak için kullanılan bir hikayedir (Walker, 1988, s. 308).

Destandaki Ninsun karakteri, oğlunu en iyi şekilde yetiştiren, ona karşı her daim şefkatli bir annedir. Her ne kadar Gılgamış'ın Humbaba'yı öldürmeye gitmesiyle ilgili endişeleri de olsa her daim onu desteklemeye devam etmekte, oğlunu koruması için tanrı Şamaş'a dua etmektedir. Son derece anaç bir yapıda olan Ninsun, sadece kendi oğlunu değil, onun yoldaşı olan Enkidu'yu da koruyup sahiplenmektedir. Biyolojik annesi olmamasına rağmen Enkidu'ya "Sen benim karnımdan çıkmadın, yiğit Enkidu,/ yine de kendimden sayıyorum seni" (*Gılgamış Destanı*, 2020, s. 32) diyerek ona karşı da anaç bir tutum sergilemektedir. Bununla birlikte, destanda, Ninsun tanımlanırken onun "bilgeliğiyle ünlü" (a.g.e., s. XXVII) olduğundan söz edilmektedir. Ancak, Ninsun'un bilgeliği askerlik ya da siyaset gibi erkeklere özgü tanımlanmış alanlarda değil, daha sezgilere dayalı olan rüya yorumlama alanındadır. Bu da erkeği akılla, kadını bedenle özdeşleştiren geleneksel düşünce biçimlerini pekiştirir niteliktedir. Başka bir ifadeyle, Ninsun kadınlara özgü bir bilgeliğe sahiptir. Meredith A. Powers, *The Heroine in Western Literature: The Archetype an Her Reemergence in Modern Prose* isimli çalışmasında "hem tanrıçaların hem de ölümlü kadınların mitlerde benzer rollerde, 'anne, eş, kılavuz, baştan çıkaran kadın, cadı ve kurban' olarak ortaya çıktılarına dikkat çeker (Powers, 1991, s. 4, akt. Direnç, 2014). Dolayısıyla, hem sevecen, şefkatli, çocuğunu her daim destekleyen bir anne olması, hem de kadınsal bir bilgeliğe sahip olup da erkeklere özgü alanlara müdahale etmeye çalışmıyor olması sebebiyle Ninsun'un 'anne' ve 'kılavuz' kadın olarak seven anne arketipine her bakımdan uygun bir karakter olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Destanda yer alan bir diğer tanrıça ise Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı esnasında karşılaştığı Siduri'dir. Bu karakterin destandaki tanımı şöyledir "Şarap yapmayı bilen, Ölüm Suları'nın kıyısında kurduğu barınakta gelen geçene şarap satan tanrıça. Güneş Bahçesi'nde oturur. Adı Hurri dilinde 'güzel kadın' anlamına geliyor" (s. XXVII). Siduri, Gılgamış ölümsüzlüğü ararken onunla karşılaşmış, ona destek olarak yol göstermiştir. Öncelikle, Gılgamış'a ölümsüzlük arayışından vazgeçmesini, bugününün keyfini çıkarmasını, anı yaşamasını tavsiye etmiştir. Siduri Gılgamış'a şöyle der:

Karnın dolu olsun yeter Gılgamış, sen ona bak,

Gece gündüz eğlenmene bak,

Gününü gün et, keyif sür,

Çalgılarla gece gündüz gül oyna, hep güzel giysiler olsun üstünde,

Başın temiz olsun, bedenin yıkanmış olsun,

Elinden tutan yavruna bak,

Karın mutluluğu tatsın göğsünde,

Budur insanoğlunun tek yapacağı. (a.g.e., s. 96)

Bu tavsiyeler her ne kadar Siduri'ye bilgece bir nitelik kazandırıyor gibi gözükse de Siduri'nin bilgeliği de Ninsun'unkine benzer niteliktedir. Siduri'nin tavsiyeleri güzel yemek, temizlik, yıkanmış giysiler gibi ev içi alanı içermektedir. Aynı zamanda Siduri eş ve çocukların önemini de vurgulayarak aile kavramını yüceltmektedir (Harris, 1990, s. 225). Dolayısıyla, Siduri'nin bilgeliği de sadece kadına özgü addedilen alanlarda tavsiye vermekten öteye geçmemektedir. Bu tavsiyeler üzerine Gılgamış yine de ölümsüzlük arayışına devam etmek istediğini söyleyince ise Siduri onun ölümsüzlüğün sırrına erişmiş tek insan olan Ut-Napiştim'e ulaşmasına rehberlik eder. Tıpkı Humbaba'ya meydan okumaya giderken bu durumu onaylamamasına rağmen Gılgamış'ı desteklemeye devam eden Ninsun gibi Siduri de ölümsüzlük arayışını doğru bulmasa da Gılgamış'a rehberlik etmiştir. Dolayısıyla, Ninsun gibi Siduri'nin de destanda Gılgamış'a destek olmaktan öte bir rolü olmadığını ve ikincil nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Erkek egemen ideolojiye göre Powers'ın (1991) 'kılavuz kadın' niteliklerine sahip olan Siduri de seven anne arketipinin bir yansımasıdır.

Destandaki bir diğer tanrıça ise İştar'dır. Bu tanrıça, destanda "göğün, 'yukarılar'ın kraliçesi, [a]şk, doğurganlık ve savaş tanrıçası, Anu'nun kızı, Venüs gezegeninin tanrıçası" (s. XXV) şeklinde tanımlanmaktadır. Gönül Alpay Tekin'e göre (2018), İştar, diğer adıyla İnanna, zaman içerisinde Astarte'ye dönüşmüş, Yunanlılar ise bu tanrıçayı Afrodit ismiyle benimsemişlerdir (s. 194). İştar, destanda yer alan diğer tanrıçaların aksine hem seven anne hem de korkunç anne niteliklerine sahip bir tanrıçadır. İştar, Ut-Napiştim tarafından Büyük Tufan esnasında insanlara karşı gösterdiği koruyucu tavır sebebiyle "Tanrılar Ecesi" (a.g.e, s. 112) şeklinde anılmaktadır. Dolayısıyla, koruyucu tutumunun ona seven anne niteliği atfettiğini söylemek mümkündür. Ancak, destanda İştar'la ilgili daha önemli ve uzun bir bölüm VI. Tablet'te yer almaktadır (ss. 57-63). Bu kısımda Gılgamış'ın Humbaba'yı yenilgiye uğratıp Uruk'a geri dönmesi üzerine İştar Gılgamış'a birçok hediye vaat ederek ondan

kendisiyle evlenmesini ister. Ancak, İştar bir tanrıça olmasına rağmen, onun bu teklifi, üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olan Gılgamış tarafından alay edilerek reddedilmektedir. Bunun sebebi, İştar'ın tanrıça da olsa neticede bir kadın olması ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun olmayan bir şekilde davranıyor olmasıdır (Harris, 1990, s. 229). Erkek egemen normlara göre, evlilik teklifi etmek ve bunun karşılığında hediyeler vaadinde bulunmak erkeğe özgü roller olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, İştar bu rollere aykırı davranan dominant bir kadın figürü sergilemektedir. Gılgamış'ın onun teklifini alaycı bir şekilde reddetmesi kadının güçlü konumda olduğu bir ilişki modelinin toplum tarafından kabul görmüyor olmasının bir göstergesi niteliğindedir. Ayrıca, Gılgamış'la İştar arasında geçen bu konuşma esnasında Gılgamış İştar'ın eski eşlerini nasıl perişan ettiğinden söz etmektedir. Benzer şekilde, bu da kadının bir ilişkide güçlü ve özgür konumda olmasının yarattığı olumsuz algının bir yansımasıdır. Bu haliyle, İştar gibi güçlü bir tanrıça ve Gılgamış gibi bir ölümlü arasında bu tür bir ilişki geleneksel toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ters yüz eder nitelikte olduğu için Gılgamış tarafından, adeta Kristeva'nın 'iğrenç' (abject)[4] kavramıyla açıklanabilecek bir tavırla, şiddetle reddedilir. Dolayısıyla, İştar'ın toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmaması sebebiyle korkunç anne arketipinin özelliklerine de sahip bir karakter olduğunu söylemek mümkündür.

Destanda yer alan tapınak yosması ise anne arketipi bağlamında değerlendirilebilecek kadınlardan bir diğeridir. Tapınak yosmalarından destanda "Tanrı kızları" olarak da bahsedilmekte ve bu görev "Sümer ve Asur tapınaklarında, buraların giderini karşılamak için 'fuhuş' hizmeti veren genç kadınlar bulunurdu, bu fuhuşun amacı da yapan kişinin Tanrı'yla bütünleşmesini sağlamaktı" şeklinde tanımlanmaktadır (a.g.e., s. 32). Yani, bu kadınlar erkeklere hizmet etmek üzere görevlendiriliyorlardı. Tapınak yosması da Enkidu'yla birlikte olarak onu kültüre adapte etmek amacıyla görevlendirilmiştir. Bu görevi esnasında yosmanın hem 'anne', hem de 'baştan çıkaran kadın' figürlerini içeren ikili bir doğaya sahip olması dikkat çekmektedir. Başka bir ifadeyle, yosma Enkidu'yu eğitirken hem korkunç anne hem de seven anne arketipinin niteliklerini yansıtmaktadır. Tapınak yosmasının Enkidu'yla ilk karşılaşması esnasında avcının sarf ettiği şu sözler yosmayı baştan çıkaran kadın olarak tanımlayarak korkunç anne arketipiyle özdeşleştirmektedir:

Aç göğsünü hele yosma,

Aç koynunu, tatsın vereceğin bütün zevki,

[4] Julia Kristeva'nın *Powers of Horror: An Essay of Abjection* (1984) isimli çalışmasında geçmektedir.

Kaçınma, soluğunu al onun;

Seni görür görmez yaklaşacak yanına,

Soyun, at giysini, bırak yatsın senin üstüne,

Öğret şu yaban dölüne kadınlığı. (*Gılgamış Destanı,* 2020, s. 8)

Destanın bu kısmında da açıkça görüldüğü gibi, kadın figürünün korkunç anne olarak temsil edilmesinin koşulu cinselliğini kucaklayan ve aktif olarak yaşayan bir kadın olmasıdır ve bu durum Ana Tanrıça kültüne uzanan ve günümüze dek farklı şekillerde varlığını sürdüren kadının yaratıcı gücüne yönelik duyulan eril korkuyu temsil etmektedir. Bununla birlikte, yosma tıpkı bir annenin çocuğunu yetiştirirken yaptığı gibi, ona medeni bir şekilde yiyip içmeyi ve giyinmeyi de öğretmektedir (Harris, 1990, s. 224). Başta femme-fatale tasviriyle korkunç anne arketipini yansıtan tapınak yosması, Enkidu'ya bir anne gibi kılavuzluk eden bu davranışlarıyla seven anne arketipinin de niteliklerini kazanmıştır.

Özetle, destanlarda kadın karakterler, genellikle toplumsal cinsiyet rolleri tarafından erkeklere ait alanlarda aktif rol alamazlar ve erkek karakterleri destekleyen, yardımcı rollerde yer alırlar. Bu durum, destandaki kadınların, erkek egemen toplum yapısı içinde sınırlı rollerle tasvir edildiklerini gösterir. Destanlarda, kadınların toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranmaları yüceltilirken buna aykırı davranmaları onların canavarlaştırılmasına ve hiyerarşik olarak daha da aşağıda konumlandırılmalarına neden olur. Bu bağlamda, *Gılgamış Destanı*'nda yer alan Ninsun ve Siduri karakterleri tamamen kendilerinden beklenen rollere uygun davranarak seven anne arketipi yansıtmakta ve olumlu bir şekilde tasvir edilmektedirler. Ancak, İştar ve tapınak yosması bazı kısımlarda normların dışında tavır sergileyerek korkunç anne arketipini yansıtmakta ve bunun üzerine erkekler tarafından aşağılanarak alay edilmektedirler.

2.1.1.2. *KADIN DESTANI*'NDA DÖNÜŞTÜRÜLEN ANNE ARKETİPLERİ

Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* romanında, *Gılgamış Destanı*'nında bahsi geçen olaylar orijinal metinde tapınak yosması olarak anılan karakterinin perspektifinden anlatılmaktadır. Romanın ana karakteri, hayatının yarısını Liyotani adıyla tapınak yosması olarak geçirirken, diğer yarısını Nippukir adında bir başrahibe olarak sürdürmektedir. Hikâye, doksan yaşındaki Nippukir'in ölmeden önce kendi bakış açısından yaşananları anlatmasıyla başlamaktadır. Böylece, Kutlu, "kenarda bırakılanı merkeze alarak, susturulmuş olana dil vererek, görünmez olanı öne çekerek ve yazı yazmak yasak olana, deyim yerindeyse, kalem tutturarak, erkek

kahramanlık öyküleri anlatan destanların yanına, kadını destanlaştıran bir öykü ortaya koyar" (Direnç, 2009, s. 316). Başka bir ifadeyle, Kutlu, bu eserde, Liyotani-Nippukir karakteri aracılığıyla, tarih boyunca eril olarak sunulan büyük anlatının bir diğer yüzünü okuyuculara sunmuş olur. Bu, eski çağlardaki insanlar için büyük önem taşıyan bir hikâyeyi farklı bir bakış açısından ele almak ve genellikle göz ardı edilen karakterlere ses vermek anlamına gelmektedir. Nippukir için bu hikâyeyi gelecek nesillere aktarmak büyük önem arz etmektedir. O, hikayesi boyunca eril anlatılarda ötekileştirilerek yer verilmeyen kadınları, onların yaşadıklarını ve hislerini anlatır. Bununla birlikte, kanon edebiyatta yer alan erkeklere mahsus kahramanlık hikayelerinin de gerçek yüzünü açığa vurur. Dolayısıyla, Nippukir'in bu anlatısı, toplumsal cinsiyet normlarının temelinde yer alan anne ve romantik aşk arketiplerini de başka bir bakış açısıyla okuyucuya sunulmuş olur.

Anne arketipi, toplumsal cinsiyet normlarındaki kadınlık rolleri bakımından bir ana motif niteliğindedir. Geleneksel anlatılarda toplum tarafından kadınlara biçilmiş roller seven anne arketipiyle özdeşleştirilirken bu rollere aykırı davranan kadınlar korkunç anne arketipiyle bağdaştırılır. *Gılgamış Destanı*'nın kadın bakış açısından bir anlatımı olan *Kadın Destanı*'nda ise bu arketipler ve özdeşleştirmeler şekil değiştirmekte ve geleneksel anlatılardaki çağrışımları yansıtmamaktadırlar. Bununla birlikte, Uruk kentinde yaşayan diğer kadınların da mevcut erkek egemen düzende yaşadıkları karşısındaki hislerine sıklıkla yer verilmiş, kadınlık normlarının onlara neler dikte ettiğinin üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, romanda geçen Liyotani-Nippukir ve Başrahibe karakterlerinin yansıttığı kadınlık rollerini temel alarak bu rollerin kadınlar için ne ifade ettiğini incelemek yerinde olacaktır.

Çalışmanın bu kısmında Liyotani-Nippukir, tapınak yosması olduğu dönemde yaşadıkları incelenirken Liyotani ismiyle, baş rahibeliği esnasında yaşadıkları incelenirken ise Nippukir ismiyle anılacaktır. Liyotani, yedi yaşında tapınakta baş rahibenin hizmetlisi olarak göreve başlamış, on bir yaşında başrahibin tecavüzüne uğramış ve ardından tanrıça İnanna'nın tapınağında erkeklere fuhuş hizmeti sunmak için görevlendirilmiştir. Tapınak yosmalığı görevi süresince Liyotani birçok kez hamile kalmış, bebekler dünyaya getirmiş, ancak bu bebekler elinden alınarak fuhuş hizmetine devam etmeye zorlanmıştır. Huvava'nın öldürülmesi amacıyla çıkılan seferde askerlere fuhuş hizmetiyle bulundurulan Liyotani, Gılgameş'in de tecavüzüne uğrayarak ondan hamile kalır. Bu ilişki esnasında Gılgameş Liyotani'ye "Dölleyeyim seni Tapınak Yosması/ Bana yiğit bir Gılgameş doğur" (Kutlu, 2004, s. 175) der. Varis ya da oğul sözcükleri yerine bir 'Gılgameş' doğurmasını istemesi dikkat çeken bir noktadır. Gılgameş, bu varis sayesinde bir nevi ölümsüz olmak ve temsilcisi olduğu

eril ideolojiyi devam ettirmek istemektedir. Bunun üzerine, Gılgameş'in Engidu'nun ölümünden kendisini sorumlu tutması sebebiyle Liyotani oradan kaçar. Gılgameş'in bebeğini doğurmak istememektedir. Engidu'yla beraber olmadan evvel Liyotani geçmişte annesinin arkadaşı olan Dicle isimli hizmetçiden hiç tanımadığı annesinin hikayesini dinlemiştir. Annesinin ölümüyle Dicle Liyotani'yi ve kendi sakat oğlunu alıp bir örümcek tarafından korunan bir mağarada yedi yıl boyunca saklayıp büyütmüştür. Liyotani Gılgameş'ten kaçarken aklına bu mağara gelir ve bebeğini doğurmak için buraya sığınır.

Liyotani'nin bebeği fallik bir sembol olan yılan formunda dünyaya gelir. Orijinal metinde de bir yılan figürü dikkat çekmektedir. *Gılgamış Destanı*'nda ölümsüzlük bitkisi bir yılan tarafından Gılgamış'ın elinden kapılır. Bu olgu, eril ideolojinin ölümsüzleşmesi olarak yorumlanabilmektedir. *Kadın Destanı*'ndaki Gılgameş'in oğlu olan yılan figürü de benzer şekilde erkek egemenliğini temsil etmektedir. Ancak, Liyotani bu bebeğe annelik yapmayı reddeder ve onu mağaradaki örümceğe bırakarak terk eder. Burada, mağara ve örümcek sembollerini de incelemek yerinde olacaktır. Mağara imgesi ana rahmini sembolize etmektedir. Hristiyan inancına göre İsa bir mağarada doğmuştur. Benzer şekilde, Yahudi geleneğinde de İbrahim'in bir mağarada doğduğuna ancak kısa sürede annesini kaybettiğine, ardından ise Tanrı'nın onu on gün boyunca serçe parmağından akan sütle beslediğine ve bu on günün sonunda İbrahim'in mağaradan yürüyerek çıktığına inanılmaktadır. Her ne kadar, Walker, İslam geleneğine değinmemiş olsa da İslam geleneğinde de Muhammed, benzer şekilde, tanrıdan gelen ilk emiri bir mağaradayken alır ve metaforik olarak yaşadığı bu yeniden doğum deneyimini bir mağarada yaşar. Dolayısıyla, mağara yenilenme ve yeniden doğuşu da temsil etmektedir (Walker, 1988, s. 335). Gönül Alpay Tekin de mağara sembolünü benzer şekilde ifade etmektedir. Tekin'e göre (2018), "mağara sembolü Sümer-Akat döneminden beri güneşin gücünü yitirerek yer altına indiği ve karanlıklardan çıkarak yeniden doğmayı beklediği zamana işaret eder" (s. 172). Örümcek sembolü ise, en bilinen anlamıyla insan kaderini oluşturan tanrılarla eşleştirilir. Bunların en bilineni Yunan mitolojisindeki insanların kaderlerini ören Kader Tanrıçaları olarak anılan üç kız kardeştir. Bu bağlamda, Liyotani'nin Gılgameş'in varisi olan bebeğini mağaradaki örümceğe terk etmesiyle, aslında eril ideolojinin temsilcisini kadının alanında bırakarak bu ideolojinin kaderini değiştirmek istediğini söylemek mümkündür. Dicle de benzer şekilde mağaradaki örümceğe sığınarak hem Liyotani'yi ölümden kurtarmış hem de oğlunun sakatlığını büyük ölçüde tedavi etmiştir. Başka bir deyişle, onların kaderini değiştirmiştir.

Liyotani'nin oğlunu mağarada bırakması, 20. Yüzyılın en etkili psikanalistlerinden biri olan Jacques Lacan'ın 'sembolik düzen' kavramını akla getirmektedir. Lacan'a göre, bir bebek doğduğunda kendisini annesiyle bir olarak görmekte, böylece 'öteki' kavramını hissetmeyerek dünyanın geri kalanıyla bir bütün içerisindedir. Ancak, yaklaşık altı ila on sekizinci aylar arasında bebekte 'ayna aşaması' gelişir, böylece bebek kendisini annesinden ve diğer tüm varlıklardan farklı bir birey olarak algılamaya başlayarak babanın alanı olan dile ve sembolik alana entegre olur (Lacan, 2007). Bu bağlamda, Liyotani'nin oğlunu mağarada bırakması esasen eril ideolojinin temsilcisini annenin alanı olan, ötekinin var olmadığı semiyotik alanda bırakmayı ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, Liyotani, oğlunu mağaradaki örümceğe bırakarak aslında onu ve temsilcisi olduğu eril hegemonyayı bir bakıma ölüme terk etmiştir. Bu sebeple, yaptığından pişman değildir. Bu konudaki hislerini yıllar sonra şu şekilde dile getirmektedir:

> Bıraktıysam örümceğe bunun nedeni var:
>
> Onca yıl mağara insanı olduysa, nedeni var:
>
> Gılgameş'in oğluydu ve canavardı.
>
> Gılgameş'in canavarlığı, bebek ağzında mühür gibiydi.
>
> Bin Tanrı, bin laneti üstüne fırlatmalıydı Gılgameş'in.
>
> Ve onun soyunun.
>
> Pişman değilim, hiç pişman değilim. Sebebi var!...
>
> […]
>
> Suçlu duymadım kendimi. Asla duymadım.
>
> Bugün de bırakırdım onu. Bir canavardı dölyatağımda beslenip dışarı ağan. (Kutlu, 2014, ss. 26-30)

Liyotani Gılgameş'in oğlunu ölüme terk etmiş, böylece eril egemenliğin ve dolayısıyla kadınların kaderinin değişmesini istemiştir. Ancak, Liyotani'yi ölümden kurtararak kaderini değiştiren mağara ve örümcek bu sefer aynı şeyi yapamaz. Gılgameş'in oğlu yıllar sonra tapınağa başrahip olarak gelir. O sırada Liyotani, Nippukir kimliğiyle tapınağın baş rahibesi olarak görev yapmaktadır. Oğlu onu öldürmek istemektedir ve Nippukir'e şu sözleri söyler:

> En büyük tehlike sensin Başrahibe.

Seni yok etmeliyiz önce, düşmanı yeneriz nasılsa.

Çünkü sen karşı çıkıyorsun kadının boyun eğmişliğine.

URUK ve KULLAB insanını bölüyorsun.

Kadın karşı çıkmaz. Düşünmez kadın.

Kadın itaat eder (a.g.e. s. 212).

Erkek egemen ideolojinin temsilcisi olan oğlunun gözünde Nippukir başkaldıran ve sisteme hizmet etmeyen bir kadın figürüdür, yani korkunç annedir. Dolayısıyla, oğlu onu öldürerek ideolojinin sürekliliğini sağlamak istemektedir. Ancak, Nippukir oğlundan önce davranır ve onu öldürür. Erkek egemen ideolojide bir annenin bebeğine annelik yapmayı reddederek onu terk etmesi ne gerekçeyle olursa olsun kabul edilemez bir durumdur. Toplumsal cinsiyet normlarına göre kadın her koşulda sonsuz bir sevgi ve şefkatle çocuklarının bakımını sağlamak zorundadır. Aksi takdirde, korkunç anne arketipiyle bağdaşır ve toplum tarafından kabul görmez. Ancak, bu anlatıda Liyotani'nin bebeğine annelik yapmayı reddederek onu terk etmesi ve yıllar sonra tekrar karşılaştıklarında ise onu öldürmesi Liyotani'ye bir korkunç anne niteliği atfetmez. Aksine, onun erkek egemenliğine son vermek için ortaya koyduğu mücadeleyi yansıtır.

Liyotani'nin Nippukir'e dönüşmesi de oğlunu mağarada terk etmesiyle başlar. Bu esnada Gılgameş ölümsüz olmanın yolunu öğrenmek için Zuisudra'yı bulmaya gitmiş ve Uruk kentinde veba salgını başlamıştır. Liyotani oğlunu mağarada bırakıp şehre döndüğü esnada mucizevi bir şekilde kentteki veba salgını son bulur. Halk onun Liyotani olduğunu hatırlamaz ve 'beyaz kuğu' anlamına gelen Nippukir ismini vererek İnanna tapınağının baş rahibesi olarak ilan eder. Burada, Nippukir ve temsil ettiği değerler bakımından kuğu sembolü önem arz etmektedir. Öncelikli olarak, mitolojilerde kuğu sembolüne sıklıkla dönüşüm hikayelerinde rastlanmaktadır. Hint efsanesinde geçen periler olan asparasesler, İskandinav mitolojisinde Odin'e savaş esnasında eşlik eden Valkyrieler ve Yunan mitolojisinde ise Leda'yla birlikte olabilmek için Zeus'un kuğuya dönüşmesi bunlardan bazılarıdır (Hall, 1995, s. 48) Liyotani'nin oğlunu mağaraya terk edip, bir yosma olarak değil de baş rahibe olarak şehre dönmesi ve toplum tarafından saygınlık görmesi de bir dönüşüm hikayesidir. Bununla birlikte, kuğu her zaman bir arzunun tatminine işaret eder (Cirlot, 1971, s. 322). Nippukir de bu satırları kadınların seslerini duyurmak ve erkek egemen anlatının diğer yüzünü gelecek kuşaklara aktarmak arzusundadır. Eski Avrupa inançlarında ise, ölmek üzere olan kuğuların

ölmeden önce şarkı söylediklerine inanılır. Dolayısıyla kuğunun son şarkısı ölümün ve vedalaşmanın bir sembolü, ölümün eşiğindeki bir kimsenin son eylemi olarak kabul edilir. Cirlot'a göre, kuğunun şarkı söylemesi kendi ölümüne yol açan arzuya bir göndermedir (s. 322). Beyaz kuğu Nippukir'i de ölüme sürükleyen kadınların sesini duyurma ve mevcut düzene baş kaldırma arzusudur.

Bununla birlikte Barbara Walker'a göre (1988), kuğu sembolü, kuğu şövalyesi Lohengrin'e atıfta bulunur. Tıpkı bu şövalye gibi, ataerkil yasalar nedeniyle mülksüzleştirilmiş ve ötekileştirilmiş kadınları kurtarmayı sembolize eder (s. 411). Nippukir de ölmeden önce yazdığı bu satırlarla kadınların sesini duyurup onların erkek egemen düzende daha eşit koşullara sahip olmalarını amaçlamaktadır. Bunu yaparken sıkılıkla erkek egemenliği altındaki Uruk kadınlarının yaşadıklarından söz etmektedir. Nippukir'in anlatısına göre bu kadınlar sürekli doğurmakta, ölesiye çalışıp üretmekte ve erkekler tarafından pazarlanmaktadırlar. Bununla birlikte, hasta dahi olsalar her daim cinsel bakımdan tatmin edici olmak zorunda olup karşılığında ise hor görülüp şiddete maruz kalmaktadırlar (Kutlu, 2004, s. 18). Nippukir onları bu düzenden kurtarması için tanrıça İnanna'ya dua etmektedir. Bu duaları esnasında orijinal metinde cinsel özgürlüğü sebebiyle korkunç anne arketipiyle özdeşleştirilen tanrıçaya şu sözleri sarf etmektedir:

> İNANNA ise biliyor her şeyi: Kentin kurucusu, erkek delisi, olsun varsın.
>
> Hangi tablette yazılı çapkınlığın erkeğin hakkı olduğu?
>
> İNANNA, güzeller güzeli, kadın sözü ver:
>
> Gizimi açma kimseye (a.g.e. ss. 32-33)

Tanrıça'ya bu şekilde dua ederek Nippukir öncelikle erkeklere atfedilmiş olan, kadınlarda ise olumsuz bir özellik olan cinsel tatmin meselesine değinmiş, onun korkunç anne arketipinin bir özelliği olma durumunu yıkmıştır. Bununla birlikte, erkek egemen ideolojide kadınlar güvenilmez olarak addedilmektedir. Güvenilir olan erkektir. Erkekler 'sözünün eridir' ve 'erkek sözü' verirler. Nippukir, İnanna'ya "kadın sözü ver" diyerek bu baskın inancı da yıkarak kadınlara da güvenilebileceğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, romanda geçen tüm bu olgular göz önünde bulundurulduğu takdirde, Nippukir'in bu satırları kaleme alarak erkek egemen düzende yok sayılarak ikincilleştirilen kadınların hem sesini duyurmaya hem de mevcut kadınlık normlarıyla ilgili algıları değiştirmeye çalıştığını söylemek yerinde olacaktır.

Nippukir'in anlatısında kadınlık rollerini tersine çeviren bir diğer karakter Başrahibe'dir. Başrahibe, erkek egemenliğine hizmet eden ve gücünü de bundan elde eden bir kadın temsilidir. Başrahibe, tıpkı Yunan mitolojisindeki Athena, Hera, Artemis ve Afrodit gibi, eril ideolojide yer edinebilmek için hem cinslerini kurban etmektedir. Ancak, bir yeniden yazım örneği olan *Kadın Destanı*'nda erkek egemenliğe hizmet eden bir kadın figürü olarak bir isme bile sahip olmayan Başrahibe karakteri geleneksel anlatıyı tersine çevirmektedir. Bununla birlikte, geleneksel anlatılarda erkek egemenliğine hizmet etmek, tıpkı tanrıçalarda olduğu gibi, kadına güç atfederken *Kadın Destanı*'ndaki Başrahibe karakterine canavarsı bir nitelik vermiştir.

Başrahibe ile Liyotani, Liyotani yedi yaşındayken tanışırlar. Liyotani tapınağa ilk geldiğinde Başrahibe'nin hizmetine verilir. Henüz küçük bir kız olan Liyotani Başrahibe'nin kişisel temizliğinden sorumludur. Zaman içerisinde Başrahibe kendisini cinsel açıdan istismar etmeye başlar. On bir yaşına geldiğinde ise baş rahibin küçük kıza tecavüz etmesine göz yumar ve Liyotani'yi tapınakta kutsal sayılan fuhuş hizmeti vermek üzere görevlendirir. Ardından, Engidu'yla beraber olup onu eğitmesi için Liyotani'yi görevlendiren de Başrahibe'dir. Liyotani'nin bunu yapmak istememesi üzerine onu şu sözlerle bu göreve zorlar:

Senden istediğim kırların yaratığına gitmen,

Sana güvenirim, aklının sınırı yoktur…

Memelerin çok güzel Liyotani, dölyatağının girişi…Çok güzel.

Dolunaya benziyorsun… Pürüzsüz teninle ışıklar saçıyor gibisin.

Yumuşaklığın iştahasını veriyorsun insana.

[…]

Avcıyla git, elinden geleni yap:

Güzel kokular sürün çek onu üstüne…

Güzel kokularla, en güzel gülüşlerle…

Hiç sakınmayışınla, dişinin davetini yap…

Nazlan sonra, utanca yer değiştir:

Erkekliğini bildir ona. Övünsün zaferiyle…

Savaş kazanmış askerin ganimeti gibi ona yapış…

Coşkuyu duysun, olabildiğince uzun…

Kente gelsin… (a.g.e. ss. 63-64)

Bu sözleriyle Başrahibe eril ideolojinin bakış açısıyla kadının cinselliğini araçsallaştırmakta, kadın bedenini iştah imgeleriyle özdeşleştirerek onu tüketilebilir bir nesne konumuna indirgemekte ve bu sayede mevcut düzenin sürekliliğine katkı sağlamaktadır. Başka bir ifadeyle, Başrahibe güç elde etmek adına hemcinsi olan Liyotani'yi kurban etmektedir.

Başrahibeyle ilgili dikkat çeken nokta, geleneksel anlatılarda onun gibi eril ideolojiye hizmet eden kadınlar yüceltilirken, Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı*'ndaki Başrahibe karakterini bir canavar imgesi olarak yaratmasıdır. Başrahibe'nin erkek egemenliğine hizmet ederken zalimce davrandığı tek kadın Liyotani değildir. Benzer şekilde Liyotani'nin annesi olan Akkasi-ya da Başrahibe'nin zulmüne uğramıştır. Akkasi-ya da çocuk yaşta esir alınmış ve tapınağa satılmıştır. Burada tıpkı Liyotani gibi Başrahibe'nin hizmetine verilmiş ve yıllarca onun tarafından cinsel istismara uğramıştır. Ardından Gılgameş'in muhafızlarından birine âşık olur ve onunla kaçar. Bu durumu kendisine ve mevcut düzene bir ihanet olarak algılayan Başrahibe çok öfkelenir. Bir süre sonra eşinin ölümü üzerine Akkasia-ya Liyotani ile şehre geri döner. Ancak, Başrahibenin Akkasi-ya'ya olan öfkesi dinmemiştir. Onu parmakları kırılarak kolları arkadan bağlı bir şekilde pisliklerin aktığı bir derede boğdurtur. Bu olay üzerine ise şehrin kadınları isyan çıkarır ve tapınağa pislikler taşıyarak tepkilerini belli ederler.

Bu olayı incelerken akasya ağacının sembolü dikkat çekmektedir. Cirlot'a göre (1971), akasya sonsuzlukta yeniden yaşamak için nasıl ölmesi gerektiğini bilmeyi sembolize etmektedir (s. 3). Bu bağlamda, Akkasi-ya'nın korkunç ölümünün kadınları bir araya getirerek eril egemenliğine isyan etmeleri için tetikleyici bir sebep olduğu söylenebilir. Sonuçta isyan bastırılmış ve başrahibe hayatına devam etmiş olsa da bu, erkek egemen düzende kadınların seslerini duyurmaları bakımından önemli bir adımdır.

Sonuç olarak, *Gılgamış Destanı*'nın orijinal metninde ve yeniden yazımındaki kadın temsillerinde büyük farklılıklar söz konusudur. Orijinal metinde geçen Ninsun, Siduri, İştar ve tapınak yosması net çizgilerle anne arketipinin çerçevesini oluşturmakta ve toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir. Ancak, *Kadın Destanı*'nda kadınların gelişim süreci ve mücadelesini ele alınırken, cinsiyet temelli ötekileştirmeye ve ataerkil toplum yapısına dikkat

çekilmektedir. Eserde, erkeğin özne olarak kabul edildiği bir dünyada kadınların yaşadığı zorluklar ve onların 'kendi' olma yolculukları üzerinde durulur. Liyotani, Nippukir ve Başrahibe karakterleri, anne arketipinin temsillerini ve dolayısıyla kadınlara atfedilen rolleri ters yüz etmektedir. Dolayısıyla, bu eser, toplumsal cinsiyet rollerinin ve onları temsil eden arketiplerin değiştirilemez olgular olmadığını gözler önüne sermektedir.

2.1.2. *GILGAMIŞ DESTANI* VE *KADIN DESTANI*'NIN ROMANTİK AŞK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.1.2.1. *GILGAMIŞ DESTANI*'NDA YER ALAN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Çalışmanın bu kısmında *Gılgamış Destanı*'nda geçen anne arketipleri incelenirken, destanların en belirgin özelliklerinden birinin genellikle eril bakış açısıyla yazılmış olmaları konusuna değinilmiştir. Bu, kahramanların çoğunlukla erkek karakterler olarak tasvir edilmesi ve kadın karakterlerin ise genellikle ikincil rollerde yer alması şeklinde kendini göstermektedir. *Gılgamış Destanı* da bu özellikleri taşıyan tipik bir örnektir. Eril bakış açısıyla yazılmış, erkekliği yücelten bir kurguda kaleme alınmıştır. Bu bağlamda, destanda geçen romantik aşk arketiplerini incelerken, toplumsal cinsiyet normları tarafından belirlenen erkeklik özelliklerini ve buna bağlı olarak kadınlarla erkekler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi incelemek yerinde olacaktır. Bununla birlikte, yüceltilen erkeklik normları incelenirken erkeklerin sadece kadınlarla olan ilişkileri değil kültürün zıttı olarak konumlandırılan doğaya karşı tutumları da destanda dikkat çeken bir unsur olduğundan bu kısımda erkeklerin doğayla olan ilişkileri de ele alınacaktır.

Gılgamış Destanı, hükümdar Gılgamış'a eril normları atfeden, bu normalar sayesinde onu yücelten bir övgüyle başlamaktadır. Öncelikle, destan Gılgamış'ı "acımasız ve güçlü bir kral" (a.g.e., s. 1) olarak tasvir etmektedir. Acımasız ve güçlü olmak onu ideal bir erkek figürü olarak tanımlamaktadır. Bu nitelikler, erkeğe atfedilmiş olumlu özellikler arasındadır. Ardından, destan şu şekilde eril bir dil kullanmaya devam ederek, Gılgamış'ın bilgeliğini yüceltmektedir:

O ki her şeyi gördü, tanıtmak isterim onu ülkeye,

o ki her yeri tanıdı, her şeyi bildi,

açığa çıkardı her yerde bütün gizleri

her şeyi kavrayan o bilgeler bilgesi

Gizli şeyleri gördü ve aktardı saklı olanı,

Tufandan daha eski bir bilgiyi iletti bize . (a.g.e., s. 3)

Bu sözlerle Gılgamış bilginin alanında, bilen özne olarak tanımlanmaktadır. Ancak, Gılgamış'ın bilgeliği annesi Ninsun'un rüyaları yorumlamadaki bilgeliği gibi sezgisel bir bilgelik, ya da Siduri'nin ev içi alanlarla ilgili verdiği tavsiyelerdeki gibi kadınlara atfedilen, sınırlı bir bilgelik değildir. Aksine, Gılgamış'ın bilgeliği sözde evrensel gerçeklik sunar, dahası, bu gerçekliği dayatır niteliktedir. Başka bir ifadeyle, Gılgamış, bilgi ve bilgelik açısından erkeklere özel bir konumda tanımlanmaktadır. Destan Gılgamış'tan "gizemli, ünlü, eşsiz hükümdar" (a.g.e., s. 4) şeklinde de bahsetmektedir. Buradaki "gizemli" sözcüğü de bilgi alanında Gılgamış'ı bilinen değil bilen, yani pasif değil aktif olarak konumlandırmaktadır.

Bununla birlikte, Gılgamış yüce bir kral ve halkının koruyucusu olarak da tanımlanarak bir baba figürü olarak idealize edilmektedir. Halkını ve şehrini korumak, kültür inşa etmek halkının babası olan Gılgamış'ın vazifesidir. Bu sebeple, Gılgamış kültürün karşıtı olarak gördüğü doğaya karşı savaş içerisindedir. Şu sözlerle Gılgamış'ın bilgi kapasitesi ve doğaya karşı tahakkümü yüceltilmektedir:

O açtı dağın geçitlerini,

Tepelerin ensesinde kuyular açtı,

Güneşin doğduğu yere dek o geçti engin denizi,

Görmediği yer kalmadı Ölümsüz Yaşam'ı ararken,

Korkusuzca giden o oldu Uzak Ut-Napiştim'e dek,

O kurdurdu yeniden Tufan'da yok olmuş tapınakları.

İnsanlar arasında yoktu tek kişi

Hükümdarlıkta onu geçebilecek

Ve diyebilecek tek kişi: "Kral benim, yalnız ben!" (a.g.e., s. 4)

Gılgamış burada eril bir güç olarak doğayı penetre ederek değiştiren ve dönüştüren bir yetkinliğe sahip konumdadır. Kahramanlıkları ve entelektüel kapasitesi sayesinde kültürün inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu da onu ideal erkek olarak tanımlamaktadır. Gılgamış, doğayı kültüre karşı bir tehdit olarak görmektedir. Bu sebeple sedir ağaçlarının

bulunduğu ormandaki bekçi Humbaba'yı öldürmek ister. Canavarsı bir tasvirle anlatılan ancak, esasen doğanın bir parçası olan Humbaba, Gılgamış'ın gözünde kültür alanında tehlike teşkil eden bir 'öteki'dir. Gılgamış bu tehdidi öldürerek kültürün alanını güçlendirmiş olacaktır. Bununla birlikte, Humbaba'yı öldürerek ardında ölümsüz bir ad bırakmak istemektedir. Ölümsüzlük, insanın kendisi ve doğa üzerinde tahakküm kurmasını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, eril normların temsilcisi olan Gılgamış, ölümsüzlüğü elde ederek 'öteki' olarak adlandırdığı, eril normların dışında kalan her şey üzerinde egemenlik kurma arzusundadır. Dolayısıyla, onun ölümsüzlük arayışı Humbaba'yı öldürdükten sonra da devam etmektedir.

Enkidu'nun ölümü üzerine Gılgamış derin bir üzüntü yaşar ve kendini de bekleyen bu kaçınılmaz son olan ölümden kurtulabilmek adına ölümsüzlüğü aramaya başlar. Maceralarla dolu bir yolculuğun ardından ölümsüzlüğe erişmiş tek insan olan Ut-Napiştim'e erişir ve ondan bunun sırrını öğrenir. Ut-Napiştim Gılgamış'a ölümsüzlüğe ancak ölümsüzlük bitkisini elinde bulundurarak erişebileceğini söyler. Gılgamış bu bitkiye ulaşır, ancak onu kısa sürede bir yılana kaptırarak kaybeder. Destanda bu kısım şöyle ifade edilmektedir:

> Gılgamış bir çukur gördü, serin su dolu,
>
> İçine atladı yıkanmak üzere;
>
> Bitkinin kokusunu aldı bir yılan,
>
> Deliğinden çıkıp sessizce kaptı bitkiyi,
>
> Gömlek değiştirdi o anda, geri dönerken (a.g.e., s. 117)

Burada geçen serin su ana rahmini sembolize etmektedir. Gılgamış, bu serin suyun içine atlayarak yine doğayı penetre etmektedir. Yılanın bitkiyi kapıp kaçması ise, çalışmanın "*Kadın Destanı*'nda Dönüştürülen Anne Arketipleri" başlıklı kısmında da ifade edildiği üzere, yılanın bir fallik sembol olduğu ve Tekin'in (2022) "yılan, hayatın ebediliğini temsil eden, ölen ve dirilen bitki tanrısının bir sembolüdür" (s. 28) ifadesi göz önünde bulundurularak eril ideolojinin ölümsüzlüğü elde ettiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Bu bağlamda, erkek egemenliğinin temsilcisi olan Gılgamış'ın 'öteki' olarak adlandırdığı her şey ile arasında bir hiyerarşi oluşturarak onları tahakkümü altına almaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Benzer şekilde, Gılgamış kadın bedenini de doğayla özdeşleştirmekte ve onun üzerinde de egemenlik kurmaktadır. Uruk şehrinde evlenmek üzere olan bütün genç kızlarla evlilik öncesinde cinsel ilişkiye girme, başka bir deyişle, onlara

tecavüz ederek bedenleri üzerinde tahakküm kurmak da Gılgamış'ın kendisine tanıdığı bir hak olarak anlatılmaktadır.

Gılgamış'ın Enkidu'yla olan ilişkisi de benzer bir yapıya sahiptir. Burada Enkidu'nun hem Gılgamış'la hem de tapınak yosmasıyla olan ilişkisi dikkat çekmektedir. Enkidu, tanrıça Aruru tarafından Uruk halkını Gılgamış'ın zulmünden kurtarmak amacıyla doğanın bir parçası olarak yaratılan, hayvanlarla birlikte hayatını sürdüren bir canlıdır. Şu şekilde betimlenmektedir:

Gövdesi kıllıydı, saçları kadınlarınkine benzerdi

Buğday başaklarınca lüle lüle,

Ne insan yüzü görmüştü ne de kent, Şakkan gibi,

Ceylanlarla birlikte otlar,

Suya inerdi hayvan sürüleriyle,

Hoşlanırdı sudan yaban hayvanlarıyla (a.g.e., ss. 5-6)

Enkidu burada kendi ve doğayla harmoni içerisinde, agresyon ve çatışmadan uzak bir şekilde tasvir edilmektedir. Aynı zamanda, görüntüsü aseksüel bir formda anlatılmakta, yani ne kadın ne de erkek olarak tanımlanamamaktadır. Dolayısıyla, her iki kalıba da konumlandırılamadığı için Enkidu'nun mevcut kültürel yapının içinde varlık göstermesi söz konusu değildir. Enkidu'yu kültürün bir parçası olan ideal erkek haline getirebilmek için tapınak yosmasının bedeni kullanılmak istenmektedir. Böylece, Enkidu 'öteki' ile karşılaştığında ayna evresinden geçerek semiyotik alandan sembolik alana adım atacaktır. Başka bir ifadeyle, Enkidu'nun uygarlıkla ve insan kültürüyle karşılaşması, tapınak yosması aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu karşılaşma, onun vahşi doğadan çıkıp, toplumun bir parçası haline gelmesi için bir geçiş ritüeli olarak işlev görmektedir. Bu ritüel ise Enkidu'nun Jacques Lacan'ın psikanalitik teorilerine göre "ayna evresi"nden geçmesini sağlayarak, işaretler ve anlamlar dünyası olan semiyotik alandan dil ve kültür aracılığıyla yapılandırılmış bir dünya olan sembolik alana adım atmasına yardımcı olmaktadır.

Tapınak yosması Enkidu'ya erkekliği zıt bir karakter olarak öğretir. İkisi altı gece yedi gün beraber olurlar. Bu sürenin sonunda Enkidu'nun değişimi şöyle ifade edilir:

Altı gece yedi gün onunla yattı Enkidu;

Onun verdiği zevki doyasıya tadınca

Hayvanlarının yanına dönmek istedi;

Ama Enkidu'yu görünce hayvanlar kaçtı,

Yaban hayvanları uzaklaştı ondan;

İleri atılmak istedi, ama bedeninde eski güç yoktu,

Dizlerini oynatamadı sürüsü uzaklaşırken,

Bitmişti Enkidu, koşamadı eskisi gibi,

Ama kavrayışı gelişmiş, genişlemişti.

Döndü, oturdu yosmanın dizi dibine

Ve yosma Enkidu'nun yüzüne baktı, baktı bir süre

Ve konuştu. Enkidu kavradı kızın demek istediklerini (a.g.e., s. 8)

Burada Enkidu'nun erostan çıkıp logosun alanına girmesi dikkat çekmektedir. Önceden doğanın bir parçası olan ve hayvanlarla uyum içerisinde hayatını sürdüren Enkidu artık dil ve kültür alanına girmiş, doğayla arasındaki uyumu kaybetmiştir. Eril ideolojiye göre dil ve kültür erkeğe özgü kabul edilmekte ve ikili zıtlıkları meydana getirerek hiyerarşik yapıları oluşturmaktadır. Hiyerarşik alana girer girmez ilk olarak o ana kadar barışçıl bir yaşam sürdüren Enkidu'nun agresyon ve saldırganlık içeren sözleri dikkat çekmektedir. Yosmaya şöyle der:

Gidelim güzel kız, götür beni

Anu'nun, İştar'ın yurdu o kutsal tapınağa,

Oturduğu yere Gılgamış'ın, yaman mı yaman,

En yiğitleri sindirdiği yere bir boğa gibi!

Dövüşmek isterim onunla, meydan okurum,

Bağırmak isterim Uruk'un ortasında: 'Benim en güçlü!'

Girmek isterim oraya değiştirmek için yazgıları;

Yamandır çölde doğan: güçle dolup taşar çünkü (a.g.e., s. 9)

Enkidu kültürün alanına girdikten sonra yosmaya karşı da benzer şekilde hoyrat bir tutum içerisinde davranmaktadır. Ona karşı emredici bir tavırla konuşması kendisini hiyerarşik olarak yosmadan üstte konumlandırdığının bir göstergesidir. Benzer şekilde, Gılgamış'ın yanına giderlerken Enkidu yosmanın yanında değil önünde yürümeyi tercih etmektedir. Bu da romantik aşk arketipi bağlamında erkeklik kültleri, kadınlık kültleri ve iki cins arasındaki ilişkinin erkek egemenliğinde nasıl konumlandırıldığı konusunda bir prototip niteliğindedir.

Gılgamış ile Enkidu arasındaki ilişkiye gelinecek olursa, bu ikilinin arasındaki ilişki bir dövüşme ile başlar, ancak sonrasında edebiyatta ve mitolojide sıklıkla rastlanılan 'erkek kardeşliği' arketipine dönüşür. Yunan mitolojisindeki Argonautlar veya Homeros'un *İlyada*'sındaki Akhilleus ve Patroklos gibi karakterler bu arketipin en bilenen örneklerindendir. Bu arketip, genellikle birbirleriyle derin bağlar kurmuş, birbirlerini destekleyen ve birlikte zorlukların üstesinden gelen erkek karakterler arasındaki idealize edilen ilişkiyi temsil etmektedir. 'Kardeşlik' burada biyolojik bir bağdan ziyade, paylaşılan deneyimler, değerler ve hedefler yoluyla oluşan manevi veya sembolik bir bağ anlamına gelmektedir. Erkekler arası ilişkiler ve bağlar, özellikle entelektüel, politik ve askeri alanlarda önem arz etmektedir. Erkek kardeşliği, genellikle güç, sadakat, cesaret ve liderlik gibi erdemlerle özdeşleştirilirken, kadınlarla olan ilişkiler daha çok ev içi ve ailevi rollerle sınırlı kalmaktadır. Başka bir ifadeyle, bu tür bir yapı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren ve kadınların toplumsal, ekonomik ve politik hayatta etkin roller üstlenmelerini engelleyen bir sistemi ifade etmektedir. Erkekler arası entelektüel ve politik ilişkilerin merkeziyeti, kadınların bu alanlarda görünürlüğünü ve etkisini azaltmaktadır. *Gılgamış Destanı*'nda da Enkidu'nun kültürün alanına girmesiyle başlayan erkek egemenliğini yansıtan davranışları Gılgamış'la kurmuş olduğu erkek kardeşliği sonrasında daha da pekişmektedir. Başka bir ifadeyle, hiyerarşik düzende edindiği rol gereği Enkidu'nun yalnızca kadınlara değil, doğaya karşı da tutumu değişmektedir. Öyle ki, Enkidu, Humbaba'yı öldürmeleri esnasında "vur ona, yeniden ölesiye vur öldüresiye, yardımcılarına da vur ölesiye" (a.g.e., s. 53) sözleriyle Gılgamış'a doğanın bir parçası olan Humbaba'yı öldürmesi konusunda ısrarcı olmaktadır. Bununla birlikte hem Humbaba'yı hem de doğanın diğer bir parçası olan Göklerin Boğası'nı da esas öldüren Enkidu'dur. Bu durum, erkeklerin arasında var olan bu dayanışmanın erkek egemen düzende toplumsal hiyerarşinin alt basamaklarında bulunan gruplara karşı olan tutumu nasıl şekillendirdiğini göz önüne sermektedir.

Gılgamış Destanı'nda yer alan romantik aşk arketipinin incelenmesi bağlamında bir diğer dikkat çeken unsur ise destanda var olan diğer kadın karakterlerden Ut-Napiştim'in eşi

ve Akrep Adam'ın eşi karakterleridir. Her iki karakter ile ilgili dikkat çeken unsurlardan ilki bu karakterlerin bir isme sahip olmayıp eşlerinin isimleriyle anılıyor olmalarıdır. Bir diğer unsur ise, destandaki fonksiyonlarının sadece kadınlara özgü toplumsal cinsiyet normlarını destekler nitelikte ev içi alanda etkinlik göstermeleri veya eşlerini onaylamaktan öte bir rolleri olmamasıdır. Ut-Napiştim'in eşi, Ut-Napiştim'in talimatıyla Gılgamış uyuyakaldığında onun günlük ekmeğini pişirip baş ucuna koymaktadır. Bununla birlikte, Ut-Napiştim'e Gılgamış'ın çok acılı ve yorgun olduğunu, giderken ona bir şey vermesini söylemektedir. Burada Ut-Napiştim'in eşinin hem misafirine hizmet eden hem de onu eli boş göndermeyen misafirperver bir ev kadını rolü oynadığını söylemek mümkündür (Harris, 1990. s. 226). Tıpkı Ut-Napiştim'in eşi gibi, Akrep Adam'ın eşi karakteri de toplumsal cinsiyet normları tarafından bir kadına uygun görülen şekilde davranmaktadır. Gılgamış ölümsüz yaşamı arama yolculuğu sırasında Akrep Adamlar'ın yaşadığı Çatalbaşlı Dağı'na ulaşır. Burada Akrep Adam'ın eşine "eti Tanrı etindendir bu bize yaklaşanın" sözü üzerine kadın ona üçte ikisi Tanrı etinden üçte biri insan etinden onun" (a.g.e., s. 86) şeklinde cevap vermektedir. Burada Akrep Adam'ın eşinin tek fonksiyonunun Akrep Adam'ın sözlerini onaylamak ve bilen özne konumundaki eşi Gılgamış'a yol gösterirken kadının rolünün sadece eşini desteklemek olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla, destanda yer alan bu iki kadın karakterin de kadınlara atfedilen rollerin dışında bir davranış sergilemediklerini ve bu sebepten ötürü, seven anne arketipine uygun bir tutum içerisinde olduklarını söylemek yerinde olacaktır.

Sonuç olarak, *Gılgamış Destanı*'nda yer alan romantik aşk arketipinin incelenmesinin, kadim anlatıda var olan eril bakış açısı ve cinsiyet normlarının nasıl işlediğine dair bir analizi içerdiğini söylemek mümkündür. Eserde, erkek kahramanlar öne çıkmakta ve kadın karakterler genellikle ikincil rollerde yer almaktadır. Gılgamış'ın "acımasız ve güçlü bir kral" olarak tanımlanması, erkekliğin idealize edildiği ve erkeklerin güç, bilgelik ve kahramanlık gibi özelliklerle özdeşleştirildiği bir toplumsal yapıyı yansıtmaktadır. Bununla birlikte, metinde, bilgi ve bilgelik açısından erkeklere özel bir konumda tanımlanan Gılgamış, doğaya karşı da tahakküm kurarak kültürün inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Anlatıda yer alan Humbaba'nın öldürülmesi eril gücün doğayı dönüştürme yeteneğine vurgu yapmaktadır. Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı ise eril ideolojinin hiyerarşik bakımdan erkekten aşağıda konumlandırdığı doğa ve kadınlar üzerinde egemenlik kurma arzusunu simgelemektedir. Destanda yer alan bir diğer önemli erkek karakter olan Enkidu ise başlangıçta doğayla uyum içinde yaşayan ve ne kadın ne de erkek olarak tanımlanan bir varlık olarak betimlenmektedir. Ancak, tapınak yosmasıyla ilişkisi sonrasında Enkidu, kültürel yapının bir parçası haline

gelerek, erkeklik normlarına uyum sağlamaktadır. Bununla birlikte, Gılgamış ile kurduğu 'erkek kardeşliği' ilişkisi sonucunda, başlangıçta doğayla harmoni içerisinde olan Enkidu doğanın karşısında yer alarak onu alt etmeye çalışmaktadır. Diğer yandan, destanda var olan kadın karakterlerin hiyerarşik bakımdan erkeklerden aşağıda konumlandırılarak ve rollerinin de genellikle ev içi ve ailevi görevlerle sınırlı bırakılarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Dolayısıyla, *Gılgamış Destanı*'nın, romantik aşk arketipi bağlamında incelenmesi, destanın erkek egemenliği ve cinsiyet normlarını nasıl yansıttığını ve pekiştirdiğini anlamak bakımından önem arz etmektedir.

2.1.2.2. *KADIN DESTANI*'NDA DÖNÜŞTÜRÜLEN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* adlı eserinde ise daha önce de belirtildiği üzere, yazar, Liyotani-Nippukir karakteri aracılığıyla toplumsal yapının kenarına itilmiş, susturulmuş ve görmezden gelinmiş kadınları merkeze alarak, onlara bir ses vermektedir. Burada Nippukir'in kaleme aldığı "hızlı yazıyorum, zamanım çok az. Çünkü kadının destanını yazmayacak hiçbir kamış" (Kutlu, 2004, s. 17) sözleri dikkat çekmektedir. "Kamış" metaforu, Gilbert ve Gubar'ın *Tavan Arasındaki Deli Kadın* (2016) isimli çalışmalarında belirttiği "pen" (kalem) ve "penis" arasındaki ilişkiyi anımsatmaktadır. Gilbert ve Gubar'a göre, sanatsal yaratıcılığın yalnızca erkeklere özgü olarak algılanması nedeniyle fallus kalemle eşit tutulmaktadır. Dolayısıyla, erkekler tarafından kaleme alınan anlatılar yalnızca erkek egemen ideolojiyi yüceltmekte, kadınlar, doğa ve merkezin dışına itilmiş tüm marjinal grupları ötekileştirmektedir (a.g.e., ss. 48-50). Kutlu ise bu eserinde *Gılgamış Destanı* gibi geleneksel erkek kahramanlık öykülerinin yanına, kadınları destanlaştıran yeni bir öykü eklemektedir. Onun yorumunda, *Gılgamış Destanı*, mutlak güce sahip erkek egemen bir tarih anlatımı olarak değerlendirilirken, *Kadın Destanı* ise kadınların tarih içindeki deneyimlerine odaklanmakta ve bununla birlikte, kadim anlatıda geçen kahramanlık hikayelerinin de gerçek yüzünü okuyucuya sunmaktadır. Kutlu, bu eserle kadınlara, alt sınıflara ve doğaya yönelik baskı, sömürü ve şiddeti gözler önüne sererek, erkek-egemen hiyerarşik toplumsal yapılanma ve düşünce sistemlerini sorgulamaktadır. Böylece, erkek merkezli anlatılara alternatif, kadın merkezli bir anlatı sunar (Direnç, 2009, s. 316). Bu bağlamda, çalışmanın bu kısmında Kutlu'nun eserinde romantik aşk arketipi öğelerini nasıl dönüştürdüğünü incelerken sadece kadın-erkek arasında var olan ilişkiler değil, aynı zamanda kadınların bu ilişkileri deneyimlerken neler hissettiklerine, erkek egemen ideoloji ve doğa arasındaki çatışmaya ve bu ideolojide yer alan kahramanlık hikayelerinin kurgusallığına da değinilecektir.

Hélène Cixous "The Laugh of Medusa" (1976) isimli makalesinde kadınlara hem semiyotik bir dil kullanmayı hem de bedenleri ve duygularını kaleme almayı tavsiye etmektedir. Bu yaklaşım, kadınların erkek egemen toplumlarda kendilerini ifade etme biçimlerinin yeniden şekillendirilmesi ve güçlendirilmesi amacını taşımaktadır. Kadınların kendi özgün seslerini bulmalarını ve bunu yaparken de geleneksel erkek merkezli dil kalıplarının ötesine geçmelerini öneren Cixous'ya göre, kadın yazını, kadınların kişisel ve kolektif bilinçdışı deneyimlerini açığa çıkararak, bu deneyimleri sözlü ve yazılı kültürde görünür kılmak için bir araçtır. Kadınlar, kendi bedenlerini yazarak; arzularını, korkularını, sevinçlerini ve deneyimlerini daha özgür ve doğrudan bir şekilde ifade edebilirler. Bu süreç kadınlara hem kişisel özgürlüklerini hem de toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yapılan genel tartışmaları derinleştirme fırsatı sunmaktadır. 'Ecriture féminine' (kadınsı yazı) olarak adlandırılan bu kavramın ana fikri, dilin ve yazının tarihsel olarak erkek perspektifi tarafından domine edildiği ve bu nedenle kadınların kendi deneyimlerini tam anlamıyla temsil edebilmek için kendilerine özgü, yani ikili zıtlıklardan arındırılmış, döngüsel, kapsayıcı, akışkan ve melodik bir ifade biçimi geliştirmelerinin gerektiği düşüncesidir. Ayla Kutlu da *Kadın Destanı*'nda hem Liyotani'nin hem şehrin diğer kadınlarının ve hatta doğanın da erkek egemen ideolojinin dayatmaları karşısındaki düşünceleri ve duygularına yer vermektedir. Bu bağlamda, Kutlu'nun bu eserde bir écriture féminine örneği verdiğini söylemek mümkündür. Eserde, ilk olarak Liyotani, başrahip kendisine ve dokuz yaşındaki diğer bir kız çocuğuna tecavüz ederken neler hissettiğini okuyucuya şöyle aktarmaktadır:

> Nasıl avutulur dokuzundaki kız, dev saldırdığında?
>
> Ölmeyeceksin denir, öyle mi?
>
> Ölecek, ya da ölmeyecek, ne önemi var ki bunun?
>
> Kim sayıyor onu insan yerine?
>
> Hayvanlarına yapmadılar bunu.
>
> Hayvanları değerlidir, çektirilirken dişisi üstüne.
>
> Bağırıyor her yanı: Değerlidir, değerlidir!
>
> Erden kızın nesi var ki? Çocuk doğuramayan bir çocuk…
>
> Kanatın onları… Kanatın.
>
> Duvarlarda hayalet kanatları oynaşıyordu.

Yeraltı cinleri çıkmıştı ve gülüyordu kızlara.

Rahipse rahat, emin erkekliğinden.

Küçük kızlar hiçbir şeyden emin değil, ne güzel!

Ayırdında değil erkek, korkunun ve nefretin.

Ayırdında değil kırılganlığın (a.g.e., s. 38).

Bu sözlerle Kutlu, kadınların çocuk yaşta yaşadıkları travmaları, duygusal ve psikolojik detaylarıyla birlikte aktarmaktadır. Benzer şekilde, Liyotani sadece başrahip tarafından değil, erkek egemen ideolojinin destekleyicilerinden biri olan Başrahibe tarafından da çocuk yaşta cinsel istismara uğramaktadır. Başrahibenin istismarına uğradığı esnadaki hislerini ise şöyle kaleme almaktadır:

Okşamalar hırçınlaştı, ah o pençe eller…

Sonsuz gibi uzayan geceleri, kış günlerinin.

Kusma isteği, korku, sabır ve kurtuluşun sevinci, UTU'nun gelişiyle,

Fırlamak bir yataktan ve temizlikten sonra kurtulmanın içte uzayan haykırışı…

Korkunç kıskançlığı Başrahibenin, kusturucu düşkünlüğü…

Yaşamının en uzun on dört yılı…

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, Başrahibe tarafından yapılan cinsel istismarın tasviri, en az başrahip tarafından gerçekleştirilen eylemler kadar acı verici ve travmatik bir niteliğe sahiptir. Kutlu, Liyotani'nin cinsel istismara uğrama deneyimini ve bu deneyimin yarattığı karmaşık duygusal tepkileri detaylı bir şekilde aktararak kadın ve çocukların cinsel istismar gibi zor ve hassas konularla nasıl başa çıktıklarını, toplumda genellikle görmezden gelinen veya tabu olarak görülen bu tür konuları açığa çıkarmaktadır. Kutlu'nun bu yaklaşımı, edebiyatta genellikle erkek egemen bakış açısından sapma göstererek, kadınların ve çocukların deneyimlerine odaklanmakta ve bu deneyimleri kendi sesleriyle ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Bu da écriture féminine yaklaşımının temel özelliklerinden biri olan, kadınların deneyimlerini ve dünyayı algılayış biçimlerini, kendilerine özgü bir dil ve üslupla ifade etme çabasını yansıtmaktadır.

Benzer şekilde, Kutlu, Uruk şehri kadınlarının Güneş Tanrısı Utu'ya yakarışlarını kaleme alarak eril ideolojide hiyerarşik bakımdan aşağıda konumlanan kadınların erkek egemen anlatılarda değinilmeyen şekliyle yaşadıklarını ve hislerini şöyle aktarmaktadır:

Erkekler gidişini kolluyor senin.

Görünmezliğin kolaylığını bekliyor, gizemini, sessizliğini fırsat biliyorlar:

Üstlerimize çullanıyorlar.

Genç kadınlığımızı hırpalıyorlar UTU.

Analığımızı kullanıyorlar UTU, üç beş paramızı alıp kumara koşuyorlar.

Bedenlerimiz yorgun, kalplerimiz kırgın UTU.

Yaşam isteksizliğine tutulduk bu yaşımızda:

Kendini çok erkek sanan erkeklerin yüzünden,

Hep aynı şeyleri, hep aynı biçimde yapan kafa ve gövde tembelleri yüzünden:

Çabucak boşalırlar yahut bir türlü sonuca gidemezler.

Derin sularda yüzen uykularımızı bölüp kanıtlamaya çalışırlar kendilerini:

Bize değil, asla bize değil, kendi özlerine…

Bir nesne gibi duyarız varlığımızı o zaman.

Sevgimizi bitiren budur UTU, hayata karşı umutsuzluğumuz da.

Bu alıntı, romantik aşk arketipi bağlamında kadın erkek ilişkilerinde eril ideolojide kadınların nasıl aşağılandığını ve sadece cinsellik ya da ev işleri gibi amaçlar için kullanıldığını vurgulamaktadır. Kadınların sesini yükselttiği bu kısımda, erkekler tarafından nasıl görünmez kılınmaya çalışıldıkları, bedensel ve duygusal olarak nasıl sömürüldükleri okuyucuya sunulmaktadır. Bu, kadınların sadece bedenleriyle değil, duyguları ve yaşam algılarıyla da var olduklarını, bu yönlerinin erkek egemen anlatılarda sıkça ihmal edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla, Kutlu'nun bu anlatımı, kadınların toplumdaki yerinin ve yaşadıkları zorlukların daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır.

Kutlu, écriture féminine örneği sergilediği bu eserinde yalnızca hiyerarşik olarak aşağıda konumlanan kadınlara değil doğaya da ses vererek aynı zamanda eko-feminist bir

yaklaşım sergilemiştir. Eko-feminizm, kadınların ve doğanın, erkek egemen toplum yapısı tarafından benzer şekillerde sömürüldüğünü ve bastırıldığını ileri sürmektedir. Aynı zamanda, eko-feminizm, çevresel sorunların ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin birbirleriyle iç içe geçmiş olduğunu ve her iki konuda da adaletin sağlanması için mücadele etmeyi gerektirdiğini vurgulamaktadır. Kutlu'nun eserinde, toplumda genellikle hiyerarşik olarak alt sıralarda yer alan kadınların yanı sıra doğanın da sesini duyurması, bu iki alan arasındaki paralelliklere dikkat çekmektedir. *Kadın Destanı*'nda Engidu'nun Liyotani'yle karşılaşması esnasında doğa dile gelir ve şu sözleri sarf eder:

Yıkıcıdır insan soyu. Yıkıcı, yok edici, hangi hesaplarla

Yaptığı belirsiz bunca kötülüğü.

Bir güzellik anıtı gibi sessiz ve vakur durmasına biz inanmayız.

Yürür üstümüze insanlar, güzellik anıtı gibi dursalar da.

Kurtar bizi insafsızlıktan…

Her yere giriyorlar, yalnızca kendilerininmiş gibi bütün dünya.

Yurtlarımıza sahip çıkıyorlar, adlandırıyorlar insana

Özgü çizgiler çekip sınır oluşturarak.

Kovun bunları, gönderin geldikleri yere. Biz her zaman vardık.

Toprağın, suyun ve düzenin taşını oynatmadan,

Yaşayıp geldik bugünlere.

Biz vardık ey Tanrılar, sizleri besliyorduk,

Kendi özümüzü sunuyorduk, hiç yakınmadan.

Adaklar adamadık size asla kendi özümüzü sunduk.

Şimdi her şeyi çalan insan göründü yurtluğumuzda.

Felaketimizi getirir onlar,

Sürgünü ve ayrılığı…

İnsan, ölüm demektir. (a.g.e., s. 117)

Doğanın kendisinin bir karakter gibi konuşturularak dile getirildiği bu ifadeler, insan merkezli evren algısının doğal dünyayı nasıl ikincilleştirdiğini ve bunun doğanın dengesine ve varlığına bir tehdit oluşturduğunu vurgulamaktadır. Kutlu'nun bu yaklaşımı hem kadınların hem de doğanın, erkek egemen toplum yapısının yıkıcılığına benzer şekillerde maruz kaldıklarını ifade etmektedir.

Kadın Destanı'nda romantik aşk arketiplerinin nasıl dönüştürüldüğünü incelerken dikkat çeken bir diğer husus erkek egemen anlatıda var olan kahramanlık hikayelerinin iç yüzünü göstererek eril kodların ters yüz edilmesidir. Geleneksel anlatılarda kahramanlık hikayeleri genellikle erkek kahramanlar üzerine kurulmakta ve bu karakterler cesaret, güç ve zafer gibi eril değerlerle özdeşleştirilmektedir. *Kadın Destanı*'nda ise bu tür kahramanlık anlatıları sorgulanabilir niteliktedir ve erkek kahramanların eylemleri ve motivasyonları eleştirel bir bakış açısıyla incelenmektedir. Kutlu, bu hikayelerin kurgusallığını açığa çıkarmakta, bu hikayelerdeki eril kodları ve stereotipleri tersine çevirerek, bu karakterlerin zaaflarını, kusurlarını ve etraflarındaki insanlar üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. İlk olarak, orijinal metin Gılgamış'ın şehre dönüşüyle sona ererken, *Kadın Destanı*'nda Gılgameş ölmektedir. Bu da onunla okuyucu arasındaki epik mesafeyi ortadan kaldırarak Gılgameş'in de sıradan bir insan olduğu algısını yaratmaktadır. Kutlu'nun, Gılgameş'in ölümünden önce onunla ilgili şu sözleri dikkat çekmektedir:

> Çok yorgundu, çok kırgın… Ne dediğini bilmiyordu ve duymuyordu söylenenleri.
>
> URUK Kentinin yaşlıları için arıyormuş sonsuz yaşam bitkisini,
>
> Kim inanır buna?
>
> URUK Kentini düşünerek parmağını oynatmadı hiçbir zaman.
>
> Krallar düşünmek zorunda değiller halklarını.
>
> Ne yaparlarsa kendileri için.
>
> Ve ne yaptırdılarsa, ölümden kaleye kadar,
>
> Kendi şanları için yaptırmışlardır.
>
> Bilinir bu… Bilinecektir (a.g.e., s. 26)

Gılgameş'e yönelik bu sözler, geleneksel kahramanlık anlatılarını ve kraliyet figürlerinin idealize edilmesini sorgulayan bir bakış açısını yansıtmaktadır. Kutlu, Gılgameş'in efsanevi

hikayesini ele alarak, onun ölüm arifesindeki durumunu ve davranışlarını gerçekçi ve eleştirel bir perspektifle işlemektedir. Gılgameş'in yorgun ve kırgın bir şekilde tasvir edilmesi onu erkek egemen anlatılarda görülen tanrısal veya üstün insan özelliklerinden arındırıp, daha insani ve kusurlu bir karakter olarak sunmaktadır. Bununla birlikte, eserde Gılgameş'in eylemlerinin aslında halkının ihtiyaçlarından ziyade kişisel çıkarlarına hizmet ettiği öne sürülmektedir. Bu da Gılgameş'in halkını düşündüğü iddialarını sorgulayıp kraliyet ve kahramanlık figürlerinin gerçek motivasyonlarını ele alarak geleneksel anlatılarda genellikle göz ardı edilen bir yönü ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, Kutlu bu eserde Gılgameş'in kahramanlık hikayelerinin aslında gerçek olmadığını, bunların kendisinin katiplerine yazdırdığı hikayelerden ibaret olduklarını da okuyucuya şu sözlerle aktarmaktadır:

> Söyledi, ağladı, söyledi kendi inandı Gılgameş.
>
> Yazıcılar, katipler yazdılar bu sözleri süsleyerek.
>
> Elli çeşit kil hazırlattılar, elli yazıcı başına geçtiler, yorgun yüzleri kirli.
>
> Yorgun bedenleri ve kafalarıyla kilden keramiğe dönmüş
>
> Parmaklarını oynattılar yepyeni öyküler için…
>
> Yüzlerce yıl yaşadı dediler ağız birliği edip.
>
> Yüzlerce yıla sığacak serüvenler geçip gitti tabletler üstünde.
>
> Gılgameş bu öykülerden mutlu olduysa…
>
> Yüzlerce yıl sürmüş bir hükümdarlığın son ödülü olsun (a.g.e., ss. 25-26)

Gılgameş'in kendi hikayelerini abartılı ve süslü bir şekilde anlattığını ve bu hikayelerin yazıcılar ve katipler tarafından daha da süslendiğini ve böylece zamanla efsanelere dönüştüğünü anlatan bu tasvir, okuyucuyu kahramanlık ve egemenlik kavramlarının toplum içinde nasıl inşa edildiğini ve bu kavramların gerçekte ne kadar gerçekçi olduğunu sorgulamaya davet etmektedir. Başka bir ifadeyle, geleneksel anlatıda inşa edilen erkek egemen kahramanlık hikayelerinin evrensel gerçeklikleri yansıtmadığını ve bunların da sorgulanabilir olabileceğini okuyucuya göstermektedir. Kutlu, bunu yaparken aslında sadece *Gılgamış Destanı*'na değil tüm kanon edebiyata karşı bir eleştiri yöneltmektedir. Kutlu'nun şu sözleri bunu açıkça ifade etmektedir:

Gılgameş keyfi acıya çevirdi, çünkü acıdan hoşlanıyordu artık.

Başkalarına verdiği acıları abartmaktan hoşlanıyordu yazıcılar.

Göklere çıkarmaya alışmışlardı onun yiğitliğini,

Gerçekte kendileriydi o, bir gölgeydi gerçek Gılgameş,

Parmakları soyulana kadar yazan ve yalnızca kendi yazdığını beğenen (a.g.e., s. 35).

Kutlu, bu sözleriyle erkek egemen anlatının ürünleri olan edebi eserlerin ve kahramanlık hikayelerinin gerçek kişileri ve olayları nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün toplumsal ve kültürel algılara nasıl yansıdığını ele almaktadır. Böylece, yazar kanon edebiyatta var olan eril kodları ters yüz etmiş, okuyucuyu bunlar üzerine düşünmeye yöneltmiştir.

Kadın Destanı romantik aşk arketipi bağlamında incelenirken bir diğer dikkat çeken husus ikili ilişkilerdeki anlatımlardır. Bu bağlamda, eserde geçen, Akkasi-ya ile Banda-gul arasındaki ve Liyotani ile Engidu arasındaki ilişkiler dikkat çekmektedir. Liyotani'nin ebeveynleri olan Akkasi-ya ile Banda-gul arasındaki ilişkiyle başlanacak olursa, eserdeki anne arketipleri incelenirken bu ikili arasındaki ilişkinin Başrahibeyle ilgili detaylarına değinilmiştir. Bu ikili arasındaki ilişki romantik aşk arketipi bağlamında incelendiğinde ise yazarın kadın-erkek arasındaki bazı hiyerarşik rolleri bu karakterler aracılığıyla dönüştürdüğü dikkat çekmektedir. Tapınak hizmetçisi Dicle'nin Liyotani'ye annesini anlattığı esnadaki tutumu bir ilişkiden ziyade bir kadının hikayesini anlatır niteliktedir. Dicle Liyotani'ye sürekli annesi Akkasi-ya'yı anlatmakta, Liyotani babasının ismini sorduğunda ise şu şekilde yanıtlamaktadır:

"Babanın adı? Ne tuhaf, unutmuşum. Onu önemsemedim.

Bence Akkasi-ya'yı baştan çıkarandı yalnızca.

[…]

Babanın adı… Banda… Banda-gul… Galiba öyle bir şey". (a.g.e., s. 79)

Dicle'nin bu yanıtında iki tane dikkat çekici husus bulunmaktadır. Öncelikle, erkek egemen anlatılarda genellikle önemsiz ya da ikincil roller atfedilen kadınlar bir isme bile sahip olmazken burada ismi zorlukla hatırlanan bir erkek karakterdir. Kutlu'nun burada genellikle kadınlara atfedilen ikincil rolü erkeğe vererek cinsiyetçi anlatı kalıplarını kırdığını söylemek yerinde olacaktır. İkinci dikkat çeken husus ise geleneksel anlatılarda kadın 'baştan çıkaran'

olmakla suçlanıp ona korkunç anne arketipinin nitelikleri atfedilip canavarlaştırılırken, burada baştan çıkaran olma özelliği bir erkek karaktere verilerek roller tersine çevrilmiştir. Başka bir ifadeyle, bu durum, genellikle kadınlara yüklenen olumsuz arketipleri sorgulayıp bu rolleri erkeklere atayarak cinsiyetçi anlatıları alt üst etmektedir. Yazarın Akkasi-ya ile Banda-gul'un ilişkisini anlatırken sergilediği bu yaklaşımlarının, kadın-erkek ilişkilerine ve cinsiyet rollerine dair toplumsal algıları değiştirme çabası gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Eserde romantik aşk bağlamında dönüştürülen bir diğer ikili ilişki ise Liyotani ile Engidu arasındaki ilişkidir. Bu ikilinin arasındaki ilişki *Kadın Destanı*'nda da tıpkı orijinal metindeki gibi seyretmektedir. Ancak, orijinal metnin aksine, *Kadın Destanı*'nda Liyotani Engidu'yu erkek egemen kültürün bir parçası haline getirmek üzere görevlendirilmeye karşı direnmektedir. Bununla birlikte, Liyotani'nin bu direnci fayda etmez ve görevi kabul etmek zorunda kalır. İkili yedi gece beraber olduktan sonra Liyotani'nin görevi tamamlanmakta ve Engidu kültürün alanına girmektedir. Bununla birlikte, tıpkı orijinal metindeki gibi önceden barışçıl ve sevecen bir tutum sergileyen Engidu'nun tavırları aksi yönde değişmektedir. Liyotani'ye karşı hoyrat tavırlar takınmaya başlayan Engidu, onu "korkunç dişi" (s. 138) diye adlandırmakta, bilginin alanından dışlamakta ve Liyotani'nin önünden yürümeye başlamaktadır. Buraya kadar her iki metinde de benzer bir anlatı sürdürülüyor olsa da iki metinde de Liyotani'nin Engidu'yu erkek egemen ideolojinin bir parçası haline getirmesi farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Orijinal metinde tapınak yosmasının Enkidu'yu kültüre adapte etmesi ona rehberlik eden bir seven anne arketipinin niteliklerini atfetmektedir. Ancak, *Kadın Destanı*'nda Liyotani'nin Engidu'yu eril ideolojinin alanına uyarlaması ona olumlu nitelikler vermemekte, aksine tıpkı kadınlar gibi hiyerarşik düzende erkeğin altında konumlandırılan doğa tarafından olumsuz bir şekilde yorumlanmaktadır. Eserde doğa Engidu'ya kendisini Liyotani'den kurtarması için şöyle seslenmektedir:

> "*Kır Yaratığı, sevgili dost kanma ona.*
>
> *Tuzakçı o. Bir canavar, düşmanın senin.*
>
> […]
>
> *Bilicilik yaparız biz. Söylüyoruz işte, korkuyla, telaşla:*
>
> *Kaç kırların oğlu, kaç ondan… Kaç, kaç…* (a.g.e., s. 120).

Bu alıntıda görülmektedir ki, *Kadın Destanı*'nda, Liyotani'nin Engidu'yu eril ideolojiye uyarlaması, ona olumlu nitelikler vermek yerine, doğa tarafından olumsuz bir şekilde

yorumlanmaktadır. Doğa, Engidu'yu Liyotani'den uzaklaşmaya ve onun tuzaklarına kanmamaya çağırmaktadır. Dolayısıyla, bu eserin kır yaratığı olarak semiyotik alanda bulunan Engidu'yu erkek egemen kültür alanına adım atmasını sağlamakla görevli Liyotani'yi yüceltmek yerine tehlike olarak addederek romantik aşk arketipi bağlamında dönüşümler sunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ancak, Liyotani'yi Engidu'yu kültüre adapte görevinin de eril ideoloji tarafından verildiğini, yani onu araçsallaştırdığını ve Liyotani'nin gönülsüz bir şekilde bunu yapmak zorunda kaldığını da unutmamak gerekmektedir.

Sonuç olarak, tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğu takdirde, Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* isimli eserinde, romantik aşk arketipinin dönüşümünü çok boyutlu bir şekilde ele aldığını söylemek mümkündür. Kutlu bunu yaparken kadın-erkek ilişkileri, kadınların bu ilişkileri nasıl deneyimledikleri, erkek egemen ideoloji ve doğa arasındaki çatışma ve kahramanlık hikayelerinin kurgusallığı gibi temaları bir kadın dili (écriture féminine) kullanarak tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda, bu eserin, kadınların, doğanın ve alt sınıfların perspektifinden, erkek egemen anlatılara alternatif bir bakış açısı sunarak, toplumsal cinsiyet eşitliği, doğayı koruma ve sosyal adalet konularına önemli bir katkı sağladığını söylemek yerinde olacaktır. Bununla birlikte, *Kadın Destanı* kadınların seslerini yükselterek ve geleneksel anlatıları yeniden ele alarak, daha geniş bir ifadeyle orijinal metinde yer alan annelik ve romantik aşk arketiplerini dönüştürerek, toplumun daha adil ve kapsayıcı bir anlayışa doğru ilerlemesine yardımcı olmaktadır.

2.2.*AENEİS* DESTANI VE *LAVİNİA*

Latin edebiyatının en ünlü eserlerinden biri olan *Aeneis* destanı M.Ö. 29 ile M.Ö. 19 yılları arasında Roma şairi Vergilius tarafından kaleme alınmıştır. Bu destan, Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* eserlerinden esinlenerek yazılmıştır ve Antik Roma'nın mitolojik kökenlerini anlatmaktadır. Destana adını veren Truvalı Aeneas, Roma'nın kurucusu sayılan Romus ve Romulus'un büyükbabası, yani Romalıların atasıdır. Bununla birlikte, *Aeneis* sadece bir kahramanlık hikayesini değil, aynı zamanda Roma'nın ideolojik temelini ve Augustus döneminin politik mesajlarını içermektedir. Vergilius, Aeneas'ın kişisel mücadelelerini, Roma'nın tarihindeki önemli anları ve ideallerini anlatmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla, Batı edebiyatının temel taşlarından biri olarak kabul edilen *Aeneis* destanı, Roma kültürü, politikası ve toplumunun nasıl şekillendirildiğine dair derin anlayışlar sunmaktadır.

Aeneis destanında, tanrıça Venüs'ün oğlu ve Truva prensi olan Aeneas, Truva Savaşı yenilgisinin ardından, tanrıların buyruğu üzerine, babası Anchises, oğlu Ascanius ve bir grup

Truvalı ile yeni bir vatan arayışına çıkar. Tanrılar Aeneas'ın İtalya'da yeni ve güçlü bir imparatorluğun temellerini atacağını kehanet etmiştir. Aeneas ve beraberindekiler bu kehanet doğrultusunda birçok zorlukla karşılaştıkları ve yıllarca süren bir yolculuk geçirirler. İtalya'ya yaklaşacakları sırada şiddetli bir fırtınaya kapılan Truvalılar kraliçe Dido tarafından yönetilen Kartaca kıyılarına sürüklenirler. Kartaca tanrıça Juno tarafından korunan şehirlerden biridir. Juno Truvalılara karşı çok büyük bir öfke içerisindedir. Dolayısıyla, onların tanrıların kehanet ettiği kaderi elde etmelerini istememekte ve bu sebeple sıklıkla Truvalıların karşısına engeller çıkarır. Kraliçe Dido Truvalıları şehrine kabul eder. Aeneas'ın annesi tanrıça Venüs ise Truvalıları Juno'nun öfkesinden koruyabilmek için bir diğer oğlu Cupid'in yardımıyla Dido'nun Aeneas'a âşık olmasını sağlar. Aeneas ve Dido bir süreliğine sevgili olarak romantik bir ilişki yaşarlar. Ancak, Aeneas tanrılar tarafından İtalya'da Roma İmparatorluğu'nu kurmakla görevlendirildiği için Kartaca'dan ayrılıp yoluna devam etmek durumunda kalır. Bunun üzerine, Dido intihar eder.

Truvalılar İtalya'ya doğru ilerlerken yine kötü hava koşullarının mağduru olurlar ve fırtına bu sefer onları Sicilya'ya sürükler. Kartaca'ya doğru ilerlerlerken Aeneas babası Anchises'i kaybetmiştir. Truvalılar Sicilya'da onun adına cenaze oyunları düzenlerler. Bunun üzerine, Aeneas babasını ziyaret etmek amacıyla bir rahibe eşliğinde yeraltına bir yolculuk gerçekleştirir. Bu yolculuk esnasında babasıyla ve Dido'yla karşılaşır. Yeraltında Aeneas'a görevinin önemini anlamasına yardımcı olacak, Roma'nın gelecekteki konumuyla ilgili bir gösteri izlettirilir. Bunun üzerine, Aeneas yeraltından ayrılarak görevini ifa etmek için yeniden yola koyulur.

Truvalılar uzun yolculukları neticesinde İtalya topraklarındaki Lavinium krallığının kıyılarına varırlar. Tanrıların kehanetine göre Aeneas Lavinium kralı Latinus'un kızı Lavinia ile evlenecek ve Roma İmparatorluğunun soyu bu evlilikten türeyecektir. Kral Latinus da kehanetten haberdar olduğu için bu evliliğe olumlu bakmaktadır. Ancak, Juno dinmek bitmeyen öfkesiyle bu evliliği engellemeye çalışır. Öncelikle Lavinia'nın annesi kraliçe Amata'nın bu evliliğe razı olmamasını sağlar. Amata kızının bir yabancıyla değil, kendi yeğeni olan Turnus ile evlenmesini istemektedir. Bununla birlikte, Truvalılar Lavinium'a ayak bastıktan kısa süre sonra Juno, Aeneas'ın oğlu Ascanius'un yerel çobanların evcil bir geyiğini avlamasına sebep olur. Bu av Turnus ile Aeneas arasındaki savaşın başlamasına sebep olur. Destan, Aeneas'ın Turnus'u öldürmesiyle son bulur.

Ursula K. Le Guin tarafından 2008 yılında kaleme alınan *Lavinia* romanı ise *Aeneis* destanından uyarlanan bir yeniden yazım örneğidir. Roman, *Aeneis*'te sadece birkaç satırda

geçen ve Aeneas'ın İtalya'ya vardığında evlendiği Latin prensesi Lavinia'nın hikayesine odaklanmaktadır. Le Guin, Lavinia'ya derinlik kazandırarak onu sadece bir efsanevi figür olmaktan çıkarıp, kendi hikayesini anlatan, zengin iç dünyası olan bir karaktere dönüştürmektedir.

Bu roman, Vergilius'un *Aeneis*'inde aktarılan olaylardan önce ve sonra yaşananların Lavinia'nın bakış açısından anlatısıdır. Romanın başında Lavinia henüz on beş yaşında bir genç kızdır. Erkek kardeşleri küçük yaşta hayatlarını kaybettiği için ülkenin bir varisi yoktur. Latinus'un hayattaki tek çocuğu Lavinia olduğu için onun eşi ülkenin gelecekteki kralı olacaktır. Dolayısıyla, Lavinia'nın evliliği Latium için büyük önem arz etmektedir. Annesi Amata'nın yeğeni Turnus başta olmak üzere, Lavinia'nın pek çok talibi vardır. Kraliçe Amata oğullarını kaybettikten sonra büyük bir bunalıma girmiştir ve kızı Lavinia'yla olan ilişkisi de mesafeli ve problemli bir ilişkiye dönüşmüştür. Amata, kızının yeğeni Turnus ile evlenmesini ister. Bu evliliğin gerçekleşmesi için eşine ve kızına baskı yapar. Latinus ise kızının isteğini ve bu evlilikle ilgili kehanetleri dikkate alarak Lavinia'nın Turnus ile evliliğine sıcak bakmaz.

Romanda, Lavinia kutsal Albunea ormanına gittiğinde orijinal metnin şairi olan Vergilius'la metafizik bir karşılaşma yaşar. Bu karşılaşmalarda şair metninde ses vermediği Lavinia'yı aslında hiç tanımadığını fark eder ve Lavinia'ya gelecekte onu neler beklediğinden söz eder. Vergilius sayesinde Lavinia Aeneas'ı tanır ve onunla evleneceğini öğrenir. Kehanetler de kral Latinus'a ülkeye gelmekte olan Aeneas'ı işaret eder.

Aeneas'ın Lavinia'yla evlenip Roma İmparatorluğunu kuracağı kehaneti doğrultusunda Latium'a gelen Truvalılar ülkeye vardıklarında Latinus bu evliliğe onay verir. Lavinia da Aeneas ile evlenmeye gönüllüdür. Ancak, bu evlilik kolayca gerçekleşemez. Orijinal metindeki gibi Aeneas ile Turnus arasında bir savaş yaşanır ve Turnus bu savaşta hayatını kaybeder. Kraliçe Amata da yeğeninin ölümü üzerine intihar eder.

Aeneis destanı Turnus'un ölümüyle son bulmaktadır. Ancak, *Lavinia*'da bu olaydan sonra olanlar da aktarılmaktadır ve böylece metnin hem perspektifi hem de sonu dönüştürülmüştür. Romanda, savaşın sona ermesiyle Aeneas ve Lavinia evlenir ve Lavinium krallığını kurup mutlu bir şekilde yaşarlar. Aeneas, kral Latinus ile de iyi bir ilişki sürdürür. Evlendikten bir süre sonra Lavinia ve Aeneas'ın Silvius isimli oğlu dünyaya gelir. Ancak, Aeneas ve Lavinia'nın yeni kurdukları bu krallıkta barış içinde ve huzurlu bir şekilde sürdürdükleri hayat yalnızca üç yıl sürer. Lavinia'nın şairiyle konuşmaları sırasında öğrendiği gibi, Aeneas evlendikten üç yıl sonra hayatını kaybeder.

Aeneas'ın ölümüyle Creusa'yla evliliğinden olan oğlu Ascanius ülkenin başına geçer. Ancak, babasının aksine, Ascanius barışçıl ve adil bir hükümdar değildir. Onun döneminde ülkede Aeneas'ın dönemindeki yönetim biçiminden farklı yollar izlenir ve bu da halkın memnuniyetsizliğine sebep olur. Silvius büyüdüğünde ise Ascanius onu Lavinia'dan uzaklaştırarak kendisi eğitmek ister. Ancak, Lavinia oğlundan ayrılmayı kabul etmez ve oğluyla birlikte ormana kaçarak o bir delikanlı olana dek orada yaşamlarını sürdürürler. Yıllar sonra bir kehanet gerçekleşir ve bu ülkeyi Silvius'un yönetmesi gerektiği şeklinde yorumlanır. Halk Ascanius'un yerine Silvius'un kral olmasını istemektedir. Bunun üzerine Ascanius tahttan çekilir ve Silvius ülkenin başına geçer. Bir süre sonra o da kendisine bir aile kurar. Romanın başında on beş yaşında olan Lavinia hikâyenin sonunda yaşlı bir ana kraliçedir. Metinlerin özetlerinden de anlaşılacağı üzere, iki metin de arketipler açısından oldukça zengindir ve yeniden yazılmış metinde başta anne arketipi olmak üzere kutuplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini oluşturan ve yeniden üreten bu arketiplerin başarılı bir şekilde dönüştürüldüğü görülmektedir.

2.2.1. *AENEİS* DESTANI VE *LAVİNİA*'NIN ANNE ARKETİPİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.2.1.1. *AENEİS* DESTANINDA YER ALAN ANNE ARKETİPLERİ

Roma'nın tarihi ve kültürel mirasını anlamada kilit bir kaynak olan *Aeneis* destanı tıpkı diğer destanlar gibi eril bir perspektifle yazılmıştır. Destan, toplumsal cinsiyet normları bakımından Roma'nın sahip olduğu ideolojiyi kurgulamış olduğu karakterler aracılığıyla açıkça ortaya koymaktadır. Roma İmparatorluğu'nda toplumsal cinsiyet rolleri, antik dünyanın genelinde olduğu gibi, net bir şekilde tanımlanmakta ve genellikle erkek egemen bir yapıya dayanmaktadır. Bu dönemde erkekler, aile ve toplum içinde baskın rol oynarken, kadınların rolü ev içi işlerle ve çocuk yetiştirmeyle sınırlı kalmıştır. Kadınları otorite pozisyonlarından dışlamanın gerekçesi ise onların fiziksel yapılarının erkeklerden daha düşük bir zekaya ve ahlak anlayışına sahip olmalarına yol açtığına dair yaygın inançtır. Başka bir ifadeyle, kadınlar fiziksel ve zihinsel yetersizliklerinden ötürü kamusal alana kabul edilmemektedirler. Bununla birlikte, Romalı erkekler kadınların duygusal ve mantıksız varlıklar olmalarına rağmen varoluşlarının devamı için fiziksel olarak gerekli olduklarına inanmaktadırlar (Reilly, 2015, ss. 2-5). Dolayısıyla, *Aeneis* destanında erkek egemen ideolojiye uygun davranışlar sergileyen karakterler seven anne arketipini yansıtacak bir şekilde olumlu olarak tasvir edilirken bu ideolojinin onaylamadığı biçimde davranan karakterler korkunç anne arketipini

çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda, destanda yer alan Juno, Venüs, Dido, Camilla ve Juturna karakterleri anne arketipini incelemek bakımından önem arz etmektedir.

Edebi metinlerde hikâyenin oluşabilmesi için bazı çatışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu metinlerde, kahramanın yoluna çıkan engeller bu çatışmaları oluşturmaktadır. Yunanlılar ve Romalıların destanlarında çatışmayı sağlayarak kahramanı motive eden güç genellikle doğaüstü varlıklar, tanrılar ve tanrıçalar tarafından sağlanmaktadır. *Aeneis*'te de destanın konusunu oluşturan çatışmalardan sorumlu kişi Juno'dur. Destanda geçen kahramanlık hikayeleri varlıklarını Juno'nun gazabına borçludur (Wildman, 1908, s. 26). Başka bir ifadeyle, Juno'nun Aeneas'a olan düşmanlığı, destan boyunca birçok çatışmanın kaynağıdır. Juno, aslında erkek egemen ideolojinin kendisine dayattıklarına bir tepki olarak Aeneas'ın İtalya'ya ulaşmasını ve Roma'nın kurulmasını engellemeye çalışmaktadır. Juno'nun gazabı, Aeneas'ın karşılaştığı doğal afetlerden, düşmanlarla olan savaşlara kadar birçok zorluğun altında yatan nedendir. Bu zorluklar, Aeneas'ın kahramanlık niteliklerini ortaya çıkarmakta ve onun kaderine ulaşma azmini pekiştirmektedir. Aeneas'ın hikayesi, kişisel fedakarlıklar, aile bağları ve ulusal kimliğin önemi gibi temaları işlerken, Juno'nun düşmanlığı hikâyeye dramatik bir gerilim katmakta ve kahramanın karşılaştığı zorlukları artırmaktadır.

Juno'nun Truvalılara olan öfkesinin sebebi Truva Savaşı'ndan önce yaşanan olaylarla bağdaştırılmaktadır. Truva Savaşı'nın sebebi, eski Yunan mitolojisinde ve Homeros'un *İlyada* adlı destanında anlatıldığı üzere, Sparta Kralı Menelaos'un eşi Helen'in Truva Prensi Paris tarafından kaçırılması olarak bilinmektedir. Ancak, bu duruma sebep olan olay Kral Peleus ile nereidlerden Thetis'in düğünü esnasında gerçekleşmektedir. Düğüne davet edilmeyen kavga tanrıçası Eris bu duruma çok öfkelenir ve intikam almak için düğüne üzerinde "en güzel kadına" yazılı bir elma getirir. Hera (Juno), Athena ve Afrodit (Venüs) bu elmayı almaya aday gösterilmektedir. Onlar bu seçimi Zeus (Jupiter)'un yapmasını istemektedirler ancak, Zeus bu görevi kabul etmez ve bu yargıya Truva prensi Paris'in varacağını söyler. Tanrıçaların her biri kendisini seçmesi için Paris'e vaatlerde bulunur. Hera, ona Avrupa ve Asya'nın tek hükümdarı olmayı, Athena Truvalıların Yunanlılar karşısında üstünlük kazanmasını, Afrodit ise dünyanın en güzel kadını olarak bilinen Helen'i vaat eder. Paris seçimini Afrodit'ten yana yapar ve Helen'i kaçırması üzerine Truvalılar ve Yunanlılar arasında on yıl sürecek Truva Savaşı başlar (Hamilton, 2020, ss. 137-138). Ancak, Juno'nun Truvalılara olan öfkesinin bundan başka sebepleri de bulunmaktadır.

Juno'nun öfkesinin diğer sebepleri eşi Jupiter'in sayısız aldatma hikayeleriyle bağlantılıdır. Bu çalışmanın "Kuramsal Çerçeve" kısmında da söz edildiği üzere, Jupiter

Juno’yu pek çok defa aldatmış ve bu ilişkilerden birçok evlilik dışı çocuğa sahip olmuştur. Aldatılan Juno ise öfkesini eşine değil, onun sevgililerine ve gayrimeşru çocuklarına yöneltmiştir. Truvalılara olan öfkesi de Dardanus ve Ganymedes’in Jupiterle olan bağlarından kaynaklanmaktadır (Putnam, 1985, s. 5). Truvalıların atası olan Dardanus Jupiter ile Elektra’nın oğlu, yani Jupiter’in gayrimeşru çocuklarından biridir. Jupiter tarafından Olimpos’a kaçırılan ve tanrılara içki sunmakla görevlendirilen Truva prensi yakışıklı Ganymedes ise tanrının sayısız gönül ilişkilerinden biridir. Bu bağlamda, Juno'nun öfkesi, sadakatsizliğe ve aile içi ihanete karşı derin bir tepki olarak görülebilir. Jupiter'in davranışları, Juno'nun öfkesini ve intikam duygusunu sürekli beslemektedir. Bu öfke, sadece Jupiter'in sevgililerine ve gayrimeşru çocuklarına yönelik değil, aynı zamanda bu kişilerle ilişkilendirilen topluluklara ve halklara da yöneliktir. Bu bağlamda, Truvalılara olan düşmanlığı, Dardanus ve Ganymedes gibi figürlerle olan bağlantılar üzerinden açıklanabilmektedir. Wildman’a göre (1908), “*İlyada* Achilles’in öfkesinin hikayesi olarak düşünülürse, *Aeneis* de Juno’nun öfkesinin hikayesi olarak düşünülebilir” (s. 29). Geleneksel olarak, erkeklerde öfke ifadesi genellikle güç, kararlılık ve liderlik gibi olumlu niteliklerle ilişkilendirilmektedir. Bu durum, erkeklere öfke ifadesi için daha fazla sosyal kabul ve hatta takdir sağlarken kadınlarda öfke ifadesi çoğu zaman olumsuz olarak değerlendirilmektedir. Kadınların öfkesi genellikle kontrolsüz, duygusal veya irrasyonel olarak nitelendirilmektedir. Kadınların öfke göstermeleri, onların 'uygunsuz', 'aşırı duygusal' veya 'zor' olarak etiketlenmelerine neden olmaktadır. Bu bağlamda, öfkenin Achilles’e kahramanlık niteliği kazandırırken Juno’ya korkunç anne arketipinin özelliklerini atfettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Truvalıların Roma İmparatorluğu’nu kurma görevleri tanrılar tarafından tayin edilmiştir. Bu konuda nihai karar tanrıların babası olarak bilinen Jupiter’e aittir. Juno’nun bu halka olan öfkesi esasen eşinin eylemlerinden kaynaklanmaktadır. Ancak, Juno erkek egemen düzende erkeklerin eşlerine olan sadakatsizliği olağan karşılandığı için Jupiter’e tepkisini direkt yöneltememekte, onun onayıyla oluşturulan kaderi değiştirmeye çalışarak Truvalıların Roma İmparatorluğu’nu kurmalarını engellemek için çabalamaktadır. Bu çabaları esnasında erkek egemen hiyerarşik düzene karşı gelmemekte, aksine onu destekler nitelikte davranışlar sergilemektedir. Başka bir ifadeyle, Juno, erkek egemenliğine karşı çıkarken paradoksal bir şekilde hemcinslerini kurban ederek aslında bu ideolojiyi daha da güçlendirmektedir. Ancak, klasik anlatılarda Juno’nun kadınları ikincilleştiren davranışları yüceltilecekken *Aeneis*’te

bunların onu canavarlaştırması esasen eril ideolojinin yargısını engellemeye çalışmasından, ona karşı çıkıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Destanda Juno'nun öfkesini gösterirken hemcinslerini nasıl ötekileştirdiğine, yani aslında erkek egemen ideolojinin sürekliliğini desteklediğine dair pek çok eylemi yer almaktadır. İlk olarak, destanın başında, Juno, Truvalıların İtalya'ya varmasına engel olmak için rüzgâr tanrısı Aeolus'tan yardım istemektedir. Bu esnada, Juno'nun Aeolus'a sarf ettiği şu sözler dikkat çekmektedir:

> On dört su perim var, ay parçası gibi hepsi de;
>
> Ama içlerinden en güzeli Deiopeia'dır,
>
> Sürekli evlilikle bağlarım, hep senin olur.
>
> Böylesi hizmetine karşılık, yaşar yıllar yılı
>
> Seninle birlikte, sana güzel çocuklar verir (Vergilius, 1998, s. 9).

Juno'nun bu sözlerinin erkek egemen ideolojinin destekleyicisi niteliğinde olduğu açıktır. Rüzgâr tanrısına kendisine yardım etmesi karşılığında bir evlilik vaat etmektedir. Bunu yaparken öncelikle hemcinsi olan su perisini güzelliği yani bedeni üzerinden nesneleştirmektedir. Bununla birlikte periyi Aeolus'un soyunu devam ettirecek bir ödül olarak metalaştırarak eril söylemi devam ettirmektedir. Başka bir ifadeyle, Juno'nun yardımı karşılığında Aeolus'a su perisi Deiopeia'yı teklif etmesi, kadınların güzellikleri ve bedenleri üzerinden nesneleştirilmesi ve metalaştırılmasının bir göstergesidir. Bu durum, kadınların sadece evlilik ve çocuk doğurma gibi rollerle sınırlı olduğu ve erkekler için bir ödül ya da mülk olarak görülebileceği anlayışını pekiştirmektedir. Juno'nun bu eylemi, erkek egemen ideoloji içinde kadınların değerinin, onların erkeklere sağlayabileceği 'hizmetler' üzerinden belirlendiğini vurgulamaktadır. Juno, bu davranışlarıyla erkek egemenliğinin kendisine dayattıklarına tepki göstermeye çalışırken bunu aslında bu ideolojiye hizmet ederek gerçekleştirmektedir.

Juno'nun Venüs'le yaptığı Dido hakkındaki konuşmada da benzer bir duruş dikkat çekmektedir. Dido'nun kraliçesi olduğu Kartaca Juno tarafından korunmaktadır. Venüs Dido'nun Aeneas'a âşık olmasını sağlarken aslında oğlunu Juno'nun öfkesinden korumayı amaçlamaktadır. Juno da Dido'yla olan ilişkisinin Aeneas'ı İtalya'ya varmaktan alıkoyacağını düşünerek bu ilişkiye onay vermektedir. Bu ilişki hakkında Venüs'e söylediği "izin vereyim de Dido, Troia'lı bir kocaya hizmet etsin, buyruğuna çeyiz olarak getirsin Tyrus'luları" (a.g.e.,

s. 115) sözleri Juno'nun evlilikte kadını konumlandırdığı yeri göz önüne sermektedir. Bu ifade, kadının evlilikteki rolünün erkeğe hizmet etmek ve onun buyruğuna tabi olmak olarak görüldüğü erkek egemen toplumun değer yargılarını yansıtmaktadır. Öte yandan, bu sözler, kadınların sosyal, ekonomik ve politik yaşamdaki rollerinin erkeklerin çıkarları doğrultusunda şekillendirildiği bir düzeni işaret etmekle birlikte Dido'nun Aeneas'ın buyruğuna Tyrus'luları çeyiz olarak getirmesi, kadının hem ev içindeki hem de toplumsal düzeydeki ikincil konumunu simgelemektedir. Juno, bu sözlerine "Aeneas'a veririm Dido'yu" (a.g.e., s. 116) ifadesini eklemesi de tıpkı Aeolus'a su perisini teklif etmesi gibi kadını alınıp verilebilecek bir nesne gibi konumlandırmasının bir göstergesidir. Dolayısıyla, Juno'nun Dido hakkında yaptığı konuşmayla da erkek egemen ideolojisinin sınırları içinde hareket ettiğini ve bu sınırlar dahilinde kadın ve erkek rollerini pekiştirdiğini söylemek mümkündür.

Juno'nun öfkesinin esas sebebi olan Jupiter'e karşı direkt tepki gösteremeyip onun otoritesine karşı çıkmak için kullandığı kadınlardan bir diğeri ise Lavinia'nın annesi Amata'dır. Juno Lavinia ile Aeneas'ın evliliğine engel olmak için elinden geleni yapmaktadır. Truvalılar Latinum'a vardıklarında Lavinia'nın babası kral Latinus da kehanetten haberdardır. Bu sebeple, bu evliliğe onay vermektedir. Juno Latinus'u bu kararından vazgeçirmek için üç Furia'dan biri olan Allecto'yu görevlendirir. Amacı bu evliliği engellemek için savaş çıkmasını sağlamaktır. Allecto, Lavinia'nın annesi Amata'yı bir nevi büyüleyerek bu evliliğe şiddetle karşı çıkmasına sebep olmaktadır. Kraliçe, kızının Aeneasla değil kendi yeğeni olan Turnusla evlenmesini istemektedir. Allecto'nun etkisi altındaki Amata için bu evlilik öyle bir hale gelir ki kraliçe Turnus'un öldüğünü zannettiğinde intihar eder. Amata'nın bu şekilde manipüle edilmesi, Juno'nun erkek egemen toplumda kadın figürlerini kendi amaçları doğrultusunda nasıl kullanıldığını göstermektedir.

Destanda, Juno tarafından kullanılan bir diğer kadın karakter ise Turnus'un kız kardeşi Juturna'dır. Tanrıça, Aeneas'ın evliliğine engel olmak için Turnus'un yaşamasını istemektedir. Böylece, Lavinia Turnus ile evlenecek ve Juno Jupiter'in iradesi olan Roma İmparatorluğu'nun kurulmasının önüne geçmiş olacaktır. Juno, Juturna'yı Turnus'u savaş sırasında korumakla görevlendirmektedir. Juturna da bu görevi başarıyla ifa edebilmek için her şeyi göze almakta ve kendini türlü tehlikelere atmaktadır. Ancak, sonunda Turnus hayatını kaybeder ve bir yarı tanrıça olarak ölümsüzlüğe sahip olan Juturna kardeşinin ardından dünyada derin acılar içinde yalnız kalır. Bunun ardından, Jupiterle arasında geçen bir konuşmada Juno Juturna'yı kendi amacı uğrunda kullandığını şu sözlerle ifade etmektedir:

Evet, zavallı Juturna'yı, kardeşine yardıma

Ben kandırdım, inkâr etmem, onun yaşamı için

Daha fazlasını göze almaya ben ikna ettim. (a.g.e., s. 464)

Juno'nun Juturna'yı kandırdığına ve onu daha fazlasını göze almaya ikna ettiğine dair bu itirafı, tanrıçanın manipülatif doğasını ve kendi amaçları uğruna başkalarını nasıl kullanabileceğini göstermektedir. Juno, Jupiter'in iradesine ve Truvalıların kaderine müdahale etmek amacıyla, hemcinslerini kurban ederek erkek egemen ideolojiye hizmet etmektedir.

Özetle, *Aeneis* destanında Juno'nun öfkesi ve müdahaleleri, eserin ana çatışma kaynaklarından biri olarak işlev görmektedir ve sadece hikâyeye dramatik bir gerilim katmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet dinamiklerine ve erkek egemen ideolojinin etkilerine de ışık tutmaktadır. Juno, eşi Jupiter'in sadakatsizlikleri nedeniyle çeşitli karakterleri kullanarak intikamını almayı amaçlamakta, bir nevi erkek egemenliğinin erkeklere hak gördüğü sadakatsizliğe karşı çıkmaktadır. Bu süreçte, Juno kadın karakterleri kendi hedeflerine ulaşmak için araç olarak kullanmakta ve aslında çelişkili bir biçimde erkek egemenliğini güçlendirmektedir. Kanon anlatılarda yer alan kadınlar erkekleri destekleyen ikincil rollerde oldukları sürece kabul görmekte, yani seven anne arketipiyle özdeşleştirilmektedir. Ancak, *Aeneis*'te Juno'nun esas amacı erkek egemenliğinin dayattığı normlara karşı çıkmak olması sebebiyle, her ne kadar bir yandan bu uğurda kadınları kurban ederek ve eril söylemi sürdürerek erkek egemenliğini pekiştiriyor da olsa, olumsuz bir imaj sergilemekte ve dolayısıyla korkunç anne arketipiyle özdeşleştirilmektedir.

Destanda dikkat çeken bir diğer kadın figür Aeneas'ın biyolojik annesi olan Venüs (Afrodit)'tür. *Aeneis* destanında Venüs'ün tasviri, onu seven anne arketipiyle sıkı sıkıya özdeşleştirmekte ve antik mitolojide genellikle sahip olduğu cinsel özgürlükten kaynaklanan negatif çağrışımların ötesine geçmektedir. Venüs'ün hikâyedeki rolü, oğlu Aeneas'ın görevini başarıyla yerine getirebilmesi için ona sürekli destek olmak üzerine kuruludur. Bu destek, bir dizi eylemle somutlaşmaktadır. Öncelikle, Aeneas Kartaca'ya vardığında bu şehir Juno'nun himayesi altında olduğu için oğluna burada zarar gelmesinden endişelenir ve Dido'nun Aeneas'a âşık olmasını sağlar. Böylece, Kartaca'da bulunduğu sürece Aeneas'ı Juno'nun öfkesinden korumuş olur. Ardından ise, Aeneas'ın Latium'da Turnusla savaşırken kullanması için ateş tanrısı eşi Vulcanus'a silahlar yaptırarak oğluna destek olmaktadır. Bununla birlikte, Aeneas savaş sırasında yaralandığında da Venüs her derde deva olarak bilenen otları temin ederek oğlunun iyileşmesini sağlamaktadır. Venüs'ün bu davranışları, onun sadece oğlunun güvenliğini ve başarısını değil, aynı zamanda Roma İmparatorluğu'nun kurulması gibi daha

büyük bir kaderin gerçekleşmesini de desteklediğini göstermektedir. Oğlunun yanında durarak, erkek egemen otoritenin belirlediği ve Roma'nın geleceğini şekillendiren ideallere hizmet etmektedir. Özetle, bu destan boyunca Venüs'e toplumsal cinsiyet rolleri bakımından olumsuz özellikler atfedilen cinsel özgürlük konusuna değinilmeyip tanrıça hep oğlunu destekleyen, ona yardımcı olan şefkatli bir anne olarak ikincil bir rolde tasvir edilmiştir. Dolayısıyla, oğluna destek olan Venüs erkek egemen otoritenin tayin ettiği Roma İmparatorluğu'nun kurulması kaderinin de önünde engel teşkil etmemekte, aksine ona hizmet etmektedir. Bu sebeple, Venüs *Aeneis* destanında seven anne arketipiyle özdeşleşmektedir.

Aeneis destanında anne arketipleri incelenirken değerlendirilmesi gereken bir diğer karakter ise Dido'dur. Kartaca kraliçesi Dido, Truvalılar onun topraklarına ayak bastığında Truvalıları ülkesine kabul ederek onlara barınak ve yiyecek sağlamaktadır. Truvalılara yardım etmesi, onun cömertliğini, misafirperverliğini ve koruyucu yanını vurgulamaktadır. Bu davranışlar, genellikle besleyici ve destekleyici olan seven anne arketipiyle örtüşmektedir. Ancak, anlatıda bu kısım dışında Dido'yla ilgili herhangi bir olumlu çağrışım bulunmamaktadır. Öncelikle, Dido'nun yönettiği Kartaca şehri Doğu'da yer almaktadır. Apollon-Dionysos dikotomisine göre, batı aydınlanmacıdır ve akılla temsil edilmektedir. Dolayısıyla, eril güçle özdeşleştirilmektedir. Doğu ise duygusal ve ilkel olandır. Bu sebeple, kadını temsil etmektedir. Destanın başlangıcında Kartaca tasvir edilirken topraklarının işlenmemiş olduğundan, vahşi hayvanların burada var olabileceğinden ve halkının da yabanıl olduğundan söz edilmektedir (a.g.e., s. 18). Başka bir ifadeyle, bir hükümdar da olsa Dido bir yabancıdır, yabanıldır ve medeniyetin dışında konumlandırılmaktadır. Bu sebeple, erkek egemen ideolojiye göre bir 'öteki'dir. Dido erosu sembolize ederken Aeneas logosu temsil etmektedir. Başka bir ifadeyle "Dido ölümle sonuçlanan duyguların mutlak temsilcisi iken Aeneas bir imparatorluğu yaratan mutlak gücün ve kontrolün temsilcisidir" (duBois, 1976, s. 16) Bu durum, erkek egemen ideolojinin ve Batı'nın üstünlüğünün bir yansımasıdır.

Aeneas'a âşık olan Dido, Aeneas'ın Kartaca'dan ayrılacağını öğrendiğinde çılgına dönmekte ve ona beddualar etmektedir. Bu durum Dido'nun canavarsı bir imaj çizmesi bakımından ilk dönüm noktası olur. Ardından, Truvalılar'ın yola çıkacağı vakit geldiğinde Dido, tamamen duygularını kontrol edemez hale gelmekte ve Aeneas için şu sözleri sarf etmektedir:

Verdiği söz, vefası böyleymiş onun, güya da

Troia penatlarını götürüyormuş birlikte!

Yaşla çökmüş babasını taşıyormuş omzunda!

Tutup bedenini parça parça edemez miydim?

Atamaz mıydım dalgalara? Neden tayfasını,

Ascanius'u da kılıçtan geçirmedim? Sonra

Babasının sofrasına koymadım, yesin diye? (a.g.e., s. 138)

Dido'nun bu sözleri korkunç anne arketipiyle özdeşleşmiş karakterlerin en bilinenlerinden biri olan Medea'yı çağrıştırmaktadır. Colchis kralının kızı olan büyücü Medea öncelikle eşi Jason'ı babasının öfkesinden kaçırmaya çalışırken babasını uzaklaştırabilmek için kendi öz kardeşini öldürüp parçalarını denize atmıştır. Ardından ise hikâyenin bir versiyonuna göre, eşinin ihaneti üzerine öz çocuklarını öldürüp etlerini eşi Jason'a yedirmiştir. Dolayısıyla, destanda bu sözleri ile Dido'ya korkunç anne özellikleri atfedilmiştir ve Dido hep bu özelliklerle anılmaya başlamıştır.

Her ne kadar Truvalılara yardımcı olsa da Dido aslında Aeneas'ı kutsal görevinden alıkoymaya çalışan bir yabancıdır. Bu sebeple, destan boyunca Dido'yu korkunç anne arketipiyle özdeşleştiren olumsuz ifadeler yer almaktadır. Öncelikli olarak, destanın ilk kısmında Dido'nun hikayesi anlatılırken kardeşi Pygmalion'un Tyrus krallığını elde edip Dido'nun eşi Sychaeus'u öldürdüğünden söz edilmektedir. Bunun üzerine, Dido ülkeyi terk edip kendisine yeni bir vatan bulmak zorunda kalır. Kartaca dolaylarında Dido kral Iarbas'tan bir boğa postu kadar yer ister ve kral da isteğini kabul eder. Bunun üzerine, Dido'nun halkı bir boğa postunu ince ince keserek çerçevelediği alan kadar bir toprağa yerleşirler. Bu olay, Dido ve halkının bir hile sonucu toprak elde ettiklerini aktarmaktadır. Kurnazlık ve aldatmaca erkeklere olumlu çağrışımlar atfederken kadınlara korkunç anne arketipinin niteliklerini kazandırmaktadır. Dolayısıyla, bu davranışı Dido'yla ilgili güvenilmez ve hilebaz bir çağrışım yaratmaktadır.

Dido'yla ilgili bir diğer olumsuz ifade ise Dido'nun intihar etmeyi planladığı sırada Mercurius Aeneas'ı uyarırken görülmektedir. Mercurius Aeneas'a "O kadın düzenler kuruyor, korkunç bir cinayet tasarlıyor içinden! İyice kararlı ölmeye. Haydi git şimdi, gecikme! Kadın hep oynak, hep değişken bir şeydir!" (Vergilius, 1998, ss. 136-137) demektedir. Mercurius'un Dido'nun "korkunç bir cinayet tasarlıyor içinden" şeklindeki ifadesi, Dido'nun intihar düşüncesinin yanı sıra Aeneas ve onun kutsal görevine karşı bir tehdit olarak algılanabilecek herhangi bir eylemi ima etmektedir. Bu ifade, Dido'nun kendi yaşamına son verme kararının,

sadece kişisel bir trajedi olmanın ötesinde, Aeneas'ın görevi için de potansiyel bir tehdit olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Mercurius'un Aeneas'a "Kadın hep oynak, hep değişken bir şeydir" şeklindeki sözleri, kadınların duygusal ve değişken doğasına dair stereotipleri pekiştirmekte ve bu durum, Dido'nun eylemlerini değerlendirirken önemli bir bağlam sağlamakta, başka bir ifadeyle onun korkunç anne arketipiyle özdeşleşmesine sebep olmaktadır.

Özetle, Dido, başlangıçta, erkek egemen anlatının çıkarlarına hizmet ettiği sürece, cömertlik, misafirperverlik ve koruyuculuk gibi olumlu özelliklerle tanıtılarak seven anne arketipiyle özdeşleştirilmektedir. Ancak, destan ilerledikçe ve Aeneas'a olan aşkı reddedildiğinde ve artık aynı erkek egemen değerlere baş kaldırmaya başladığında Dido'nun karakteri korkunç anne arketipine dönüşmeye başlar. Dido, Aeneas'ı kutsal görevinden alıkoymaya çalışan, duygularıyla hareket eden, dolayısıyla tehlike arz eden bir yabancı konumundadır. Dido'nun karakter analizi, antik edebiyatın kadın figürlerinin çok yönlülüğünü ve bu karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağladığı sürece olumlu bir şekilde tasvir edildiklerinin bir göstergesi niteliğindedir.

Aeneis destanında yer alan Camilla da incelenmesi gereken kadın karakterlerden biridir. Volscianların kraliçesi olan Camilla olağanüstü bir savaşçıdır. Camilla çocukluğundan itibaren babası tarafından avcılık ve savaş sanatlarına yöneltilerek bir savaşçı olarak yetiştirilmiştir. Öte yandan, toplumsal cinsiyet rolleri tarafından belirlenmiş kadınlık rollerinin dışında yer almaktadır. Destanın yazıldığı dönemde "Roma'da toplumsal cinsiyet rolleri ve vatanseverlik büyük önem arz etmekteydi" (Reilly, 2015, s. 9). Camilla da yerli bir İtalyan olarak Aeneas'la Turnus arasında geçen savaş sırasında Turnus'un yanında, onun için savaşarak kendi ülkesi adına bir vatanperverlik örneği göstermiş ve bu uğurda hayatını kaybetmiştir. Destanda Camilla'nın vatanperverliği onu yücelten bir unsur olarak betimlenmektedir. Bununla birlikte, Camilla her ne kadar yetenekli bir savaşçı olursa olsun, bu özelliği onu ideal kadın normlarının dışında konumlandırmakta ve Roma'nın toplumsal cinsiyet normları ideolojisine bir tehdit unsuru oluşturmaktadır (Reilly, 2015, s. 13). Başka bir ifadeyle, Roma'da kadınların genellikle ev içi rollerle sınırlı olduğu bir dönemde, Camilla'nın savaşçı olarak öne çıkması ve liderlik yetenekleri sergilemesi, o dönemin toplumsal cinsiyet normlarını tartışmaya açan bir duruş sergilemektedir. Bu da onun Roma'nın toplumsal cinsiyet ideolojisine bir tehdit unsuru olarak görülmesine yol açmaktadır. Reilly'ye göre (2015), Virgilius, Camilla karakterini erkek egemen toplumun kendilerine dayattığı sınırlamaların dışına çıkan kadınların başarısızlığa mahkûm olduklarını göstermenin bir aracı olarak

kullanmaktadır (s. 9). Dolayısıyla hem bu normların dışında kalması hem de Turnus'un yanında yer alarak Aeneas'ın kutsal görevine engel olmaya çalışması Camilla'ya korkunç anne arketipinin niteliklerini atfettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Destanda anne arketipleri bağlamında incelenmesi gereken son karakter Turnus'un kız kardeşi pınarların tanrıçası Juturna'dır. Esasen bir ölümlü olan Juturna Jupiter tarafından istismara uğramış ve bunun karşılığında Jupiter ona ölümsüz bir tanrıça olmayı bahşetmiştir. Juturna, destanın son bölümlerinde, özellikle Aeneas ile Turnus arasındaki savaşın anlatıldığı kısımlarda önemli bir rol oynamaktadır. Kardeşine derin bir sevgi ile bağlı olan Juturna onu koruma arzusuyla savaş esnasında hep Turnus'un yanında yer alarak ona yardımcı olmaya çalışmıştır. Öncelikle, kılık değiştirip Turnus'un arabacısı Metiscus'un yerine geçerek savaşta yer alır ve böylece Turnus'u Aeneas'tan kaçırarak korumuş olur. Ardından ise Turnus'un Aeneas'la dövüşürken yanlışlıkla Metiscus'un kılıcını alması üzerine Aeneas'ın Vulcanus tarafından yapılmış kılıcı karşısında bu kılıç kırılır. Ölümle karşı karşıya kalan Turnus'a kılıcını getirerek Juturna onu yeniden ölümden kurtarır. Özetle, Juturna Turnus'a sınırsız bir sevgi ve sadakatle bağlıdır ve onu kurtarmak adına her şeyi göze almaktadır. Bu özellikleriyle Juturna klasik anlatılarda rolü erkeğe yardımcı olmakla sınırlı olan kadın stereotipine uymakta ve dolayısıyla seven anne arketipinin niteliklerini taşımaktadır. Ancak, Aeneas'ın karşısında yer alan Turnus'u desteklediği için, başka bir ifadeyle, aslında eril ideolojinin hükmünün karşısında durması sebebiyle, destanın sonunda o da kardeşinin ölümüyle cezalandırılmaktadır.

Sonuç olarak, eril ideolojinin klasik bir anlatısı olan *Aeneis* destanının toplumsal cinsiyet normları bakımından çok net çizgilerle kaleme alınmış olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Eril ideolojinin belirlediği kadınlık rollerinin çerçevesini sunan anne arketipleri açısından değerlendirildiğinde destanda var olan kadın karakterlerin yalnızca bu ideolojinin hükmü olan, Aeneas'a verilmiş Roma İmparatorluğu'nu kurma görevini desteklediği sürece olumlu nitelikler kazandığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, destanın başından sonuna kadar olumlu bir figür olarak seven anne arketipini yansıtan tek karakter oğlunun bu kutsal görevi yerine getirmesinde desteğini ondan esirgemeyen Venüs'tür. Onun dışındaki Juno, Dido, Camilla ve Juturna karakterleri zaman zaman bazı niteliklerinden ötürü yüceltilseler dahi sonunda Aeneas'ın görevine engel olmaları ve eril kahramanlık kalıplarını sekteye uğratmaya çalışmaları sebebiyle ya korkunç anne arketipiyle bağdaştırılmış ya da cezalandırılmışlardır.

2.2.1.2. *LAVİNİA*'DA DÖNÜŞTÜRÜLEN ANNE ARKETİPLERİ

Vergilius'un *Aeneis* destanında Lavinia karakteri, eserin kahramanı Aeneas ile evlenerek Roma İmparatorluğu'nu kuracak olan soyun dünyaya gelmesini sağlayan kadın olarak tasvir edilmektedir. Bununla birlikte, "Vergilius'un on bine yakın dizeden oluşan eserinde Lavinia tek kelime bile konuşmamaktadır" (Miller, 2010, s. 29). Başka bir ifadeyle, Lavinia'nın destandaki pasif varlığı yalnızca arka planda yer alan bir gölgeden ibarettir. Destanda, Lavinia masum, edilgen ve erdemli bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Sahip olduğu güzellik ve masumiyet, onu hem korunması hem de ele geçirilmesi gereken bir nesne haline getirmektedir. Bu bağlamda, Lavinia, kadın karakterlerin erkek kahramanların hedefleri ve başarıları için birer araç olarak kullanıldığı kanon edebiyattaki kadınlık stereotiplerine örnek teşkil etmektedir. Kanon edebiyatın erkek egemen bakış açısına bir eleştiri niteliğinde kaleme alınan yeniden yazım çalışmalarında ise bu tür karakterlerin pasif temsilleri sorgulanmaktadır. Başka bir ifadeyle, yeniden yazım çalışmalarında kadın karakterler sadece erkek kahramanların hikâyelerine hizmet eden nesneler olarak değil, kendi iç dinamikleri, motivasyonları ve eylemleri olan kompleks bireyler olarak tasvir edilmektedir.

Bir yeniden yazım örneği olan *Lavinia* da Vergilius'un *Aeneis* destanındaki Lavinia karakterini merkeze alarak ona bir perspektif ve ses kazandırmaktadır. Le Guin'in eseri, antik bir metnin kadın karakterine özne olma kapasitesi vererek, erkek kahramanların gölgesinde kalan ve sınırlı bir şekilde ele alınan bu figürü yeniden canlandırmaktadır. Le Guin, Lavinia'yı sadece bir efsanenin yan rol oyuncusu veya kahramanın eşi olarak değil, kendi hikâyesinin anlatıcısı ve kahramanı olarak sunmaktadır. Le Guin'in bu yaklaşımı, Lavinia'nın iç dünyasını, düşüncelerini, hislerini ve yaşadığı dönemin sosyal ve kültürel koşullarına olan tepkilerini okuyucuya aktararak onu kendi kaderini şekillendiren, aktif bir özne tanımlamaktadır. Böylece, Le Guin, Lavinia'ya kendi sesini vererek, genellikle tarih ve edebiyat tarafından göz ardı edilen kadın karakterlere güç ve varlık kazandırmaktadır. Dolayısıyla, yazarın bu eserde anne arketipini nasıl dönüştürdüğünü incelerken Lavinia karakterini analiz etmek yerinde olacaktır.

Le Guin'in eseri, Lavinia'nın on beş yaşından yaşlılığına kadar geçen sürede, bir genç kız, eş, anne ve büyükanne olarak başından geçenleri onun perspektifinden aktarmaktadır. Böylece, Lavinia'nın yaşam yolculuğu süresince nasıl bir kişisel gelişim deneyimlediği okuyucuya sunulmaktadır. Lavinia'nın kutsal Albunea ormanına gerçekleştirdiği ziyaretler esnasında *Aeneis*'in şairi Vergiliusla metafizik bir buluşma yaşaması onun orijinal metindeki pasif varlığının aksi bir karakter olarak kendini yazarak ifade etmesinde önemli bir rol

oynamaktadır. Lavinia orijinal metinde sessiz bırakılmasıyla ilgili "şairim bana hiç söz hakkı tanımadı. Sözü ondan almak zorunda kaldım. Bana uzun ama küçük bir hayat verdi. Yere ihtiyacım var, havaya ihtiyacım var" (Le Guin, 2020, s. 14) şeklinde yorum yapmaktadır. Bu ifadede "yere ihtiyacım var" olarak tercüme edilen kısım, eserin orijinal dilinde "I need a room" (bir odaya ihtiyacım var) şeklinde yer almaktadır. Bu oda ifadesi de Virginia Woolf'un ilk kez 1929 yılında yayımlanan ve feminist literatürde önemli bir yere sahip olan *Kendine Ait Bir Oda* isimli çalışmasını çağrıştırmaktadır. Bu çalışma, kadınların edebi ve sanatsal üretimlerini sınırlayan toplumsal yapıları eleştiren ve kadınların kendi seslerini bulmalarının önemini vurgulayan bir manifesto olarak kabul edilmektedir. Woolf (2017), bu çalışmasında kadınların yaratıcılıklarını serbestçe ifade edebilmeleri için ekonomik bağımsızlığa ve kendilerine ait bir alana ihtiyacı olduğunu vurgulamaktadır. Kadınlara özgü bu alan, onlara kendi hayatlarını özgürce dokuyabilmeyi ve kendilerini ifade edebilmeyi sağlayacak en üst düzeyde özgürleşmeyi sunmaktadır. Lavinia da şairinin eserinde kendisine söz vermemesinden yakınarak, sözü ondan alıp pasif bir nesne konumundan aktif bir özne konumuna geçmek istemektedir. Başka bir ifadeyle, Le Guin'in Lavinia karakteri, kendisine tarihsel bir metinde yer verilmemiş olmasına karşı çıkmakta ve kendi öyküsünü kendisi yazarak, 'kendine ait bir oda' yaratmaktadır.

Lavinia şairinin eserinde kendisini "bir kız, bir kral kızı, evlenecek yaşa gelmiş bir bakire, iffetli, sessiz, itaatkâr, bir erkeğin iradesine baharda sürülmeye hazır bir tarla kadar hazır bir taze" (Le Guin, 2020, s. 15) şeklinde tanımladığını ifade etmektedir. Ancak, Le Guin, Lavinia'yı sadece erkek egemen düzende yardımcı rol oynayan bir eş ya da anneden çok daha fazlası olarak tasvir etmektedir. Yazar, onu kendi kaderini şekillendiren, zeki ve farkındalığı yüksek bir birey olarak sunmaktadır. Şair Vergilius ile aralarında geçen sohbet esnasında Lavinia ona, evlenmek istemediğini, bir kadının neden yabancı bir evde hizmet etmek üzere evlendirildiğini anlamadığını söylemektedir. Bunun üzerine, onun tek başına Albunea ormanına gelmiş olmasına da şaşıran şair, aslında Lavinia'nın kendi tasvir ettiğinden çok farklı bir karakter olduğunu fark etmektedir. Şair, kendisinin erkekler arasındaki bir mübadelenin nesnesi olarak gördüğü Lavinia'nın bu konuda ne düşündüğünü öğrendiğinde aslında onu hiç tanımadığını fark ederek şöyle demektedir: "Albunea'ya tek başına gelmiş, […] evlenmek niyetinde değil. Ve ben bunların hiçbirini bilmiyorum! Ona hiç bakmadım. Erkeklerin ne yaptığını anlattım yalnızca" (a.g.e., s. 49). Vergilius'un Lavinia'yı sadece erkekler arasındaki bir mübadele nesnesi olarak tasvir etmesi ve onun gerçek düşüncelerini, arzularını veya kişiliğini göz ardı etmesi, kadınların tarih boyunca nasıl pasifleştirildiğini ve

erkek odaklı anlatıların onların seslerini nasıl susturduğunu göstermektedir. Lavinia'yı aslında tanımadığını fark eden şair, Lavinia'ya geleceğinden; onun Aeneas'la gerçekleştireceği evlilikten ve yaşanacak savaştan bahsetmektedir. Lavinia'nın onun her şeyi bildiğini sanması üzerine ise ona "hayır. Çok az şey biliyorum. Seninle ilgili bildiğimi düşündüğüm şeyler (düşündüğüm o pek az şey) aptalca, geleneksel, akla hayale sığmaz şeylermiş. Senin sarışın olduğunu düşünmüştüm" (a.g.e., s. 66) şeklinde yanıt verir. Bu itiraf, Vergilius'un eserini yazarken üzerinde düşünmeye bile değer bulmadığı Lavinia hakkında ne kadar yanılmış olduğunun bir göstergesidir. Özellikle saçının rengi konusunda yanılmış olması tesadüfi değil, aksine, kadının zekâsını küçümseyen bir cinsiyet rolü stereotipi olan 'aptal sarışın' tiplemesine bir gönderme niteliğindedir. Aslında, Vergilius saç rengi konusunda yanıldığını belirterek, kendisinin de tıpkı kadim çağlardan beri yazarların yapmış olduğu gibi kadınları hafife alarak ötekileştirdiğini itiraf etmiştir (Byrne, 2012, s. 11). Burada en dikkat çekici unsur, hikâyenin anlatıcısı olarak Lavinia'nın kendini okura ifade ederken, şairiyle karşılaşması sayesinde kendisini yaratıcısına da anlatabilme imkânı bulmasıdır. Bu sayede, Lavinia hem okurun hem de erkek egemen ideolojinin araçlarından biri olan kanon edebiyatın yazarının patriarkal normları gözden geçirmesine sebep olmuştur.

Erkek karakterlerin maceralarını, savaşlarını, keşiflerini ve ruhsal arayışlarını merkeze alarak yazılan kanon eserlerde kadın karakterlerin gündelik yaşamları, duygusal dünyaları ve zihinsel süreçleri göz ardı edilmektedir. Lavinia'yı aslında hiç tanımayıp sadece erkek egemen basmakalıp düşüncelerle onu hayal ettiğini fark eden şair Virgilius da onu daha yakından tanımak istemektedir. Bunun üzerine, Lavinia'ya şöyle diyerek ondan gündelik yaşantısının detaylarını anlatmasını rica etmektedir:

> Silvia'yla birlikte neler yapıyorsunuz, neler konuşuyorsunuz, anlat bana. Onun geyiğinden bahset. Tuzu nasıl yapıyorsun, onu anlat. Ne zaman iplik eğiriyorsun, ne zaman kumaş dokuyorsun? Bu zanaatları annen mi öğretti sana? Yazın ilk günlerinde ambarı nasıl açtığını, içini nasıl temizlediğini, birkaç günlüğüne nasıl açık bıraktığını, hasattan sonra içi tekrar dolsun diye Penatese nasıl dua ettiğini anlat bana… (a.g.e, s. 68)

Romanda Lavinia sıklıkla nehir kenarına tuz almaya gitmek, iplik eğirmek, ocağı temizlemek, dokuma yapmak ve arkadaşı Silvia ile kırlarda ve ormanda gezinmek gibi günlük rutinlerini okuyucuya aktararak pastoral yaşamın sakin ve üretken yönlerini vurgulamaktadır. Kraliyet

düzeninde aslında bu ev içi işlerin bir kısmından kraliçe bir kısmından ise evdeki genç erkekler sorumludur. Ancak, Lavinia'nın annesi Amata yıllar önce oğullarını kaybedip bununla birlikte bir bakıma aklını yitirdiği için Latium krallığında bu ev içi işlerin yükümlülüğünü Lavinia üstlenmiştir. Le Guin, bu anlatımla, kadınların ve onların yürüttüğü ev içi işlerin toplum ve krallık için ne kadar hayati önem taşıdığını gözler önüne sermektedir. Başka bir ifadeyle, yazar, savaş ve güç mücadeleleriyle dolu destanlara karşın, kadınların sık sık göz ardı edilen, ancak bir o kadar değerli olan katkılarını Lavinia üzerinden anlatarak, kadınların ve onların yaşamlarının da anlatılmaya değer olduğunu vurgulamaktadır.

Le Guin'in eserinde Lavinia'nın yaşam yolculuğunun detaylı bir şekilde işlenmesi, karakterin kişisel gelişimini ve dönüşümünü ön plana çıkarmaktadır. On beş yaşından yaşlılığına kadar olan süreç içerisinde, Lavinia'nın bir genç kızdan eşe, anneden büyük anneye evrilen rolleri aracılığıyla yaşadığı deneyimler, onun karakterinin derinliğini ve bu rollerin bireyin kimliğini nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Eser, Lavinia'nın gençlik dönemindeki saf ve keşfetmeye açık haliyle başlamakta ve yaşamın farklı evrelerinde karşılaştığı meydan okumalar, sorumluluklar ve duygusal dönüşümler aracılığıyla kişisel olgunluğa ulaşmasını adım adım okuyucuya sunmaktadır.

Romanın başlangıcında, henüz on beş yaşında bir genç kız olan Lavinia'nın evlenmesi konusu gündemdedir. Erkek kardeşlerinin küçük yaşta hayatlarını kaybetmeleri ve Lavinia'nın Latinus'un tek varisi olması sebebiyle onun gerçekleştireceği evlilik ülke için büyük önem arz etmektedir. Lavinia'nın eşi Latium'un gelecekteki kralı olarak ülkeyi yönetecektir. Bir sözleşmenin unsuru olan Lavinia için öncelikle Simone de Beauvoir'ın (2021, I) evlilikle ilgili şu yorumlarını aktarmak yerinde olacaktır:

> Evlilik eskiden beri kadın ve erkek için köklü biçimde farklı olmuştur. […] Kadınlar hiçbir zaman erkekler kastıyla eşitlik temelinde alışveriş ve sözleşme yapan bir kast oluşturmamışlardır. […] Babaların ve erkek kardeşlerin egemen olduğu aile topluluklarına köle ya da kul olarak dahil edilen kadın, öteden beri bazı erkeklere başka erkekler tarafından evlilik yoluyla verilmiştir. Başlangıçta klan ve babasoylu büyük aile kadına neredeyse bir şey gibi sahiptir. İki topluluğun karşılıklı olarak anlaştığı maddi yükümlülüklerin bir parçasıdır kadın. (a.g.e., s. 154)

De Beauvoir'ın evlilik üzerine yaptığı bu yorumlar, Lavinia'nın durumunu tarihsel ve toplumsal bir perspektifle daha da derinleştirmektedir. De Beauvoir, evliliğin kadın ve erkek için tarihsel olarak farklı anlamlara geldiğini ve kadının genellikle erkek egemen topluluklar içinde bir alışveriş unsuru olarak kullanıldığını belirtmektedir. "Kadın geleneksel olarak erkek için bir kullanım değeri, erkekler arasında bir değiş tokuş nesnesidir; diğer bir deyişle bir eşyadır" (Irigaray, 1985, s. 31). Irigaray bu tespitlerine aynı eserinde şu şekilde devam etmektedir: "Toplumsal düzeni mümkün kılan, onun temelini sağlayan şey de kadınların mübadelesidir" (a.g.e., s. 185). Bu bakış açısı, Lavinia'nın yaşadığı dönemdeki evlilik anlayışının yalnızca bir kişisel tercih olmaktan ziyade, aileler ve topluluklar arasındaki maddi ve siyasi anlaşmaların bir parçası olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede, Lavinia'nın evliliğinin, bireysel tercihlerin ötesinde, ailesi ve toplumu tarafından yönlendirilen ve toplumsal yapının devamını sağlayacak bir araç olarak işlev gördüğünü söylemek yerinde olacaktır.

Kendisiyle evlenecek kişinin ülkenin hükümdarı olacak olması sebebiyle Lavinia'nın pek çok talibi vardır. Annesi Amata'nın yeğeni Turnus da bu taliplerden biri ve annesinin favorisidir. Amata, küçük yaştaki iki oğlunu kaybettikten sonra adeta aklını yitirmiştir. Kraliçe, kaybetmiş olduğu oğullarının acısını yıllarca taze bir şekilde taşımaktadır ve hayatta kalan tek evladı olan Lavinia ile de ilişkisi sorunlu bir hal almıştır. Kızına karşı sürekli öfkeli ve aşağılayıcı bir tutum içinde davranmaktadır. Lavinia, annesiyle olan ilişkisini "annem genellikle benimle konuşmazdı, ama canını sıktığım zaman birden döner ve sert, düz bir sesle bana aptal, çirkin ödleğin teki olduğumu söylerdi" şeklinde aktarmaktadır (Le Guin, 2020, s. 18). Amata derin kişisel travmaları ve toplumsal beklentiler arasında sıkışmış bir kadın olarak ele alınabilir. Amata'nın iki oğlunu kaybetmesi, onun üzerinde kalıcı bir etki bırakmış ve bu kayıp, onun psikolojisini ve davranışlarını derinden etkilemiştir. Kaybedilen çocuklarının acısıyla başa çıkmak için, Amata'nın kızı Lavinia üzerinde kontrol kurmaya ve onun hayatını yönlendirmeye çalışması, derin bir yas ve çaresizlik duygusundan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, bir kraliçe olarak Amata'dan beklenen onun kraliyetin soyunu devam ettirmesidir. Ülkenin varisi olan oğullarını kaybederek Amata bu durumu gerçekleştirmekten uzaklaşmıştır. Kızının gerçekleştireceği evlilik kraliyetin devam etmesinin tek yoludur. Amata da bu konuya aktif bir şekilde dahil olarak onun erkek egemen ideolojinin niteliklerini taşıyan Turnus ile evlenmesi için elinden geleni yapmaktadır.

Kraliçe Amata, Lavinia'yı Turnus ile evlenmesi için ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak onun bu evliliği istemediğini öğrendiğinde çılgına döner ve Lavinia'ya şunları söyler:

> Şunu bil, Turnus'la evleneceksin ve Ardea'nın kraliçesi olacaksın. Ağlayıp sızlanmana gerek yok. Turnus'u beğenmiyorsan merak etme, o da senin için ayılıp bayılmıyordur belki, siyasi bir evlilik bu, tecavüz değil. Bir kız tek bir şeye yarar, evlendirilmeye, sen de diğer kızlardan farklı veya onlardan daha iyi değilsin. O nedenle benim yaptığımı yap, görevini yerine getir. Bu şansı berbat edersen seni asla affetmem. (a.g.e., s. 85)

Kraliçe Amata'nın Lavinia'ya yönelik bu sözleri, antik dönemin toplumsal yapılarını ve cinsiyet rollerini keskin bir şekilde yansıtmaktadır. Bu ifadeler, kadınların evlilik ve siyasi ittifaklar aracılığıyla toplumsal ve siyasi güç yapılarında nasıl bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Amata'nın Lavinia'ya evliliğin bir görev olduğunu ve kişisel tercihlerin veya duyguların bu görevin önüne geçemeyeceğini belirtmesi, kadınların bireysel özgürlüklerinin erkek egemen toplumda nasıl sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, kraliçenin "bir kız tek bir şeye yarar, evlendirilmeye" şeklindeki sözleri, kadınların değerinin yalnızca evlilik kurumu içinde tanımlandığı bir toplumsal anlayışı ifade etmektedir. Bu, kadınların kendi kaderlerini kontrol etme hakkından mahrum bırakıldığı, buna karşın toplumun devamlılığı ve siyasi ittifakların sağlanması için bir araç olarak görüldüğü bir yapıyı göstermektedir. Amata, kızına karşı bu sözleri sarf ederek aslında erkek egemen ideolojinin kadınlara biçtiği rolleri kabul etmekte ve hatta bunları desteklemektedir. "Amata aracılığıyla Le Guin, kadınların cinsiyetçi inançları desteklemede nasıl suç ortağı olabileceğini göstermektedir" (Hynes, 2013, s. 70). Bu çalışmanın önceki kısımlarında Hera, Athena, Afrodit gibi tanrıçaların da erkek egemen ideolojiyi destekler nitelikte davranışlarda bulunduklarına değinilmiştir. Ancak, tıpkı Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı*'nda erkek egemen ideolojiye hizmet ederek kadını ötekileştiren Başrahibe karakteri gibi, Le Guin'in eserinde Amata'nın bu iş birliği içinde yer alması anne arketipi bağlamında ona olumsuz nitelikler atfetmiştir. Başka bir ifadeyle, Le Guin, Amata aracılığıyla, kanon anlatılarda kadınlar için olumlu bir nitelik olan eril ideolojiye hizmet etmeyi bir yeniden yazım örneği olan *Lavinia* eserinde olumsuz bir şekilde resmederek onu dönüştürmüştür.

Annesi, Lavinia'nın kişisel gelişimini tamamlayabilmesi bakımından da önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın 'Kuramsal Çerçeve' kısmında Jung'un bireyselleşme teorisinden detaylı olarak bahsedilmiştir. Jung bireyin ruhsal gelişimini sağlaması ve çevresiyle sağlıklı ilişkiler kurmasının 'bireyselleşme' ile mümkün olacağını belirtir. Buna göre, insanların bireyselleşmesi bilinç ve bilinçdışı arasındaki uyumu yakalayarak mümkündür. Bu bireyselleşme sürecinde kişi önce bilinçaltını temsil eden gölgesiyle yüzleşmeli, ardından ise

animası ya da animusuyla uyumu sağlamalıdır. Kız çocukları ise bireyselleşme yolculuğunda gölge arketipini genellikle anneye yansıtmaktadırlar. Bu anne kendi biyolojik anneleri ya da arketipsel bir anne imajı niteliğindedir. Gölgenin yansıtıldığı bu anne intikamcı, tahakküm edici ve yok edici bir karaktere sahiptir (Murdock, 2013, s. 30). Bu bağlamda, Lavinia'nın annesiyle olan çatışmalarını da onun kendini bulma yolculuğunun başladığı genç kızlık döneminde gölgesiyle yüzleşmesi olarak yorumlamak yerinde olacaktır. Başka bir ifadeyle, annesinin tahakküm kurucu ve yok edici karakteri, Lavinia'nın kendi iç dünyasındaki karanlık yönlerle yüzleşmesini temsil etmektedir. Annesiyle olan olumsuz ilişkisi Lavinia'yı kızına karşı büyük bir sevgi besleyen, erkek egemen ideolojinin dışında bir erkekliğe sahip olan babasına yaklaştırmıştır. Murdock'a göre (2013), genç bir kızın babasıyla olan ilişkisi, onun dünyayı babasının gözünden görmesine sebep olmaktadır. Genç kız babasının onayını ararken bir yandan da ona ve diğer erkeklere göre kendi yeterliliğini ve zekasını değerlendirmektedir. Babasının onayı ve teşviki kızda olumlu bir ego gelişimine yol açmaktadır (s. 42). Bu bağlamda, Lavinia'nın babasıyla kurduğu pozitif ilişki, onun bireyselleşme sürecinde farklı bir evreyi temsil etmektedir. Babası, Lavinia'ya erkek egemen bir dünyada farklı bir erkeklik modeli sunmaktadır. Bu model, sevgi, onay ve teşvik içermektedir. Babasının gözünden dünyayı görmesi ve onun onayını araması, Lavinia'nın kendi benlik değerini ve zekasını değerlendirme sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Babasının desteği, onun olumlu bir ego gelişimine ve kendine güven duygusuna ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Lavinia'nın annesiyle yaşadığı çatışmalar ve babasıyla kurduğu olumlu ilişki, onun hem gölgesiyle yüzleşmesine hem de animusla uyum sağlamasına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, bu süreç, Lavinia'nın kendisini daha bütün bir birey olarak geliştirmesine ve çevresiyle sağlıklı ilişkiler kurabilmesine zemin hazırlamaktadır.

Babasının desteğini alan Lavinia, evliliğiyle ilgili düşüncelerini açıkça beyan etmektedir. Turnus ya da diğer talipleriyle bir evlilik gerçekleştirmek istemeyen Lavinia onlarla ilgili şöyle yorum yapmaktadır:

> Bana kur yapılmasını istemiyordum. Bu oyunu, sosisleri, oğlanları, domuz yavrularını, katı komplimanları istemiyordum. Annem orada dürüst adamlara sırtını dönüp ablasının oğluna, mavi gözlü, yakışıklı Turnus'a yaltaklanırken o şölen sofrasında öylece sessiz, mülayim bir bakire olarak oturmak istemiyordum. (Le Guin, 2020, s. 42)

Lavinia'nın ifadeleri, kendi istekleri ve bağımsızlığı konusunda net bir tutum sergilediğini göstermektedir. Bu ifadeler, Le Guin'in karakterin içsel dünyasını ve toplumsal beklentilere karşı kendi bireyselliğini koruma çabasını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, bu, bireyselleşme sürecinin sadece içsel bir yolculuk olmadığını, aynı zamanda bireyin dış dünyadaki rolleri ve beklentilerle nasıl başa çıktığını da içerdiğini göstermektedir. Lavinia'nın bu duruşu, kendi kimliğini ve bağımsızlığını koruma arzusunu vurgulamakta ve Jung'un teorileriyle uyumlu bir şekilde, bireyin kendi benliğini gerçekleştirme yolundaki önemli bir adımı temsil etmektedir.

Erkek egemen ideolojinin bir temsilcisi olan Turnus ile evlenmek istemeyen Lavinia, Aeneas'la evlenmeye gönüllü olmaktadır. Her ne kadar kehanetler sebebiyle babası bu evlilikten yana olsa da Lavinia'nın bu evliliği isteme sebebi yalnızca babasının onaylıyor olması değildir. Şairiyle Albunea ormanındaki karşılaşmaları sırasında Lavinia ondan uzun uzun Aeneas'ı dinlemiş ve onun da tıpkı babası gibi barışçıl ve erkekliğin alternatif bir biçimini benimsemiş bir adam olduğunu öğrenmiştir. Dolayısıyla, Aeneas'ın barışçıl doğası ve alternatif erkeklik biçimi, Lavinia'nın kendi içinde değer verdiği özelliklerle uyumlu olduğu için onu çekici bulmasını sağlamaktadır. Lavinia'nın Aeneas'ı tercih etmesi, onun kendi içsel animusunun olumlu yönlerini dış dünyada bir eşte arama ve bulma isteğini yansıtır nitelikte olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Lavinia, Aeneas'la evlenecek olmasıyla ilgili şu şekilde yorum yapmaktadır:

> Bir anlaşmanın parçası olarak vaat edilmem, bir kupa veya bir giysi parçası gibi mübadele edilmem, insan ruhuna yapılabilecek en büyük hakaret gibi algılanabilir. Ama köleler ve evlenmemiş kızlar böyle hakaretlere maruz kalacaklarını bilirler […] Şimdiyse o tutsaklığı, o çaresizliği ve utanç duygusunu zerre kadar hissetmiyordum. (Le Guin, 2020, s. 108)

Lavinia'nın evlilikle ilgili ifadeleri, kadınların evlilik içindeki konumlarına ve toplumsal beklentilere karşı bir eleştiri niteliğindedir. Lavinia, evliliği bir anlaşmanın parçası olarak değil, karşılıklı saygı ve eşitlik temelinde kurulan bir birliktelik olarak görmektedir. Dolayısıyla, o, kendi değerlerine uygun bir partner seçimi yaparak, erkek egemen toplumun kadınlara atfettiği pasif rolü reddetmektedir. Lavinia'nın barışçıl doğası ve eril ideolojinin dikte ettiği rollerin dışında bir erkeklik niteliğine sahip olarak aslında onun içinde yer alan

animusun olumlu yönlerini yansıtan Aeneas'ı tercih etmesi, onun içsel değerlerine ve arzularına uygun bir yaşam ortağı arayışını simgelemektedir.

Turnus'un Aeneas ile gerçekleştirdiği savaşta hayatını kaybetmesi üzerine, kraliçe Amata da intihar ederek yaşamına son verir. Bu durum, Lavinia'nın hayatında bir dönüm noktası niteliğindedir. Onun yaşamında gölge arketipini temsil eden kraliçenin hayatını kaybetmesiyle, Lavinia da yaşamındaki gölgesiyle yüzleşme aşamasını tamamlamıştır. Babasıyla olan ilişkisi sayesinde başlayan animusuyla uzlaşma evresi onun tercih ettiği eş olan Aeneas'la evlenmesiyle daha da dikkat çekici bir niteliğe sahip olmuştur. Lavinia, Aeneas'la olan evliliğiyle ilgili şu yorumu yapmaktadır:

> Spartalı Helen gibi bir savaşa neden oldum. O, onu isteyen erkeklerin kendisini almasına izin vererek savaşa sebep olmuştu. Ben ise alınıp verilmeyi kabul etmediğim, kendi erkeğimi ve kaderimi kendim seçtiğim için savaşa neden oldum. (Le Guin, 2020, s. 14)

Lavinia'nın kendi kaderini ve eşini seçme süreciyle ilgili yaptığı yorum, bireysel gücünün ve bağımsızlığının altını çizmektedir. Spartalı Helen'in aksine, Lavinia kendi tercihlerini yaparak ve kendi geleceğini belirleyerek aktif bir rol almaktadır. Bu, toplumsal beklentilere ve geleneksel rollerin ötesine geçen, kendi kimliğini ve bağımsızlığını öne çıkaran bir eylem niteliğindedir. Dolayısıyla, Lavinia'nın bu tutumu, bireyin toplumsal normlar ve beklentilerle çatışma içinde kendi yolunu çizme cesaretini ve bireyselleşme sürecindeki önemli bir adımı göstermektedir.

Lavinia ile Aeneas'ın yalnızca üç yıl süren evlilikleri de Lavinia'nın bireyleşme yolculuğunda önemli bir yere sahiptir. Evlilik gerçekleşmek üzereyken Lavinia Aeneas ile ilgili "kocam olacak ve evinin tanrılarını getirip benim tanrılarımla birleştirecek. Onu eve getireceğim" (Le Guin, 2020, s. 109) şeklinde yorum yapmaktadır. Erkek egemen normlar çerçevesinde gerçekleşen evliliklerde kadınlar evlilik içinde pasif nesneler olarak görülmekte ve erkekler ise aktif özneler olarak konumlandırılmaktadır. Kadınlardan evlenirken eşlerinin ailesine, yaşam tarzına ve sosyal çevresine uyum sağlaması beklenmektedir. Bu durum ise kadınların kendi kimliklerini ve geçmiş bağlarını önemli ölçüde kaybetmelerine neden olmaktadır. Lavinia'nın Aeneas'la gerçekleştireceği evlilikle ilgili ifadesi ise, onların evliliğinde rollerin değişeceğinin ve bu ilişkide erkek egemen normların aksine, kadının ikincilleştiği bir tutum izlenmeyeceğinin habercisi niteliğindedir. Nitekim, Lavinia bu

öngörüsünde yanılmaz. Üç yıl süren evlilikleri süresince Lavinia kendini evlilik normları içinde kısıtlanmış hissetmez, aksine ikisi uyum içinde bir ilişki sürdürürler. Lavinia, evlilikleriyle ilgili şu şekilde yorum yapmaktadır:

> Hiç olmadığım kadar özgür bulmuştum kendimi. Kocama karşı bir görevim varsa bile yerine getirmek çok kolaydı. Aramızdaki anlayış geliştikçe ve birbirimize güvenir hale geldikçe dinin ve halkıma olan görevimin getirdiği kısıtlamalar dışında hiçbir kısıtlama kalmamıştı üzerimde. Bu kısıtlamalarla büyümüştüm ben, onlar benim bir parçamdı, bana yabancı değildi, beni köleleştirmiyordu, aksine, ruhumun ve zihnimin çapını genişleterek beni tek benliğin darlığından kurtarıyorlardı. (a.g.e., s. 188)

Lavinia'nın ifadeleri, evlilik deneyiminin bireysel deneyimler ve çiftler arasındaki dinamiklere bağlı olarak büyük ölçüde değişebileceğini göstermektedir. Burada, Lavinia evlilik içinde özgürlük hissettiğini ve bu durumun, eşiyle olan uyumlu ilişkisinden kaynaklandığını ve ikisinin arasındaki anlayışın ve güvenin, üzerindeki kısıtlamaları ortadan kaldırdığını ifade etmektedir. Bu durum, genelde evlilikle ilişkilendirilen kısıtlamaların her evlilikte veya her birey için geçerli olmadığının bir örneğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, ikisinin evliliğinin Lavinia'nın ruhundaki anima ve animusun bütünleşmesine işaret ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Her ne kadar bu uyum içerisindeki evliliği kısa bir süre yaşamak zorunda kalsalar da bu evlilik sayesinde Lavinia tıpkı erkek ve kadın niteliklerinin mükemmel dengesi olan yin ve yangın birliği gibi kendisinin de tamamlandığını hissetmektedir (Yalçın Basmaz, 2023, s. 61). Başka bir ifadeyle, Lavinia'nın evliliği, sadece iki insan arasındaki uyumu değil, aynı zamanda bireyin kendi içindeki eril ve dişil özellikler arasındaki uyumu ve bütünleşmeyi de simgelemektedir. Bu da bireysel gelişim ve kendini keşfetme yolculuğunda önemli bir adımı temsil etmektedir. Bireyin kendi içindeki çeşitli yönleriyle barışık olması ve bunları bütünleştirmesi, daha bütüncül ve tatmin edici bir yaşam sürme kapasitesini artırmaktadır.

Lavinia, bir genç kız olarak gölgesiyle yüzleşmiş, ardından gerçekleştirdiği evliliğin de sayesinde nihai bütünlüğe ulaşmak için erkeksi zihnini kadınsı içgüdüleriyle uzlaştırarak anima ve animusunu başarılı bir şekilde birleştirmiştir (Yalçın Basmaz, 2023, s. 63) Aeneas'ın ölümünden sonra ise oğlu Silvius'la yalnız kalan Lavinia'nın yaşadığı zorluklar karşısındaki güçlü tutumu sayesinde bireyleşme yolculuğunu tamamladığını söylemek yerinde olacaktır. Aeneas'ın yaşamını kaybetmesiyle ilk evliliğinden olan oğlu Ascanius ülkeyi yönetmeye başlar. Babası gibi uzlaşmacı ve barışçıl bir tutuma sahip olmayan Ascanius'un yönetimi hem

halkın hem de Lavinia'nın zor zamanlar geçirmesine sebep olmaktadır. Silvius biraz büyüdükten sonra Ascanius onu annesinden ayırarak kendisi yetiştirmek istemektedir. Oğlundan ayrılmayı kabul etmeyen Lavinia Silvius'u da alarak ormana sığınır. Onların ormanda yaşamasının tanrıların bir kehaneti olduğuna halkı inandıran Lavinia uzun yıllar boyunca oğluyla birlikte ormandaki bir kulübede yaşayarak Silvius'u Ascanius'un ellerine bırakmaz. Ascanius ile arasındaki bu mücadele süresince Lavinia kendisini sık sık kurtlarla özdeşleştirmektedir. İlk olarak, Ascanius'a oğlunu ona bırakmayacağını ifade ederken kendisini Aeneas'ın kalkanında yer alan dişi kurda benzetmektedir (Le Guin, 2020, s. 241). Ardından, ne pahasına olursa olsun Silvius'u Ascanius'un yanında bırakmayacağını ifade ederken kendisini "karanlıkta bacakları gergin, her an saldırmaya hazır bekleyen mağaradaki o dişi kurttum" (a.g.e., s. 243) şeklinde tanımlamaktadır. Öte yandan, Silvius ile yaşadığı kulübede onları kurtlar ve ayılardan korumak için bahçenin etrafına çit çekmek isteyen Girnus'a ise "Albunea'da ayı yok, kurt gelirse de buyursun gelsin, kardeşimdir" (a.g.e. s. 260) şeklinde yanıt vermektedir. Bunun üzerine, onun bu söylemi Lavinium'da yayılmış ve halkın bir kısmı ona "Kurt Ana" diye hitap etmeye başlamıştır.

Le Guin'in Lavinia'yı kurtlarla özdeşleştirmesi akla, Clarissa P. Estés'in kadınların özgürlüğünü, gücünü ve içsel bilgeliğini ifade eden ve onların kendi doğalarına geri dönme çağrısında bulunan vahşi kadını arketipini getirmektedir. Vahşi kadın arketipinin pek çok tezahüründen biri olan Kurt Kadın (La Loba) simgesiyle ise Estés kadınları kurtlarla ilişkilendirmektedir. Estés'e göre (2021):

> Sağlıklı kurtlar ve sağlıklı kadınlar belirli ruhsal karakteristikleri paylaşırlar: keskin bir duyarlılık, oyuncu bir ruh ve yoğun bir kendini adama kapasitesi. Kurtlar ve kadınlar, doğaları, araştırıcılıkları, büyük bir dayanıklılık ve güce sahip olmaları bakımından yakın akrabalardır. Sezgileri çok güçlüdür; yavruları, eşleri ve sürüleriyle yoğun bir biçimde ilgilenirler. Sürekli değişen koşullara uyum sağlamakta deneyimlidirler; tuttuklarını koparmalarının yanında çok da cesurdurlar.
>
> Ancak ikisi de sürekli avlanmış, taciz edilmiş ve yanlış bir şekilde obur, sapkın, son derece saldırgan ve hasımlarından daha az değerli olarak tanımlanmıştır. Hem vahşiliğini hem de ruhun vahşi yanlarını yok eden, içgüdüsel olanın soyunu kurutan ve arkada hiç iz bile bırakmayanlar için, ikisi de birer hedef haline gelmiştir. Kurtların ve

kadınların kendini yanlış anlayanlar tarafından yok edilmesi çarpıcı bir benzerlik taşır. (s. 16)

Lavinia'nın kurtlarla özdeşleşmesi, kadınların sürekli olarak avlanmış, taciz edilmiş ve yanlış anlaşılmış olmalarına rağmen hem içsel hem de dışsal dünyada güçlü ve bağımsız varlıklar olarak kalabileceklerini göstermektedir. Lavinia, "Kurt Ana" olarak anılmasıyla, toplumda kadınlara atfedilen geleneksel rollerin ötesine kadınlığından vazgeçmek zorunda kalmadan geçen ve kendi kaderini eline alan bir figür haline gelmektedir. Bu da kadınların kendi hikayelerinin kahramanı olabileceklerini, kendi koruyuculuk, güç ve içgüdüsel bilgeliklerini kullanarak zorlukların üstesinden gelebileceklerini simgelemektedir.

Özetle, Lavinia'nın hikayesi, kişisel gelişim ve bireyleşme yolculuğunu, mitolojik ve arketipsel bir çerçevede anlatan zengin bir örnektir. Ursula K. Le Guin'in Lavinia karakterini ve onun yaşamındaki dönüşümü anlatırken kullandığı simgeler ve metaforlar, kadının içsel ve dışsal dünyasındaki mücadeleleri ve kazanımları derinlemesine ele almaktadır. Lavinia'nın genç bir kız olarak gölgesiyle yüzleşmesi, anima ve animusunu başarılı bir şekilde birleştirmesi ve ardından Aeneas'ın ölümü sonrası yaşadığı zorluklar karşısında sergilediği güçlü tutum, Jung'un psikolojik gelişim süreçlerine işaret etmektedir. Le Guin, Lavinia'yı klasik anlatılardaki gibi kadını seven anne ya da korkunç anne şeklinde kategorize etmemiş, aksine onu bir birey olarak ele alarak önce eril ideolojinin destekçisi olarak hayatında bir gölge figürü temsil eden annesiyle yüzleşmesini sağlamış, ardından ise animusuyla bütünleşerek bireyleşme yolculuğunu tamamlamasına imkân tanımıştır. Bu da Le Guin'in eserinde anne arketipini nasıl dönüştürdüğünü göz önüne sermektedir.

2.2.2. *AENEİS* DESTANI VE *LAVİNİA*'NIN ROMANTİK AŞK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.2.2.1. *AENEİS* DESTANINDA YER ALAN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Aeneis destanında yer alan toplumsal cinsiyet normları bağlamında kadınların rolleri bakımından anne arketipleri incelenirken erkeklik kültleri ve kadın erkek arasındaki hiyerarşik ilişkiler ise romantik aşk arketipi bağlamında incelenebilmektedir. Bu eser, sadece Roma'nın kuruluş mitosunu değil, aynı zamanda dönemin toplumsal cinsiyet normlarını ve eril ya da dişil rollerin nasıl algılandığını da yansıtmaktadır. Eril bir bakış açısıyla kaleme alınan bu destanda özellikle iki erkek karakter dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki tanrıların babası olarak bilinen ve mutlak gücü elinde bulunduran Jupiter, diğeri ise Roma

İmparatorluğu'nu kurma vazifesiyle görevlendirilmiş kahraman Aeneas'tır. Bu sebeple, çalışmanın bu kısmında önce Jupiter ve Aeneas'ın tasvirlerindeki eril kodlar incelenecek, ardından ise Jupiter'in eşi Juno ile ilişkisi, Aeneas'ın ise hayatında var olan kadınlardan Creusa, Dido ve Lavinia karakterleriyle arasındaki ilişkiler romantik aşk arketipi bağlamında değerlendirilecektir. Bununla birlikte, destan boyunca kadınlara olumsuz nitelikler atfeden eril söylem de kadın erkek arasındaki hiyerarşik ilişkiyi göz önüne sermektedir. Çalışmanın bu kısmında bu söylemler de değerlendirilecektir.

Virgilius'un *Aeneis*'inde Jupiter'in karakterizasyonu ve eylemleri, Antik Roma'daki eril hegemonyanın ve toplumsal cinsiyet normlarının bir yansıması niteliğindedir. Jupiter, Roma mitolojisinde tanrıların kralı olarak, otorite ve gücün sembolüdür. Jupiter, otorite, güç, adalet ve koruyuculuk gibi eril kodları barındırarak, toplumun liderlik ve güç sembollerinden beklediği erkek figürünü temsil etmektedir. Destanda Jupiter, "her şeye kadir, her şeyin en güçlüsü Tanrı baba" (a.g.e., s. 345) olarak tanımlanmaktadır. Bu tasvir, Antik Roma'da erkeklere atfedilen liderlik ve otorite sembollerinin üst düzey bir örneğini sunmaktadır. Bununla birlikte, Jupiter'in kararları ve eylemleri, kaderin akışını ve insan karakterlerinin yaşamlarını doğrudan etkilemektedir. Aeneas'a görevini, yani Roma'yı kurma vazifesini bildiren de odur. Her ne kadar Jupiter, Aeneas'ın bu göreviyle ilgili tarafsız olacağını ve son sözü söyleyenin kader tanrıçaları olduğunu söylüyor olsa da sonuçta bu kararı veren de son sözü söyleyen de kendisidir. Aeneas'ın bu görevini engellemek isteyen Juno ile oğlunu destekleyen Venüs arasındaki çatışma sırasında Venüs'e "sakin olun şimdi, neşeyle barışçıl anlaşmayı düzenleyin aranızda" (a.g.e., s. 341) diyerek iki tanrıçanın arasındaki husumete de son vermeye çalışmaktadır. Juno'nun öfkesinin bir türlü dinmeyip Aeneas'ın önüne engeller çıkarmaya devam etmesi üzerine ise Jupiter eşine sarf ettiği "yetti artık fazlasını yasaklarım sana" (a.g.e., s. 464) sözleriyle bu konuda son noktayı koymaktadır. Bunun ardından, Juno eşinin sözlerine boyun eğer ve savaşta Turnus ölür. Böylece, galip gelen Aeneas için Lavinia ile evlenerek kutsal görevi olan imparatorluğu kurmanın önündeki engel ortadan kalkmış olur. Özetle, destandaki anne arketiplerini değerlendirirken de değinildiği üzere, Jupiter erkek egemen ideolojinin mutlak otoritesidir ve bu ideolojide var olan eril kodların temsilcisidir. Eşi Juno onun sadakatsizliğine karşılık olarak tepkisini Jupiter'e göstermek yerine Aeneas'ın görevini engellemeye çalışmaktadır. Ancak, onun bu çabaları destanda Aeneas'ın kahramanlık özelliğini öne çıkaracak çatışmaları oluşturmaktan öteye gidememektedir. Sonunda Jupiter'in son sözüne boyun eğmek zorunda kalmaktadır. Benzer şekilde destan boyunca eril

hegemonyanın sembolü olan Jupiter'in kararının önünde duran tüm kadınlar negatif çağrışımlarla anılmakta ya da cezalandırılmaktadırlar.

Destanda yer alan eril hegemonyanın sembolü bakımından bir diğer önemli karakter ise Aeneas'tır. Aeneas cesur, sadık ve tanrılara bağlı, ideal Roma vatandaşı olarak tasvir edilmektedir. Kartaca'ya vardıklarında Ilioneus Dido'ya Aeneas'ı "onun gibi mert, dürüst, dindar, silah kullanmada, savaşta usta yiğidin eşi benzeri yoktur" diye tarif etmektedir. Bununla birlikte, Aeneas'ın karakteri, toplumun erkek bireylerden beklediği erdem ve sorumlulukları somutlaştırmaktadır. Öyle ki, Kartaca kıyılarına vardıklarında Aeneas tıpkı bir baba gibi beraberindekiler için avlanır ve onları doyurur. Buna ek olarak, Aeneas bireysel arzularını ve kişisel mutluluğunu, toplumun iyiliği için feda eden bir kahraman olarak tasvir edilmektedir. Onun bu niteliği özellikle yaşadığı romantik ilişkilerde göz önüne serilmektedir.

Aeneis'te romantik aşk arketipini incelerken, Aeneas'ın Creusa, Lavinia ve Dido ile olan ilişkileri önem arz etmektedir. Bu ilişkiler, erkek ve kadın arasındaki hiyerarşik ilişkileri ve romantik aşkın nasıl bir eril bakış açısıyla şekillendirildiğini göstermektedir. Başka bir ifadeyle, bu ilişkiler, Aeneas'ın kişisel ve ulusal kaderini şekillendirmede merkezi bir rol oynamakta ve Antik Roma'nın toplumsal cinsiyet normlarını yansıtan derin anlamlar içermektedir. Öncelikle, Aeneas'ın oğlu Ascanius'un annesi olan ilk eşi olan Creusa, Aeneas'ın Lavinia ile evlenip Roma İmparatorluğu'nu kurma vazifesinin önünde engel teşkil edeceği için tanrıların buyruğu üzerine Truva'da kalmıştır. Bu bağlamda, Creusa'nın hikayesi, Aeneas'ın ulusal görevinin kişisel ilişkilerinden daha önemli olduğunu ve Aeneas'ı bu görevi için ailesinden vazgeçmek zorunda kalan bir kahraman olarak konumlandırmaktadır. Başka bir ifadeyle, destanda Creusa'nın varlığı Aeneas'ın eril kodlarını güçlendirmekten öteye gitmemektedir. Aeneas'ın Lavinia ile olan ilişkisi ise, onun kaderinin yerine getirilmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Lavinia, Aeneas'ın görevini yerine getirme sürecinde pasif bir rol oynamaktadır; onun karakteri üzerine çok az detay verilir ve asıl önemi, Aeneas'ın kaderini yerine getirmesine olanak tanıyan bir figür olarak işlev görmesindedir. DuBois'ya göre (1976), Lavinia, "bir gölge gibi, Roma'nın başlangıcını ve dönüşeceği imparatorluğu temsil eden bir hiçlik" (s. 21) konumundadır. Lavinia, hikâyede önemli bir rol oynamasına rağmen, bu rolün büyük bir kısmı onun üzerinden gerçekleşen olaylar ve onun etrafında dönen politik manevralarla ilgilidir. Bu, antik edebiyatta kadın karakterlerin genellikle erkeklerin hikâyelerine hizmet eden ve herhangi bir güç unsurunu elinde bulundurmayan figürler olarak sunulduğunun bir göstergesidir. Lavinia ile olan evliliği, Aeneas'ın kişisel mutluluğundan çok,

ulusal ve tarihsel bir amaçla ilgilidir. Dolayısıyla, Lavinia ile olan ilişkisi de tıpkı Creusa ile ilişkisinde olduğu gibi Aeneas'ın fedakâr bir kahraman olma niteliğini ön plana çıkarmaktadır.

Destanda Aeneas'ın en dikkat çekici ilişkisi Dido ile yaşadığı ilişkidir. Aeneas ile Dido'nun ilişkisi *Aeneis*'teki en dramatik ve duygusal hikayelerden birini oluşturmakta ve aynı zamanda eserin toplumsal cinsiyet normlarına ve kadın karakterlerin tasvirine dair zengin bir analiz sunmaktadır. Dido, Kartaca'nın kraliçesi olarak güçlü ve bağımsız bir figürdür. Anne arketipini incelerken de belirtildiği üzere, bu kadın tasviri Roma'nın toplumsal cinsiyet normlarıyla örtüşmemekte ve bu normlar bakımında tehdit unsuru olarak görülmektedir. Bir devletin başındaki kraliçe olarak Dido, Aeneas'a ve Roma'nın geleceğine karşı büyük bir engel konumundadır. Destanda Dido ile ilgili tek olumlu anlatım onun Aeneas ve beraberindekileri ülkesine kabul ettiği zamanda yapılmaktadır. Ancak, sonrasında Aeneas'la yaşadığı aşk Aeneas'ın kutsal görevinin önünde engel teşkil edeceği için Dido bir korkunç anne arketipine dönüşmüştür. "Başlangıçta Amazon kraliçesi Penthesilea ve Tanrıça Artemis (Diana) ile anılan, gururlu ve asil bir kraliçe olan Dido, Aeneas'ı tanıdıktan sonra trajik bir kadın kahramana dönüşmektedir" (duBois, 1976, s. 19). Başka bir ifadeyle, destanın başında Kartaca'nın refahı ve halkının iyiliği için çalışan bir lider olarak tanıtılan Dido, Aeneas ile olan ilişkisinden sonra aklını bir kenara bırakarak duygularının peşinden gitmeye başlamaktadır. Bu durum, duBois'nın da belirttiği gibi, Dido'nun başlangıçtaki güçlü ve asil kimliğinden, aşkı uğruna her şeyi feda eden trajik bir figüre dönüşümünü işaret etmektedir. Bununla birlikte, Dido'nun Aeneas'ın kendisini terk etmesi üzerine kendi hayatına son vermesi de toplumsal cinsiyet normlarında kadınlara atfedilen rasyonelliğin dışında yer alma özelliğinin bir yansıması niteliğindedir. "Dido'nun Aeneas'a olan aşkı ve bunun sonucunda sürüklendiği çılgınlık, kadınların karakteristiği olarak addedilen duygularını kontrol edememe özelliğinin bir neticesi" (Wildman, 1908, s. 21) olarak görülmektedir. Dolayısıyla, bu trajik son, kadınlara atfedilen duygusallık ve rasyonellik yoksunluğu gibi stereotipleri pekiştirmektedir.

Dido'nun Aeneas'la yaşadığı ilişkinin evlilik dışı bir ilişki olması da dikkat çeken bir noktadır. Dido ve Aeneas'ın ilişkisi, *Aeneis*'te ve daha geniş olarak Augustus dönemi Roma'sında ahlaki normlar ve değerler üzerine derin bir yansıma sunmaktadır. Destanın kaleme alındığı Augustus döneminde, Augustus'un imparatorluğu düzeltmeye yönelik planları arasında ahlaki reformlar, evlilik yasalarının güçlendirilmesi, çocuk doğurmaya yönelik teşvikler ile doğum oranlarının artırılması gibi düzelmeler yer almaktadır. Bu dönemde zina büyük bir suç olarak kabul edilmektedir. Augustus, kendi kızı Julia'yı zina sebebiyle

Roma'dan sürgün ederek cezalandırmaktadır. Vergilius da zina yapan kraliçe Dido'yu ölüme mahkûm ederek bir nevi sürgüne göndermektedir. Dido'nun hikayesi bir nevi zina yapan kadınların başına gelen felaketin bir örneği niteliğindedir (duBois, 1976, ss. 21-22). Başka bir ifadeyle, Dido ve Aeneas'ın ilişkisi, bu ahlaki çerçevede, evlilik dışı bir ilişki olarak dramatik sonuçlar doğuran bir hikâye olarak sunulmaktadır. Bu ilişki ve onun sonuçları, dönemin ahlaki değerleriyle çatışmaktadır ve Dido'nun ölümü, zina yapan kadınların başına gelebilecek felaketin bir simgesi niteliğindedir.

Aeneis'te kadınlar ve erkekler arasındaki hiyerarşik konumlandırmayı incelerken destanda kadınlar aleyhine kullanılan eril bir söylem dikkat çekmektedir. Öncelikle, kadınlar destanda bir savaş ganimeti gibi zaferler karşısında erkeğe sunulacak bir ödül olarak görülmektedir. Bunun ilk örneği anne arketipini incelerken de değinildiği üzere, Juno'nun Allecto'ya yardımı karşılığında su perisi Deiopeia'yı teklif etmesidir. Benzer şekilde, gemi yarışları esnasında Aeneas da Sergestus isimli savaşçıya gösterdiği başarıdan ötürü Pholoe isimli bir kadını hediye etmektedir. Her iki durum da kadınların özne olmaktan çok, başka erkeklerin amaçlarına hizmet eden nesneler olarak görüldüğü bir anlayışı yansıtmaktadır. Özetle, bu örnekler, *Aeneis*'teki kadın karakterlerin erkeklerle kurdukları ilişkilerde genellikle alt sıralarda yer aldığını ve erkek egemen toplumun bir yansıması olarak, erkeklerin başarılarına hizmet eden veya onların mülkiyeti olarak görülen varlıklar olarak konumlandırıldıklarını göstermektedir. Bu hiyerarşik konumlandırma, kadın ve erkek arasındaki güç dinamiklerini, kadınların toplumdaki yerlerini ve cinsiyet rollerini pekiştirmektedir.

Destanda kadınlara yönelik bir diğer dikkat çekici söylem ise onların felaketlerin sebebi olarak konumlandırılmaları ve erkeklerin birbirlerini aşağılamak için kadınlaştırmalarıdır. Öncelikle, Truva Savaşı'nın sebebi olarak görülen Helena ile ilgili Aeneas'ın "kahrolası o Lacedaemonia'lı kadın" (a.g.e., s. 207) demekte ve onun Paris'in ölümünden sonra Priamus ve Hekabe'nin bir diğer oğlu olan Deiphobus ile evlediğini ancak bu evlilikten sonra Menalaus ve diğer Yunanlılara şehrin kapılarını açarak Truvalılara da ihanet ettiğini belirtmektedir. Bu, Helena'nın eylemlerinin sadece kişisel bir ihanet olarak değil, aynı zamanda bir ulusu yıkıma sürükleyen bir felaketin tetikleyicisi olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Bununla birlikte, Aeneas, bir hain olarak gördüğü Helena ile ilgili şu sözleri sarf etmektedir:

Alev alev yandı içim! Bir öfkeye kapıldım,

“Mahvolan yurdumun öcünü alayım!” dedim.

“Cezasını vereyim,” dedim, “bu suçlu kadının!”

[…]

Yok yok, olmaz bu! Bir kadına ceza vermek gerçi,

Şerefli bir ün sağlamaz, böyle yengi övülmez.

Bu sözleriyle Aeneas açık bir şekilde kadını kendisinin dengi olarak görmemekte, yani onu kendisinden aşağıda konumlandırmakta ve bu sebeple onu cezalandırmayı yiğitlikten saymamaktadır. Dolayısıyla, Aeneas'ın sözleri, kadınlara yönelik aşağılayıcı tutumların sadece kişisel düzeyde değil, aynı zamanda geniş toplumsal ve kültürel normlar çerçevesinde nasıl yerleşik olduğunu göstermektedir. Aeneas'ın Helena'yı cezalandırma fikrini reddetmesi, erkek onuru ve şerefi ile ilgili toplumsal beklentilere bağlı kalırken, aynı zamanda kadınların toplumdaki ‘düşük’ konumunu pekiştirmektedir. Benzer şekilde, Aeneas’ın Roma İmparatorluğu’nu kurması kaderi Lavinia’yla yapacağı evliliğe bağlı olmasına rağmen Lavinia’dan da felaketlere yol açan kadın şeklinde söz edilmektedir. Destanda Turnus’la Aeneas arasında geçen savaş esnasında Lavinia “bunca felaketin nedeni olan” (a.g.e., s. 407) şeklinde anılmaktadır. Bu ifade, kadınların kendi hikayelerini yönlendirme gücünden ziyade, erkek kahramanların hikayelerinde pasif bir rol oynadıklarını ve genellikle negatif bir etkiye sahip olduklarını göstermektedir.

Destanda kadınların hiyerarşik olarak aşağıda konumlanmasına yol açan bir diğer söylem ise, erkeklerin birbirlerini aşağılarken karşısındakine kadınsı fiziksel özellikler atfediyor olmalarıdır. Bu konuyla ilgili iki örnek dikkat çekmektedir. İlki, Turnus’un kız kardeşinin eşi olan Remulus’un Truvalı askerlere sarf ettiği “manşeti de geniştir mintanlarınızın, şakaklarınızı kurdeleler dolanır, ey gerçek Phryg karıları! Phryg yiğidi denmez sizlere” (a.g.e., s. 330) sözleridir. Benzer şekilde, Turnus da Aeneas’ı aşağılamak için ondan söz ederken “şu Phrygia’lı yarı erkek adamın, zırhını parçalayayım, süründüreyim tozda toprakta sıcak maşayla kıvrık saçını, müsrafi kokan” demektedir. Bu sözler, kadınların erkekler arasındaki rekabet ve iktidar mücadelelerinde aşağılayıcı bir araç olarak kullanıldığını ve kadınsı özelliklerin zayıflık ve eksiklikle eşdeğer görüldüğünü göstermektedir. Destanda, erkeklerin birbirlerini aşağılamak için kadınlaştırmaları, kadınların ve kadınsı özelliklerin erkek egemen toplumlarda nasıl daha aşağı, zayıf ve olumsuz olarak

algılandığının bir göstergesi niteliğindedir. Bu tür söylemler, kadınların toplumsal değerini ve statüsünü düşürmeye ve cinsiyet ayrımcılığını pekiştirmeye hizmet etmektedir.

2.2.2.2. *LAVİNİA*'DA DÖNÜŞTÜRÜLEN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Ursula K. Le Guin, *Lavinia* isimli eserinde orijinal destanda görülen tüm kutuplaştırılmış toplumsal cinsiyet kalıplarının tamamen ters yüz edildiği görülmüştür. Bu kalıpları dönüştürürken Le Guin, öncelikle, eserinde, hikâyenin anlatıcısı olan Lavinia karakteri üzerinden anne arketipine yeni bir bakış açısı getirerek Lavinia'yı erkek egemen anlatılarda olduğu gibi seven anne ya da korkunç anne arketipleriyle özdeşleştirmekten uzak bir tutum benimsemiştir. Bunun yerine, Lavinia'nın önce gölgesiyle yüzleşip ardından animusunu kucaklamasını sağlayarak Jung'un bireyleşme teorisini tamamlamasına olanak tanımıştır. Çalışmanın "*Lavinia*'da Dönüştürülen Anne Arketipleri" kısmında da bahsedildiği üzere, Lavinia'nın animusuyla bütünlük sağlamasında babası Latinus ve eşi Aeneas önemli bir yere sahiptir. Hem Latinus hem de Aeneas, eril ideolojinin dikte ettiği toplumsal cinsiyet normlarının dışında davranan karakterlerdir. Başka bir ifadeyle, her ikisi de bu ideolojinin erkeklere dayattığı normların dışında bir erkeklik biçimi sergilemektedirler. Dolayısıyla, romanda dönüştürülen romantik aşk arketipini incelerken bu iki karakterin yarattıkları alternatif erkeklik biçimini ve Lavinia ile olan ilişkilerini incelemek yerinde olacaktır.

Latium'un kralı olan Latinus, oğullarının kaybının ardından derin bir üzüntü yaşamış ancak, hayata kızı Lavinia sayesinde tutunmuş, ona karşı her daim sevecen, anlayışlı ve şefkatli bir şekilde davranmıştır. Kral Latinus, oğullarının kaybının ardından eşi Amata'nın sergilediği her türlü hoyratça davranışına da benzer şekilde anlayışla yaklaşmıştır. Amata, oğullarının ölümünden sonra kralı ve Lavinia'yı suçlar gibi bir tutum içindeyken Latinus, bu kayıptan Amata'yı suçlamamış, aksine her daim ona destek olmaya çalışmıştır. Lavinia kardeşlerinin ölümünden sonra babasının tutumunu şöyle aktarmaktadır:

> Onlara ağladı, önce yüksek sesle, sonra uzun bir süre, yıllarca için için. Ama onu meşgul edecek şeyler vardı, kral olarak yapması gereken görevleri, yerine getirmesi gereken ayin ve törenler vardı, törelerin tekrarının verdiği teselli, evinin kadim aile ruhlarının verdiği güven vardı. Ben de bir teselli sebebiydim onun için, zira kral kızı olarak onunla birlikte ayinleri yerine getiriyordum. Ayrıca beni çok severdi, ilk çocuğuydum, uzun zamandır beklediği ilk çocuğuydum. […] Babam oğullarının

ölümü yüzünden annemi suçlamadı. Ölmediğim için beni suçlamadı. Oğullarının ölüm acılarını içine gömdü ve kalbinde ne kadar umut kaldıysa hepsini bana yöneltti. […] Annemin istediğini yapmasına izin verirdi, dik kafalılık ettiğinde başını çevirir, hoyratça laflar ettiğinde sesini çıkarmazdı. (Le Guin, 2020, s. 17)

Lavinia'nın bu ifadesinden anlaşılacağı üzere, metinde Kral Latinus'un karakteri, geleneksel erkeklik normlarını reddeden ve ailesine karşı anlayışlı, sevecen bir tutum sergileyen bir figür olarak tasvir edilmektedir. Oğullarının kaybı karşısında derin bir üzüntü yaşamasına rağmen, Latinus bu acıyı içselleştirmekte ve ailesine destek olmayı sürdürmektedir. Eşi Amata'nın suçlayıcı ve hoyrat tutumuna bile sabırla yaklaşmakta, böylelikle aile içi ilişkilerde sevgi ve anlayışın önemine dikkat çekmekte ve tüm bunları güçlü bir liderlik vasfını da terk etmeden yapabilmektedir. Latinus'un bu tutumu, dönemin erkek egemen toplumunda beklenen 'güçlü' ve duygusuz erkeklik algısına meydan okumaktadır. O, ailesine karşı gösterdiği duyarlılık ve şefkatle, toplumsal cinsiyet rollerine alternatif bir yaklaşım sunmaktadır.

Bununla birlikte, ebeveynleri olarak Latinus ve Amata'nın Lavinia'ya karşı olan tutumları tamamen birbirinden farklı bir yöndedir. Amata, oğullarının ölümünün ardından kızına karşı her daim öfkeli bir tutum göstermekte ve ona hem fiziksel hem de duygusal bakımdan zarar vermektedir. Latinus ise kızının mutluluğuna önem vermekte ve ona karşı kısıtlayıcı tavırlardan uzak durarak onun kendisini özgür hissetmesine olanak sunmaktadır. Lavinia'nın en yakın arkadaşı saray eşrafından biri değil, sığırtmaç Tyrrhus'un kızı Silvia'dır. Lavinia sık sık onların yaşadığı çiftliğe gidip orada Silvia ile oynamak istemektedir. Lavinia orada "Silvia'yla serçeler kadar hür, ağaçlara tırman[makta], dere sularına set yap[makta], kedi yavrularıyla oyna[makta], kurbağa yavruları yakala[makta], ormanda, tepelerde dolan[maktadır]" (a.g.e., s. 24). Lavinia'nın o çiftliğe gidip Silvia ile oyun oynamasına karşı çıkan kraliçe "şuna bak, kimlerle arkadaş oluyor, sığır çobanlarıyla" diye tepkisini dile getirirken Latinus ona" bırak çocuk güçlenip kuvvetlensin, iyi insanlar onlar" (a.g.e., s. 24) şeklinde yanıt vermektedir. Benzer şekilde, Lavinia'nın Albunea ormanına gidip geceyi orada geçirmesine de Amata şiddetle karşı çıkmakta ancak Latinus kızının özgürlüğünü kısıtlamamakta, aksine onun bu isteği karşısında kızına "sana güveniyorum, kutsal yere istediğin zaman git, orada kalman gerektiği kadar kal, döneceğin zaman da dön" diyerek müsaade etmektedir. Bu bağlamda, annesinin bir gölge figür olarak Lavinia'yla her zaman bir çatışma halinde olmasına karşın onu her daim destekleyen ve ona özgürlük tanıyan babasının

Lavinia'nın çocuk yaşlarından itibaren animusuyla kucaklaşma aşamasına zemin hazırladığını söylemek yerinde olacaktır.

Latinus, her ne kadar ülkenin yönetimini kendisinden sonra bir erkek varise devretmek zorunda olsa da hiçbir zaman kızını ikincilleştirmemiştir. Aksine, Lavinia'nın kız olmasını umursamamış ve onunla devlet görevlerini yerine getirmiştir. Bununla birlikte, her ne kadar kızının tahtın varisi olamayacağını bilse de beraber yaptıkları yürüyüşler esnasında sık sık siyasi meseleler hakkında konuşmalar gerçekleştirmektedir. Kral, erkek egemen ideolojinin aksine, Lavinia'nın bir kız çocuğu olduğu için siyasi meselelerden uzak tutulması gerektiğini düşünmemektedir. Lavinia'nın evliliği söz konusu olduğunda da ülkenin yönetimini kendisinden sonra kızının eşine bırakacak olması sebebiyle aslında bu eş seçiminin siyasi bakımdan büyük önem arz ediyor olmasına rağmen bu konuda önceliği her zaman kızının istekleri ve mutluluğu olmuştur. Lavinia henüz on beş yaşındayken evlilik konusu gündeme gelmiş, Turnus ve diğer talipleri saraya ziyaretler gerçekleştirmeye başlamışlardır. Lavinia'nın, kraliçenin de gözdesi olan Turnus'la evlenmesi yerinde bir siyasi hamle olarak gözükmesine rağmen kızının bu evliliğe gönüllü olmadığını anlayan kral bu evliliğin gerçekleşmesini Lavinia'nın yaşının küçük olduğunu ileri sürerek ertelemiştir.

Latinus'un bu evliliği birkaç yıl erteledikten sonra sonunda Lavinia'nın esas evlenmek istediği kişi olan Aeneas'la evlenmesini desteklemesi öncelikle onun için büyük önem arz eden ülkenin barışçıl yönetimine zarar vermiştir. Onun yönetimi süresince ülkede hiç savaş yaşanmamıştır. Lavinia babasının yönetimindeki Latium'un barışçıl atmosferini şöyle anlatmaktadır:

> Babamın Latium'a getirdiği barış gerçek bir barıştı, sağlamdı. O yerde küçücük çocuklar sığırlara bakabiliyor, yazları çoban sürülerini hırsızlık tehlikesi olmaksızın otlaklarda kendi başlarına bırakabiliyor, kadınlarla kızlar yanlarına muhafız almak veya toplu halde dolaşmak zorunda kalmıyor, Latium'un her yolunda korkusuzca yürüyebiliyorlardı. (a.g.e. s. 39)

Erkek egemen anlatılarda yöneticiler savaşlarla yüceltilmektedirler. Bu savaşlar onlara sözde kahramanlık ve güç sağlamakta ancak, bir yandan da halkının zarar görmesine sebep olmaktadır. Lavinia'nın ifadesinden anlaşıldığı üzere, Latinus ise bu sözde kahramanlık ve güç niteliklerini umursamamakta, yalnızca halkının güvenlik, huzur ve özgürlüğüne önem vermektedir. Bu da Latinus'u erkek egemen ideolojide yüceltilen sözde erkeklik

niteliklerinden farklı bir kral olarak konumlandırmaktadır. Latinus kızının istemediği bir evliliği gerçekleştirmesinin önüne geçebilmek amacıyla istemeden de olsa ülkenin bu çok değer verdiği barış ortamından uzaklaşıp bir savaşa sürüklenmesine sebep olmuştur.

Latinus'un kızının Turnus'la olan evliliğine mâni olması ülkenin bir savaşa girmesinin yanı sıra kraliçe Amata'nın da öfkesine ve aşağılamalarına maruz kalmasına da sebep olmuştur. Oğullarının ölümünden sonra hem kızına hem de eşine sürekli öfke içinde davranan kraliçe, Latinus'un barışçıl ülke yönetiminden ve kızına karşı olan sevecen, özgürlük sağlayan tutumundan rahatsızlık duymaktadır. Latinus'un erkek egemen ideolojinin aksine olan bu davranışlarından ötürü 'yeterince erkek' olmadığını düşünmektedir. Kralın Lavinia'nın Turnus ile evlenmesini desteklememesi üzerine ona şu sözleri sarf eder:

> Kalan bir parça şerefimizi korumanı istiyorum. Turnus'un kayınpederinden utanacak olması utanç verici! Kalk ve oraya git. Kral gibi davran. […] kral gibi davranamıyorsan bir kere olsun erkek gibi davran. Kral nasıl olunurmuş öğrenmek istiyorsan Turnus'a bak. (a.g.e., s. 143)

Bununla birlikte, Amata Lavinia'ya Latinus'tan "yaşlı hadım" (a.g.e., s. 118) diye bahsetmekte ve Turnus'un onun gibi olmadığından, ona bir sürü oğul vereceğinden söz etmektedir. Erkek egemen ideolojinin destekleyicisi olan Amata'nın Latinus'a karşı bu tutumları onu bu ideolojinin normlarının dışında davrandığı için aşağılayarak ikincilleştirdiğinin bir göstergesi niteliğindedir. "Latinus empati ve pasiflik gibi basmakalıp, sözde kadınsı stereotipleri benimseyen bir erkeklik biçimini temsil etmektedir" (Hynes, 2013, s. 66), bu yönüyle de Le Guin tarafından idealize edilmektedir. Bu da Amata'nın ondan beklentilerinin aksine davranmasına ve onun tepkisini çekmesine sebep olmaktadır.

Özetle, Latinus hem halkına hem kızına hem de eşine karşı her zaman anlayışlı, sevecen ve özgürlükçü bir tutum içinde olmuştur. "Le Guin, Latinus aracılığıyla, erkeklerin aktif olarak savaşmaya çalışmayan, sevgi ve saygı dolu bir erkeklik biçimini nasıl kucaklayabileceklerini göstermektedir" (Hynes, 2013, s. 67). Başka bir ifadeyle, yazar, Latinus aracılığıyla, savaşçı ve rekabetçi olmayan, bunun yerine sevgi, anlayış ve özgürlükçü değerlere dayanan bir erkeklik modelini öne çıkarmaktadır. Bu, erkeklerin toplumda genellikle beklenen agresif ve baskın rollerin ötesinde, daha barışçıl ve duygusal olarak ifade edilen rolleri benimseyebileceklerini göstermektedir. Latinus'un benimsediği bu erkeklik biçimi ise, Lavinia'nın animusuyla uzlaşması hususunda önemli bir yere sahiptir. Latinus'un

sevgi dolu ve özgürlükçü tutumu, Lavinia'nın kendi içindeki eril özellikleri kabullenmesine ve bunları olumlu bir şekilde entegre etmesine olanak tanımaktadır. Bu, Lavinia'nın kendi kararlarını alabilmesi, bağımsızlığını koruyabilmesi ve toplumunun erkek egemen yapılarına meydan okuyabilmesi için gerekli bir süreçtir.

Romanda Latinus gibi alternatif bir erkeklik biçimini benimseyerek Lavinia'nın içindeki eril özelliklerle kucaklaşmasını sağlayan bir diğer karakter ise Aeneas'tır. Lavinia henüz Aeneas'la tanışmadan önce onu şair Vergilius'tan dinlemektedir. Şair Lavinia'ya Aeneas'ı şu şekilde tanımlamaktadır:

> Hem kahraman hem sorumluluk sahibi hem adil hem inançlı biri, çok şey kaybetmiş, çok acı çekmiş, çok hata işlemiş ve bunların bedellerini ödemiş, şehrinin terk edildiğini ve yakıldığını görmüş, babasıyla oğlunu yangından kurtarmış, yeraltı dünyasına canlı canlı dalmış ve oradan geri dönmüş, merhameti çok zorlu yollardan öğrenmiş bir adam. (Le Guin, 2020, s. 51)

Şairin Aeneas'la ilgili bu tanımı, merhamet yoksunu ve eril ideolojinin temsilcisi olan Turnus'un aksine bir portre çizmektedir. Şair, Aeneas'ı sadece savaşçı bir kahraman olarak değil, aynı zamanda derin kişisel kayıplar ve sınavlar yaşamış, bu süreçlerden alınan derslerle şekillenen bir karakter olarak betimlemektedir. Bu betimleme, Aeneas'ın sadece dışsal başarılarına değil, içsel gelişimine ve karakter derinliğine de odaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle, Aeneas'ın kendi hikayesi, kişisel zorlukların üstesinden gelmenin, merhameti ve adil olmayı öğrenmenin önemini vurgulamaktadır. Bu da Lavinia'nın hayatında, ona güç, cesaret ve liderlik gibi eril kabul edilen özelliklerin olumlu ve dengeli bir şekilde nasıl sergilenebileceği konusunda bir örnek teşkil etmektedir.

Aeneas'ın merhameti metin boyunca sık sık vurgulanmaktadır. Aeneas, Turnus'la savaşmaları sırasında onu öldürmekten tam vazgeçmek üzereyken onun kullandığı kemeri görünce öfkesine yenilerek Turnus'u öldürmüştür. Bunun sebebi, bu kemerin Turnus'un öldürdüğü Truvalı genç Pallas'a ait olmasıdır. Turnus bu genci onun kemerine sahip olabilmek için öldürmüştür. Aeneas da onun bu kemeri savaş ganimeti olarak gururla sergilediğini gördüğünde öfkeden çılgına dönerek Turnus'un hayatına son verir. Ancak, hayatı boyunca bunun verdiği vicdan azabıyla yaşadığını sıklıkla dile getirmektedir. Aeneas'ın ölümünde de bu vicdan azabının etkisi söz konusudur. Rutuller'in saldırısı esnasında Aeneas'ın öldürmek üzere olduğu bir genç ona canını bağışlaması için yalvarmaktadır.

Muhtemelen bu durum karşısında Aeneas'ın aklına Turnus'u öldürmesi gelmekte ve Aeneas bu gencin canını bağışlamaktadır. Ancak, onun gösterdiği bu merhamet, hayatını bağışladığı gencin onu öldürmesiyle sonuçlanmaktadır. Bununla birlikte, erkek egemen ideolojinin erkeklerde zayıflık olarak nitelendirdiği duygusallık da Aeneas'ın en belirgin özelliklerinden biridir. Aeneas duygularını gizlemeyen, bunu bir zayıflık göstergesi olarak algılamayan bir adamdır. Lavinia onu "iyi huylu, gözleri hemen yaşarıveren adam" (a.g.e., s. 196) şeklinde tanımlamaktadır. Lavinia'nın ağladığı zamanlarda onun da gözleri dolmaktadır. Erkek egemen ideoloji güç ve duygusallık arasında geleneksel bir sınır çizmektedir. Romanda Aeneas'ın duygusallık özelliğinin vurgulanması, Aeneas karakterine derinlik katmanın yanı sıra, duygusallığın insanlık durumunun evrensel bir parçası olduğunu ve güç ile kırılganlığın birbirini dışlamadığını göstermektedir. Bu da okuyucuları, güçlü liderliğin sadece fiziksel güç veya otoriteyle değil, aynı zamanda duygusal zekâ ve empatiyle de ilişkili olduğunu görmeye davet etmektedir. Roman, bu yönüyle, geleneksel erkeklik anlayışlarına meydan okuyarak, daha kapsayıcı ve duygusallığa da yer veren bir liderlik modeli sunmaktadır.

Merhametli ve duygusal bir yapıya sahip olarak alternatif bir erkeklik modeli çizen Aeneas, aynı zamanda, tıpkı Latinus gibi barışçıl ve hoşgörülü bir karakterdir. Latinus erkekliğin alternatif bir biçimini benimseyen yaşlı bir adamken Aeneas orta yaşların başında sayılabilecek bir adamdır. Le Guin, Latinus'tan çok daha genç bir adam olan Aeneas'ı da alternatif bir erkekliği benimsemiş olarak tanımlarken en iyi dönemlerindeki erkeklerin de alternatifleri benimseyebileceğini göstermektedir (Hynes, 2013, s. 67). Romanda Aeneas'ın barışçıllığıyla ilgili en dikkat çeken unsur onun Truvalılar ve Latiumlular arasında geçen savaş esnasındaki tutumudur. Bu savaş esnasında Latinus'un yardımcısı Drances Aeneas'ın savaşla ilgili tutumunu Lavinia'ya şöyle aktarmaktadır:

> Troyalı lidere ölülerle bir alıp veremediği olamayacağına göre, göre, cenazeleri uygun bir şekilde gömmemize izin verir mi diye sorduk, zira bu insanlar onların ev sahibi ya da kayınpederi olabilirdi. Hemen ve lafı dolandırmadan cevap verdi: "Ölüler için huzur istiyorsunuz, yapabilsem bunu yaşayanlar için de yapmak isterdim! Neden savaşıyoruz? Turnus kralının anlaşmasına saygı göstermeyecekse gelsin benimle teke tek dövüşsün. İkimiz bütün bu ölümlerin önüne geçebilirdik. (a.g.e., s. 151)

Aeneas'ın savaş ve çatışma karşısında gösterdiği bu tutum, geleneksel erkeklik ve liderlik modellerine meydan okumaktadır. Aeneas, ölüler için gösterdiği saygıyla savaşın yarattığı

trajedilere karşı derin bir insani duyarlılık sergilemektedir. Bu, onun savaşçı bir lider olmanın yanı sıra, aynı zamanda adalet ve barışı önemseyen bir yönetici olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Aeneas'ın, Turnus ile teke tek dövüşme teklifi, genel savaşın yarattığı kayıpları önlemek amacıyla kişisel riski göze almasını ve lider olarak sorumluluk almasını vurgulamaktadır. Bu davranış, Aeneas'ın, savaşın kaçınılmazlığına rağmen, mümkün olan en az zararla çözüm arayışında olduğunu belirtmektedir. Aeneas'ın bu adil ve barışçıl özellikleri, alternatif bir erkeklik modeli olarak önem taşımaktadır. Geleneksel erkeklik anlayışı genellikle güç, rekabet ve sertlikle ilişkilendirilirken, Aeneas bu kalıpları yıkarak, liderliğin merhamet, adalet, barışçıllık ve duygusal derinlikle de uyumlu olabileceğini göstermektedir.

Romanda Aeneas'ın alternatif erkekliği ile ilgili dikkat çeken son unsur ise onun başta eşi Lavinia olmak üzere tüm kadınlara değer veriyor olmasıdır. Evlilikleri boyunca her zaman Lavinia'ya karşı sevgi dolu ve saygılı bir tutum içerisinde olan Aeneas, onu hiçbir zaman ötekileştirmemiş, aksine, eşine kendisinin eşiti olarak muamele etmiştir. Öyle ki, Lavinia ile gerçekleştirdikleri evlilik sonrasında kendi şehirlerini kuracakları zaman eşini de buna ortak etmiş ve şehre Lavinium ismini vermiştir. Aeneas'ın Lavinia'yı ötekileştirmemesi ve ona eşit bir partner olarak davranması, o dönem için olağanüstü bir durum olarak kabul edilebilir. Bu tutum, Lavinia'ya sadece bireysel bir saygı göstermekle kalmaz, aynı zamanda onun da toplumda ve yönetimde aktif bir rol almasını sağlamaktadır. Şehirlerini kurarken Lavinia'yı ortak etmesi ve şehre onun ismini vermesi, Lavinia'nın bu yeni toplulukta sadece bir figür olmadığını, aynı zamanda önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Aeneas'ın Lavinia'ya olan davranışı, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerde eşitlik ve karşılıklı saygının mümkün olduğunu ve hatta bunun ideal olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, romanda Aeneas ile Lavinia arasında geçen bir konuşma esnasında da Aeneas'ın kadınlarla ilgili "[onların] on parmakta on marifetleri var. Erkekler bunu geç öğreniyor. O da öğrenirlerse" (a.g.e. s. 127) şeklindeki ifadesi dikkat çekmektedir. Aeneas'ın sözleri, kadınların çeşitli yeteneklere ve becerilere sahip olduğunu, ancak bu yeteneklerin erkek egemen toplumlarda sık sık göz ardı edildiğini veya küçümsendiğini ifade etmektedir. Aeneas'ın kadınlara yönelik bu pozitif tutumu, onun savaşçı bir lider olmasının yanı sıra, duyarlı ve kapsayıcı bir toplum lideri olduğunu da göstermektedir.

Özetle, Aeneas'ın sahip olduğu merhamet, barışçıllık, hoşgörülülük, duygusallık ve kadınlara değer verme gibi özellikler ona erkek egemen anlatının ötesinde, alternatif bir erkeklik modeli atfetmektedir. Le Guin, Aeneas aracılığıyla, romandaki tartışmasız en güçlü erkeğin bile sözde kadınsı özelliklere nasıl değer verdiğini göstermektedir (Hynes, 2013, s.

68). Bu özellikler onu genel algının aksine, zayıflatmayarak güçlü ve sayılan bir lider ve eş olmasına sebep olmaktadır. Başka bir ifadeyle hem Latinus ve hem de Aeneas'ın karakterleri, erkek egemen toplumun sıkı sınırlarını aşarak, duygusallık, merhamet, barışçıllık ve eşitlik gibi değerleri ön plana çıkarmaktadır ve bu bağlamda, iki karakter de animalarıyla barışmış ve bütünleşmiş birer eril figür olarak okura sunulmaktadır. Bu karakterler, erkekliğin sadece güç, rekabet ve sertlikle değil, aynı zamanda duygusal derinlik, anlayış ve özgürlüğe dayanan bir yapıyla da ifade edilebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, Le Guin'in, Lavinia'nın animusunu kucaklayarak bireyleşmesine de büyük katkıda bulunan bu karakterler aracılığıyla, alternatif bir erkekliğin toplumsal cinsiyet normları üzerindeki pozitif etkisini vurguladığını ve romantik aşk arketipini dönüştürdüğünü söylemek yerinde olacaktır.

2.3. *ODYSSEİA* DESTANI VE *PENELOPE*

Homeros'un kaleme aldığı, Antik Yunan edebiyatının en önemli eserlerinden biri sayılan *Odysseia* Destanı, Truva Savaşı'ndan sonra İthaka'ya dönüş yolunda Odysseus'un karşılaştığı maceraları anlatır. Yaklaşık on yıl süren Truva Savaşı'nın ardından Odysseus, on yıl daha sürecek olan eve dönüş yolculuğuna çıkar. Bu süre zarfında hem denizlerde hem de karada birçok fantastik ve tehlikeli durumla karşılaşır. Destan boyunca, Odysseus'un zekâsı, kurnazlığı ve dayanıklılığı vurgulanır. Truva'dan yola çıkan Odysseus, Poseidon'un oğlu olan tepegöz Polyphemus ile olan karşılaşmasında kurnaz bir plan yaparak tepegözün tek gözünü kör eder ve adamlarıyla birlikte kaçmayı başarır. Ancak bu durum, Poseidon'un öfkesine yol açar ve deniz tanrısının Odysseus'un denizde birçok zorlukla karşılaşması ve eve dönüşünü daha da zorlaştırmasıyla sonuçlanır. Poseidon'un Odysseus'un önüne çıkardığı engeller arasında büyücü Kirke ve Kalypso gibi tanrıçaların yanı sıra Seirenler, Skylla ve Kharybdis gibi mitolojik yaratıklar da bulunur. Ancak, tanrıça Athene[5]'nin de yardımı sayesinde Odysseus tüm bu zorlukların üstesinden gelerek evine dönmeyi başarır.

Odysseus'un evinde ise eşi Penelopeia yıllar boyunca sabırla Odysseus'un dönüşünü bekler. Ancak, Odysseus'un öldüğüne inanan pek çok soylu, Penelopeia ile evlenmek için saraya gelir ve onun misafirperverliğini kötüye kullanır. Bu talipler, bir yandan Penelopeia'nın ve oğlu Telemakhus'un yaşamını zorlaştırırken diğer yandan ise İthaka'nın kaynaklarını tüketirler. Penelopeia, Odysseus'un dönüşünü umut ederek ve ona olan sadakatini koruyarak, taliplerin baskısına karşı zekice bir strateji geliştirir. Bu strateji, taliplere, Odysseus'un babası Laertes için bir kefen dokuduğunu söylemesi ve bu işi bitirince evleneceğine dair söz

[5] Tanrıça Athena *Odysseia*'da Athene şeklinde anılmaktadır. Bu sebeple, çalışmanın bu kısmında tanrıçadan Athene şeklinde söz edilecektir.

vermesidir. Ancak, Penelopeia her gece dokuduğu örtüyü gizlice sökerek işin asla bitmemesini sağlar. Bu hileyle talipleri yıllarca oyalayarak Odysseus'un dönüşünü beklemeye devam eder. Ancak, bir gün Penelopeia'nın hizmetçilerinden biri onun sırrını taliplerden birine anlatır. Bu durum, taliplerin öfkesine ve kontrolden çıkmalarına sebep olur.

Bu olaylar esnasında Odysseus kimliğini gizleyerek bir dilenci kılığında saraya döner. Odysseus'un gerçek kimliğini yalnızca tanrıça Athene, oğlu Telemakhos, süt ninesi Eurykleia ve sadık hizmetkarı olan bir çoban bilmektedir. Odysseus saraydaki taliplerden kurtulmak için kurnazca bir plan yapar. Bu plana göre, önce oğlu Telemakhos ile saraydaki silahları önceden gizlerler. Böylece talipler savunmasız kalır. Ardından, taliplerin hepsini tek tek öldürürler. Bu esnada Odysseus kendisine sadık kalmadığını tespit ettiği on iki tane hizmetçiyi de öldürür. Bunun üzerine, kral olarak otoritesini yeniden ele alan Odysseus, tüm bu olanlardan ve dilenci kılığındaki Odysseus'un gerçek kimliğinden de haberdar olmayan eşi Penelopeia'ya durumu açıklar. Penelopeia da onun gerçekten Odysseus olduğundan emin olmak için ona bazı özel sorular sorar. Yalnızca Odysseus'un cevabını bilebileceği bu sorulara doğru yanıt aldıktan sonra Penelopeia onun gerçekten Odysseus olduğuna ikna olur. Ertesi gün, taliplerin öldükleri haberinin İthaka'ya yayılmasıyla onların bazı akrabaları öç almak üzere gelirler. Ancak, Athene araya girerek barışın kurulmasını sağlar ve böylece destan sona erer.

Margaret Atwood'un 2005 yılında yayımlanan *Penelope* romanı ise Antik Yunan destanı *Odysseia*'nın bir yeniden anlatımıdır, ancak bu kez hikâye Odysseus'un eşi Penelope'nin ve Odysseus tarafından öldürülen on iki hizmetçinin bakış açısından anlatılır. Atwood, bu eserinde mitolojik hikâyeyi modern bir bakış açısıyla yeniden şekillendirerek, genellikle yan karakter olarak gösterilen kadınların seslerini ön plana çıkarır.

Romanda Penelope artık hayatta değildir ve hikayesini okuyucuya Hades'ten anlatır. Atwood, hikâyede Penelope'nin çocukluğuna ve onun ebeveynleriyle olan ilişkilerine de yer verir. Ardından Penelope'nin genç kızlığı, Odysseus'la evlenmesi, oğlunun doğumu okuyucuya Penelope'nin perspektifinden sunulur. Bununla birlikte, Penelope'nin kayınvalidesiyle, Odyssesus'un sütninesi Eurykleia ile, oğlu Telemakhos'la, kuzeni Helena'yla ve hizmetçileriyle olan ilişkileri de okuyucuya aktarılır. Atwood, Penelope'nin Odysseus'un Truva Savaşı'ndan dönmesini yirmi yıl bekleyişini ve bu süre zarfında ona sadık kalma çabalarını merkeze alır. Ancak roman, sadece Penelope'nin sadakati ve bekleyişi üzerine kurulu değildir; aynı zamanda Penelope'nin bakış açısından, Odysseus'un maceraları, evinde olup bitenler ve idam edilen hizmetçi kızlar hakkındaki hikayeleri de içerir. Atwood, Penelope'nin karakterini derinlemesine işler ve onu sadece sadık bir eş olarak değil, aynı

zamanda zeki, mizahi ve karmaşık bir karakter olarak sunar. Penelope, eşinin yokluğunda evini yönetirken gösterdiği zekâ ve becerilerle ön plana çıkar. Ayrıca, Penelope ve hizmetçi kızlar arasındaki ilişki, toplumdaki kadınlar arasındaki dayanışma ve rekabet gibi temaları da ele alır.

Atwood'un *Penelope*'si, antik mitlere modern bir eleştiri getirirken, kadınların seslerini tarih boyunca nasıl susturulduğuna ve yanlış anlaşıldığına dikkat çeker. Eser, aynı zamanda mitolojinin yeniden anlatılmasının, eski hikayelere yeni ve farklı perspektiflerden bakmanın önemini vurgular. Bununlar birlikte, Atwood, bu eseriyle Penelope'nin hikayesine derinlik katarken, kadınların tarih boyunca karşılaştıkları zorlukları ve mücadeleleri de gözler önüne serer.

2.3.1. *ODYSSEİA* DESTANI VE *PENELOPE*'NİN ANNE ARKETİPİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.3.1.1. *ODYSSEİA* DESTANINDA YER ALAN ANNE ARKETİPLERİ

Bu çalışmada daha önce de söz edildiği üzere, *Odysseia* destanı gibi kanon eserlerin ortak özelliği erkek egemen bakış açısıyla kaleme alınmalarıdır. Dolayısıyla, bu eserlerde yer alan kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığına dair detaylı bir inceleme yapmak, eski metinlerdeki cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin nasıl işlediğinin anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Destanlarda kadın karakterlerin kimlik tanımları tamamen kahramanın macerasındaki fonksiyonları çerçevesinde belirlenmektedir. Doherty'nin de ifade ettiği gibi (1991), destanın kadın karakterleri, kahramana yardım etme veya onu engelleme kapasitelerine bağlı olarak tanımlanmaktadır (s. 43). Başka bir ifadeyle, kahramanın macerasında ona destek olan, rehberlik eden kadınlar olumlu bir imge yaratıp seven anne arketipiyle özdeşleşirken kahramanın yolunda engelleyici bir fonksiyonu bulunan kadın karakterler olumsuz bir şekilde tasvir edilmekte ve korkunç anne arketipini çağrıştırmaktadırlar.

Odysseia destanı bir eve dönüş hikayesidir. Bu destan, kahramanı İthaka kralı Odysseus'un Truva Savaşı'nda on yıl boyunca savaştıktan sonra yaklaşık on yıl süren eve dönüş yolundaki maceralarını anlatmaktadır. Tıpkı *Aeneis* destanında Aeneas'ın tanrılar tarafından tayin edilmiş nihai amacının İtalya'da Roma İmparatorluğu'nun temellerini kurmak olması gibi, *Odysseia*'da da destanın baş kahramanı olan Odysseus'un nihai amacı yurdu İthaka'ya dönebilmektir. Tanrıların isteği de bu yöndedir. Dolayısıyla, Odysseus'a bu yolculuğu esnasında destek olan, ona sadakat gösteren tüm kadınlar olumlu bir şekilde tasvir

edilirken, Odysseus'un yoluna engeller çıkaran kadınlar canavarlaştırılarak korkunç anne arketipiyle özdeşleştirilmektedirler. *Odysseia*'daki olumlu kadın tasvirlerine Penelopeia, Athene, Eurykleia, Nausikaa ve Arete; olumsuz olanlara ise Kalypso ve Kirke ile Seirenler, Skylla ve Kharybdis gibi deniz canavarları örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda, destanda yer alan anne arketiplerini analiz edebilmek için ismi geçen bu karakterleri tek tek incelemek yerinde olacaktır.

Odysseus'un eşi Penelopeia ile başlanacak olursa, destan boyunca "uslu akıllı" sıfatıyla tanımlanan bu kadın karakterle ilgili en dikkat çekici unsurlar onun bir sadakat timsali olması ve bu sadakatini koruyabilmek adına geliştirdiği stratejidir. Onun destan boyunca eşine sadık kalması ve bunu gerçekleştirebilmek adına yürüttüğü akıl onu seven anne arketipiyle özdeşleştirmektedir. Ancak, destandaki temel fonksiyonu Odysseus'un eve dönme misyonuna yardımcı olmak olan Penelopeia'nın rolü bununla sınırlıdır. Destanın Türkçe çevirmeni olan Azra Erhat'ın kaleme aldığı önsözde de belirttiği gibi, "Odysseus'un eşi Penelopeia, Odysseus'un yetiştirdiği, yarattığı insandır" (Homeros, 2020, s. XXVI) Penelopeia'nın zekâsı, kurnazlığı ve hikâyelerle insanları oyalayabilme becerisi Odysseus'ta hem kendisinin bir yansımasını gördüğü hem de kahramanlık hikayesinde ona yardımcı olduğu için hayranlık uyandırsa da, Erhat'ın da söz ettiği üzere, Odysseus eşini kendine denk olarak değil, yalnızca kendi yetiştirdiği bir eser olarak görmektedir. Bu bağlamda, destanda Penelopeia'nın Telemakhos'un annesi, Odysseus'un yetiştirdiği eşi olmaktan öte kendine ait bir kimliğinin olmadığını söylemek yerinde olacaktır. Penelopeia'nın Telemakhos ve Odysseus ile olan konuşmalarında sarf edilen sözler onun kendine ait bir kimliği olmadığını ve ikincil bir role sahip olduğunu destekler niteliktedir. Bu bağlamda, Telemakhos'un destanın hem başında hem de sonlarına doğru annesine sarf ettiği sözler dikkat çekmektedir. Öncelikle, destanın başında Telemakhos annesine onun ve kendisinin rollerini keskin bir biçimde birbirinden ayırarak şunları söyler:

> Hadi evine git, bak işine gücüne,
>
> Git dokuma tezgahına, ipliğine bak,
>
> Buyur hizmetçilerine, işe göz kulak olsunlar,
>
> Konuşmak erkeklere vergi, en başta bana,
>
> Benim bu evin tek efendisi. (Homeros, 2020, s. 14)

Telemakhos bu sözleriyle kadınlık ve erkeklik rollerini tanımlayarak annesinin evi içi alana ve işlere ait olduğunu, kendisinin ise bir erkek olarak dilin alanında yer aldığını, dolayısıyla, konuşma hakkına sahip ve aynı zamanda evin efendisi de olduğunu dile getirmektedir. Penelopeia ise oğlunun bu "akıllıca" sözleri karşısında ona hak verip itaat ederek odasına döner ve önce eşi için biraz gözyaşı döker ve ardından ise uykuya dalar. İkili arasında benzer bir konuşma da Odysseus eve döndükten sonra, Penelopeia henüz onun gerçek kimliğinden habersizken, yay germe yarışması öncesinde gerçekleşir. Penelopeia'nın bu yarışmada yayın dilenci kılığındaki Odysseus'a da verilmesiyle ilgili yorum yapması üzerine Telemakhos annesine şu sözleri sarf eder:

> Hiçbir Akhanın anacığım, benden üstün hakkı yok bu yayda:
>
> İstediğime veririm, istediğime vermem, zorlayamaz beni kimse,
>
> Ne kayalık İthake'nin ağaları karışır buna,
>
> Ne de at besleyen Elis'e bakan adadakiler,
>
> İstersem konuğa büsbütün veririm bu yayı, götürür yanında.
>
> Ama sen çık şimdi odana, bak kendi işlerine:
>
> Tezgahına bak, bezine, ipliğine, çıkrığına,
>
> Buyur hizmetçilerine, geçsinler işlerinin başına,
>
> Erkeklere düşer yay işi, en başta bana, efendisine bu evin. (a.g.e., s. 365)

Telemakhos'un, destanın başındakine benzer şekilde, annesine kendisinin evin efendisi olduğunu hatırlatarak onun bu işlere karışmayıp kendi alanı olan ev içi işlerle ilgilenmesine dair annesini uyarması karşısında Penelopeia oğlunun "uslu akıllı sözleri" karşısında ona itaat ederek yine odasına çekilir. Bir önceki seferde olduğu gibi önce eşi Odysseus için gözyaşları döker ve ardından uykuya dalar. Telemakhos'un Penelopeia'ya hitaben kullandığı bu ifadeler, Odysseia'nın yazıldığı dönemin toplumsal cinsiyet rollerini ve kadın ile erkek arasındaki hiyerarşik ilişkileri yansıtmaktadır. Bu sözler karşısında Penelopeia'nın gösterdiği itaatkâr tutum ise ülkenin istikrarını ve eşine olan sadakatini koruma çabasına karşın bir kadın olarak ikincil rolünü kabul etmesine işaret etmektedir.

Penelopeia'nın ikincil rolünü ve kendine ait bir kimliği olmadığını destekler nitelikte bir konuşması ise Odysseus dilenci kılığında saraya döndüğünde ikisinin arasında

geçmektedir. Odysseus'un Penelopeia'yı denemek amacıyla sarf ettiği sözlere kraliçenin verdiği şu yanıt dikkat çekmektedir:

> Ölümsüzler yok ettilerdi ey yabancı,
>
> Güzellikte, boyda bosta üstünlüğümü benim,
>
> Yola çıktığı vakit Argoslular İlyon'a doğru,
>
> Odysseus da vardı onların arasında, benim kocam.
>
> Ah bir dönseydi o, korusaydı benim canımı,
>
> O zaman ünüm daha büyük olurdu, daha güzel,
>
> Kıvranır dururum şimdi acılar içinde,
>
> Bir tanrı başıma öyle çok dert yağdırdı ki:
>
> Ne kadar soylu kişi varsa adalarda,
>
> Dulikhon'da, Same'de ormanlı Zakynthos'ta,
>
> Ne kadar sözü geçen adam varsa İthake'de,
>
> Hepsi taliptirler bana, sömürürler varımı yoğumu.
>
> Hiçbir yararım dokunmaz bu yüzden konuklara ve yalvarıcılara,
>
> Halka hizmet eden habercilere bu yüzden dokunmaz hiçbir yararım,
>
> Yiyip kemiririm yüreğimi özleye özleye Odysseus'u. (a.g.e., s. 325)

Penelopeia'nın yabancıya verdiği bu yanıt, eşler arasındaki ilişkide kadının erkeğe olan tabiiyetini doğrular niteliktedir (Foley, 1978, s. 13). Penelopeia'nın kendisini tanımlarken Odysseus'a atıfta bulunması, onun kimliğinin büyük bir kısmının eşinin varlığına bağlı olduğunu göstermektedir. Bu durum, Odysseus'un eve dönüş hikâyesinin merkezinde yer alan temel bir motif olup, Penelopeia'nın bu hikâyedeki yerinin çoğunlukla Odysseus'un eşi olarak tanımlanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla, destanda Penelopeia'nın Odysseus'tan ayrı, kendine ait bir kimliği olmaması sebebiyle, onun seven anne arketipine uygun bir karakter olarak konumlanmasını sağlayan sadakat ve zekâ unsurlarını romantik aşk arketipi bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır.

Destan boyunca Odysseus'tan desteğini esirgemeyen bir diğer kadın karakter ise tanrıça Athene'dir. Bilgelik, savaş ve strateji tanrıçası olarak bilinen ve bu sebeple Odysseus'un hamisi olan Athene'nin bu nitelikleri onun doğum hikayesine dayanmaktadır. Mitolojik anlatıya göre, Zeus, bilgelik tanrıçası Metis'in çocuğunun kendisinden daha güçlü olacağı korkusuyla, hamile olan Metis'i yutar. Ancak, bu eylem sonucunda Zeus baş ağrısından mustarip olur ve sonunda kafasını ikiye böldürür. Bu eylemin sonucunda, tam teçhizatlı ve savaşa hazır bir şekilde Athene doğar. Zekâ ve stratejinin simgesi olan, ya da daha geniş bir ifadeyle, "kentlerin savunmasının, savaşın, yararlı öğüdün, kahramanca çabanın, bilgeliğin, dokumanın ve bazı el sanatlarının tanrıçası olan Athena bu özellikleriyle *Odysseia*'nın ruhuna da en fazla uyan Olympos tanrıçasıdır" (Akdeniz ve Şengül, 2022, s. 1762). *Odysseia*'da kilit bir role sahip olan tanrıça, Odysseus'un koruyucusu ve rehberi olarak işlev görmekte ve hikâyenin birçok yerinde kahramanın yanında yer almaktadır. Tanrıça, Odysseus'un yanında olabilmek adına amcası Poseidon'un tepkisini çekmeyi göze almış ve Zeus'un da desteğini alarak destan boyunca Odysseus'a yardımcı olmuştur. Athene'nin Odysseus'a yardımı, onun zekâsı, kurnazlığı ile ilahi gücünün birleşimiyle, Odysseus'un karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmesine olanak tanımaktadır. Athene, Odysseus'un zorluklarla dolu eve dönüş yolculuğunda ona defalarca yardımcı olmuştur. Öncelikle, ilahi gücü sayesinde kahramana yol boyunca karşılaştığı engellerden kurtulması için büyük katkısı bulunmuştur. Bununla birlikte, Odysseus'un İthaka'ya dönüşünde de Athene onun yanında olmaya devam ederek, dilenci kılığına girmesine yardımcı olur. Nihayetinde, Odysseus ve oğlu Telemakhos'un taliplere karşı zafer kazanmasında da tanrıça önemli bir rol oynamaktadır. Aklı ve Apollonik söylemi temsil eden Odysseus'un hamisi konumundaki tanrıça yalnızca Odysseus'a değil oğlu Telemakhos'a da rehberlik etmektedir. Telemakhos'a babasının akıbetini araştırmak için bir yolculuğa çıkma cesareti veren tanrıça, önce Mentes ve daha sonra Mentor kılığında Telemakhos'a görünerek, ona akıl vermekte ve yolculuğunda rehberlik etmektedir. Telemakhos bu yolculuğun dönüşünde kendisini öldürmeyi planlayan taliplerin elinden de Athene'nin yardımı sayesinde kurtulmaktadır.

Destan boyunca Odysseus'un eve dönüp kontrolü yeniden ele alabilmesi için ondan yardımını esirgemeyen Athene'nin eril söylem ve patriyarkal düzeni pekiştiren davranışları da dikkat çekmektedir. Öncelikli olarak, tanrıça, yedi sene boyunca Kalypso'nun adasında hapsolan Odysseus'u oradan kurtarabilmek için Zeus'tan yardım istemektedir. İkisinin konuşması esnasında Athene Kalypso'dan "kara yürekli, uğursuz Atlas'ın kızı" (Homeros, 2020, s. 5) şeklinde söz etmektedir. Kalypso'nun Odysseus'u yedi yıl boyunca adasında

tutması, Odysseus'un eve dönüş yolculuğunun engellenmesi olarak görülmekte ve Kalypso, üstesinden gelinmesi gereken bir figür olarak konumlandırılmaktadır. Athene'nin Kalypso ile ilgili bu yorumu ise Kalypso'yu canavarlaştırarak eril söylemi güçlendirmektedir. Bununla birlikte, Athene'nin destanda zaman zaman Penelopeia ile de etkileşimi mevcuttur. Destanda Penelopeia'nın sık sık pasif bir konumda kalarak uykuya daldığı ve bu uykuyu da ona Athene'nin gönderdiği görülmektedir. Tanrıça, uykusunda zaman zaman Penelopeia'nın rüyalarına girerek onun Odysseus'un döneceğine dair inancını kaybetmemesini ve taliplere direnmeye devam etmesini sağlamaktadır. Penelopeia'nın eril ideolojinin onayladığı şekilde uysal, pasif, itaatkâr ve sadık kalmasını sağlayan tanrıça Athene'dir. Benzer şekilde, Athene, Odysseus Phaiak'a vardığında ülkenin prensesi Nausikaa'ya da rüyasında görünmekte ve onun Odysseus'a yardımcı olmasını sağlamaktadır. Tanrıçanın bunu yaparken kullandığı şu eril söylem dikkat çekmektedir:

Ne kaygısız doğurmuş Nausikaa,

Anan olacak o kadın seni!

Güzel rubaların kalmış yüzüstü,

Oysa geldi çattı evleneceğin gün,

Hazırlık yapmalısın düğüne,

Güzelce giyinip kuşanmalısın,

Seni everenler de giyinip kuşanmalı.

Dillere destan olur böyle düğünler,

Mutluluk getirir babana, ulu anana.

Tan ağarırken gidelim çamaşır yumaya,

Geleyim ben de, tutayım işi bir ucundan,

Çabucak olsun bitsin bu iş,

Uzun zaman kız kalamazsın nasıl olsa.

Yaraşır sana koca olmak için yurttaşların,

Phaiak halkının en soylu kişileri.

Gün doğmadan kalk, dile ulu babandan,

Hazırlatsın katır arabasını,

Yükletsin rubaları, kuşakları, pırıl pırıl yaşmakları. (Homeros, 2020, s. 102)

Athene'nin Nausikaa'ya söylediği bu sözler, o dönemin toplumsal cinsiyet normları ve evlilikle ilgili beklentileri üzerinden bir yorum sunmaktadır. Athene, Nausikaa'ya güzel giysiler giymesi, çamaşır yıkamaya gitmesi ve böylece evlenmeye hazır bir durumda olması gerektiğini söyleyerek evlilik hazırlığının kadınların sosyal statüsü üzerindeki etkisini ve genç kadınların evlilik için hazır olmalarının hem kendileri hem de aileleri için önemli olduğu düşüncesini vurgulamaktadır. Bu, evliliğin sadece bireysel bir tercih olmanın ötesinde, aile onurunu ve toplumsal itibarı pekiştiren bir kurum olarak görüldüğünün bir göstergesidir. Bununla birlikte, eve dönüş yolundaki Odysseus'un Nausikaa'yla evlenmesinin mümkün olmadığını bilen Athene, genç prensesin aklına bu fikri sokarak onu Odysseus'a yolculuğunda yardımcı olması için kullanmaktadır. Özetle, Athene'nin Odysseia'daki eylemleri, destanın anlatıldığı dönemin toplumsal cinsiyet rolleri ve patriyarkal yapısını yansıtan bir tablo çizmektedir. Kalypso, Penelopeia ve Nausikaa ile olan etkileşimleri üzerinden Athene hem yardımsever bir koruyucu hem de patriyarkal düzeni pekiştiren bir figür olarak işlev görmektedir. Başka bir ifadeyle, nihai amacı Odysseus'un eve dönüşünü sağlamak olan tanrıça, ona sunduğu sayısız yardımlar sırasında bir yandan da eril ideolojiyi pekiştirmektedir. Hem Odysseus'a destek olması hem de eril ideolojiye hizmet ediyor olması ise Athene'nin seven anne arketipiyle özdeşleşmesine sebep olmaktadır. Bununla birlikte, vurgulanması gereken bir diğer konu da bedenden ziyade akılla özdeşleştirilen Athene ve Penelopeia gibi kadın karakterlerin erkek egemen yapıların sürekliliğine hizmet ettikleri sürece olumlu karakterler olarak temsil edildikleri gerçeğidir. Erkek egemen yapılara tehdit oluşturacak şekilde aklını araçsallaştıran kadın karakterler ise kaçınılmaz olarak canavarlaştırılmaktadır.

Odysseia'da Odysseus'a eve dönüş yolculuğunda yardımcı olarak seven anne arketipiyle özdeşleşen diğer kadın karakterler ise Eurykleia, Nausikaa ve Arete'dir. Odysseus'un sütninesi olan Eurykleia destanda önemli bir rol oynamaktadır. Odysseus, İthaka'ya döndüğünde kimliğini gizlemek için dilenci kılığına girerek saraya geldiğinde tanınmamak için büyük bir dikkat göstermektedir. Ancak, Eurykleia Odysseus'un ayaklarını yıkarken gençliğinde avlanırken bir yaban domuzu tarafından yaralanması sonucu oluşan yara izinden onu tanır. Eurykleia, Odysseus'u tanıdıktan sonra büyük bir sevinç yaşar, ancak Odysseus ondan kimliğini Penelopeia dahil herkesten saklamasını istemektedir. Eurykleia,

Odysseus'un talimatına uyar ve büyük bir sadakatle sırrını korur. Talipleri ortadan kaldırmak isteyen Odysseus'a onun kimliğini saklayarak yardımcı olan Eurykleia aynı zamanda ona sadakatsiz on iki hizmetçinin ismini vererek de onun sarayın düzenini yeniden inşa etmesinde yardımcı olmaktadır. Eurykleia'nın Odysseus'a olan desteği, onu klasik anlatılarda koşulsuz sevgi, koruma ve destek sağlayan kadın karakterleri ifade eden seven anne arketipinin bir temsilcisi yapmaktadır. Eurykleia dışında, Phaiakların prensesi Nausikaa ve onun annesi kraliçe Arete de Odysseus'un eve dönüş yolculuğunda önemli roller oynamaktadırlar. Athene'nin rüyasına girmesi sonucunda ırmak kenarına çamaşır yıkamaya giden Nausikaa, orada Odysseus ile karşılaşır. Odysseus'a karşı misafirperverlik gösteren prenses onun hikayesini dinledikten sonra Odysseus'a yardım etmeye karar verir. Arete de Phaiaklar'ın kraliçesi olarak, Odysseus'a yardım etme gücüne sahiptir ve onun hikayesini duyduktan sonra ona yardım etmek için harekete geçer. Arete'nin desteği, Odysseus'un güvenli bir şekilde eve dönüş yolculuğuna devam etmesini sağlamaktadır. Özetle, tıpkı Penelopeia ve Athene gibi bu üç kadın karakter de Odysseus'un eve dönüş yolculuğunda hayati roller oynamakta ve *Odysseia*'da seven anne arketipini çeşitli şekillerde temsil etmektedirler. Onların hikayeleri, kanon anlatılarda kadınların ancak kahramana macerası sırasında destekleyici rolde oldukları sürece olumlu bir imgeye sahip olduklarının göstergesi niteliğindedir.

Odysseia, kahraman Odysseus'un evine dönüş yolculuğu sırasında karşılaştığı çeşitli zorluklar ve bu süreçte ona yardım eden ya da engel olan karakterler üzerinden ilerlemektedir. Destandaki kadın karakterler, onların rolleri ve temsil ettikleri arketipler açısından zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Destanda, seven anne arketipi, koşulsuz sevgi, koruma ve yardımseverlik özellikleriyle karakterize edilen Penelopeia, Athene, Eurykleia, Nausikaa ve Arete gibi karakterler tarafından temsil edilmektedir. Bu karakterler, Odysseus'a ve onun hedeflerine destek olarak evine güvenli bir şekilde dönmesi için gereken yardımı sağlamaktadırlar. Korkunç anne arketipi ise, yıkıcı, tehlikeli ve engelleyici özelliklere sahip, başka bir ifadeyle, eril ideolojinin tayin ettiği toplumsal cinsiyet rollerinin dışında kalan kadın figürlerini temsil etmektedir. Odysseus'un yolculuğunda bu arketip, tanrıça Kalypso ve Kirke ile deniz canavarları olan Seirenler, Skylla ve Kharybdis gibi karakterler tarafından yansıtılmaktadır. Bu karakterler, Odysseus'un eve dönüş yolculuğunda önüne engeller çıkararak bu yolculuğu daha karmaşık ve zorlu hale getirmektedirler. Dolayısıyla, korkunç anne arketipiyle nasıl özdeşleştiklerini incelemek için bu karakterleri incelemek yerinde olacaktır.

Odysseus'u yolculuğundan alıkoyan kadın karakterler arasında yer alan tanrıça Kalypso, Titan tanrılarından Atlas'ın kızı olarak bilinmektedir. Ogygia adasında yaşayan, güzel ve ölümsüz bir su perisi olan Kalypso ile ilgili destanda ilk dikkat çeken husus onun yaşadığı yerin tasviridir. *Odysseia*'da en dikkat çekici temalardan bir tanesi kültür ve doğa çatışmasıdır. Odysseus aklın, kültürün ve Apollonik söylemin temsilcisidir. Onun karşısına çıkan tüm engeller de Batı ideolojisinin kültürün zıttı olarak konumlandırdığı doğanın bir parçası niteliğindedir. Odysseus'un yurdu olan İthaka da bir adadır. Ancak, kültür tarafından domine edilmiş bir toprak parçasıdır. Kalypso'nun yaşadığı Ogygia ise, tıpkı Odysseus'un karşısına engeller çıkaran diğer karakterlerin de yaşadığı yerler gibi, kültürle ilgisi olmayan, doğanın bir parçası pozisyonundadır. Destanda "ta uzaklardaki" (a.g.e. s. 85) şeklinde tasvir edilen Kalypso'nun adasıyla ilgili "hiçbir kenti yok burada ölümlülerin, tanrılara sunu sunacak insan yok buralarda" (s. 86) yorumu da onun kültürün karşısında konumlandırılmasını pekiştirir niteliktedir. Bu tasviriyle adanın, diğer taraftan izolasyonu ve ev içi alanı da temsil ettiği söylenebilir.

Bununla birlikte, destanının beşinci bölümünde yer alan Kalypso ile ilgili bölüm "Kalypso'nun Mağarası" başlığıyla açılmaktadır. Bu çalışmada *Gılgamış* destanı ve *Kadın Destanı*'nda yer alan arketipler tartışılırken de söz edildiği üzere, mağara birçok kültürde ana rahmini temsil etmektedir. Dolayısıyla, bu bölümün mağara sembolüyle başlıyor olmasının kadın bedenine ve cinselliğine bir gönderme niteliğinde olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Kalypso'nun evi olan mağarada ocakta kocaman bir ateş olması ve mağaranın oyuğunun tepesinde de salkım salkım üzümlerin uzandığı bir bağ olması (s. 85) bir diğer dikkat çekici unsurdur. Üzümler, doğanın simgesi olan şarap tanrısı Dionysos'u çağrıştırmaktadır. Ocak sözcüğü ise bir yandan kadınlara özgü sayılan "evi sembolize ederken" (Cirlot, 1971, s. 142), diğer yandan da üzerinde yanan ateş ile "cinsel arzuyu temsil etmektedir" (a.g.e. s. 105). Kalypso, cinsel hazzı kucaklayan bir kadın figürü olarak tasvir edilmektedir. Zeus'un buyruğu üzerine Hermesias Kalypso'nun adasına gelip ona Odysseus'u bırakmasını söylediğinde tanrıçanın isyanını dile getiren şu sözleri dikkat çekmektedir:

> Amma da kıskançsınız tanrılar, yazık size!
>
> Çok görürsünüz bir erkekle yatmasını bir tanrıçanın,
>
> Sevdiği erkeği koca diye almasını açıkça
>
> […]

Çok görürsünüz şimdi de siz tanrılar,

Şimdi de benim ölümlü bir erkekle yatmamı. (Homeros, 2020, s. 87)

Tanrıçanın bu sözleri, toplumsal düzen çerçevesinde dayatılan normlardaki çifte standardı eleştirmektedir. Kendi arzularını yaşayan ve bir ölümlüyle ilişki kuran bir tanrıçanın, tanrıların hoşnutsuzluğuna maruz kalması, mitolojide sıkça rastlanan bir temadır. Başka bir ifadeyle, tanrılar, kendileri birçok ölümsüz ya da ölümlü kadınla cinsel ilişki yaşarlarken, tanrıçalar söz konusu olduğunda bu durumu hoş karşılamamaktadırlar. Kalypso'nun bu isyanı, onun özgür iradesine ve cinselliğine sahip çıkışını gösterirken, aynı zamanda tanrıların kendi arzuları konusunda uyguladıkları ikiyüzlü standartları da eleştirmektedir.

Cinsel özgürlüğünün yanı sıra Kalypso'yu erkek egemen ideolojinin inşa ettiği toplumsal cinsiyet normlarının dışında konumlandıran bir diğer özelliği ise tanrıçayla ilgili yapılan ses vurgusudur. Destanda onun "güzel sesiyle türkü çağırdığına" (s. 85) vurgu yapılırken aslında tanrıçanın erkeğin, yani logosun alanında kabul edilen dildeki maharetine dikkat çekilmektedir. Kalypso, Kirke gibi büyü sanatını kullanmaz ancak tatlı dilli ve kurnazca konuşmalarıyla ve ölümsüzlük vaadiyle tutsağının evini unutmasını sağlamaya çalışmaktadır (Riddehough, 1956, s. 65). Athene de destanın başında, Odysseus'u Kalypso'nun adasından kurtarmaya yardımcı olması için Zeus'u ikna etmeye çalışırken ondan Odysseus'u "tatlı diliyle alıkoyar" (s. 5) şeklinde söz etmektedir. Kalypso, erkeğin hakimiyet alanı olan dildeki hünerleriyle, Odysseus'un onun adasında yedi yıl boyunca kalmasını sağlayarak kahramanın eve dönüş macerasında büyük bir engel teşkil etmiştir.

Kalypso'nun adasında uzun yıllar boyunca refah içinde yaşayan Odysseus'un evine dönmek için sürekli gözyaşları döküyor olması dikkat çekici bir başka unsurdur. Kalypso, sahip olduğu güç ve cinselliğiyle erkek egemen normların dışında bir kadın figürüdür. Salim'e göre, (2020) Kalypso hem cinselliği hem de gizemli güçleri sebebiyle ana tanrıçanın bir yansıması niteliğindedir (s. 117). Ana tanrıça konsepti, doğurganlık, yaratılış ve yıkımın birleştiği, kadın ilkesinin en güçlü ifadesi olarak kabul edilmektedir. Yarnall (1994) ana tanrıçayı şöyle betimlemektedir: o, başlangıçta hem besleyici hem de yok ediciydi; insan zekasının anlaşılması mümkün olmayan doğum ve ölüm gizemlerini kontrol ediyordu. Daha sonraki dönemlerde onun farklı nitelikleri bölündü ve ayrı tanrıçalarda vücut buldu (s. 26). Kalypso'nun bu güçlü figürle bağdaştırılması, onun fonksiyonun sadece Odysseus'un hikayesinde bir engel ya da cazibe kaynağı olmaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda tıpkı Gılgamış Destanı'ndaki tanrıça İştar gibi güçlü bir kadın figürü temsil ettiğini söylemek

yerinde olacaktır. Bir ölümlü olan Odysseus da tıpkı Gılgamış'ın İştar'dan hiyerarşik olarak aşağıda yer alması gibi, Kalypso'dan daha düşük bir statüye sahiptir. Kalypso, elinde bulundurduğu güçle, ataerkinden önce var olduğu düşünülen ana soyluluğu temsil etmekte ve dolayısıyla, erkek egemenliğini tehdit etmektedir. Dolayısıyla, Kalypso, Odysseus'un hayatı ve erkekliği karşısında bir tehdit unsurudur. "Bu sebeple de ehlileşmesi ve ataerkinin kontrolüne girmesi hayati bir mesele haline gelir ve Zeus duruma doğrudan göklerden müdahil olur, çünkü mesele sadece Odysseus'un özgürlüğü değil, onun tarafından temsil edilen erkeklik idealinin tehdit altında olmasıdır" (Salim, 2020, s. 117). Odysseus, toplumsal cinsiyet normlarının aksine, baskın bir yapıya sahip olan Kalypso'nun ev içi bir alanı temsil eden adasında kendini sıkışmış, aktif pozisyonunu kaybetmiş ve dolayısıyla erkekliğini yitirmiş hissetmektedir. Yaşadığı bu konforlu hayata ve ideal erkekliğin bir temsilcisi olmasına rağmen, kadınlara özgü sayılan bir şekilde ağlayıp durması bundan kaynaklanmaktadır.

Tüm bu detaylar, Kalypso'yu Odysseus'u yolundan alıkoyan canavarsı bir figür olarak tasvir ediyor olsa da onun tanrıların buyruğu üzerine onu adadan gönderirken ki tutumları kahramanı destekleyici niteliktedir. Kalypso, Odysseus'u yedi yıl boyunca adasında tutmuş olmasına rağmen, Zeus'un emri üzerine Odysseus'u serbest bırakmaya karar verdiğinde, onun güvenli bir şekilde yola çıkabilmesi için gereken her şeyi sağlar. Tanrıça, Odysseus'a sal yapımında rehberlik eder, yolculuğu için öğütler verir ve ona yiyecek ve giysiler temin ederek kahramanı evine doğru uğurlar. Her ne kadar cinselliğini kucaklayan ve dilin gücüne hâkim olan bir kadın olarak, üstelik, kahramanın yolculuğunda da engel teşkil ederek korkunç anne arketipiyle özdeşleşse de Kalypso'nun ayrılık zamanında gösterdiği "nazik bir tanrıçanın koruyucu gücüyle şefkatli bir annenin ilgisini" (Riddehough, 1956, s. 66) barındıran bu tutumu onun sahip olduğu olumsuz çağrışımı bir miktar azaltmaktadır.

Odysseus'un yolculuğunda engel teşkil eden bir diğer kadın karakter ise güneş tanrısı Helios'un kızı olan ve büyücü tanrıça olarak bilinen Kirke'dir. Aiaia adasında yaşayan Kirke, bir yıl boyunca Odysseus ve arkadaşlarını burada tutmuştur. Kirke ile Kalypso'nun tasvirlerinde yaşadıkları mekân, ses vurgusu, sahip oldukları güç sebebiyle erkekleri kastre etmek ve sonunda kahramanın yolculuğuna destek olmak bakımından pek çok ortak özellik bulunmaktadır. Kirke'nin yaşadığı yerin tasviriyle başlanacak olursa, Aiaia da tıpkı Kalypso'nun adası Ogygia gibi, medeniyetten uzak, insanların yerleşiminin olmadığı bir adadır. Kirke'nin pek çok vahşi hayvanla beraber yaşadığı bu ada, kültürün zıttı olarak kabul

edilen doğanın bir parçasıdır. Kirke bu adada bir konakta yaşamaktadır. Odysseus onun konağını tasvir ederken şöyle demektedir:

> Gözetlerken çevreyi yüksek bir kayanın tepesinden,
>
> Bir duman gördüm, geniş yollu topraktan tüten,
>
> Kirke'nin konağından çıkıyordu bu duman,
>
> Uzakta, sık çalılığın, ormanın ötesinde. (Homeros, 2020, s. 170)

Odysseus'un bu betimlemesinde tıpkı Kalypso'nun mağarasının tasvirindeki gibi bir ocak ve ateş vurgusu bulunmaktadır. Bu vurgu, tanrıçanın cinsel arzusuna bir gönderme niteliğindedir. Kirke de cinsel özgürlüğünü elinde bulunduran bir kadın figürüdür, bu da onun erkek egemen ideolojide ötekileştirilerek dışlanmasına sebep olmaktadır. Bununla birlikte, Kalypso'yu tanımlarken de yapıldığı gibi, Kirke'yi tanımlarken Odysseus ondan "insan sesli korkunç tanrıça" (s. 169) diye bahsetmekte ve ilerleyen sayfalarda "türkü söyleyen Kirke'nin güzel sesi" (s. 172) şeklinde bir ses vurgusu yapmaktadır. Sese dair bu yinelemeler, Kirke'yi erkeğin alanı kabul edilen dilde etkin bir konumda tanımlamaktadır. Bu durum da tanrıçayı canavarlaştıran niteliklerinden biridir.

Kirke'nin Kalypso ile benzerlik gösterdiği bir diğer konu olan erkekleri kastre etme konusuna gelince ise, öncelikle, adada var olan evcilleştirilmiş kurtlar ve aslanlar, ana tanrıçanın sahip olduğu güçler sayesinde eril güçleri elinden alınan erkekleri temsil etmektedir. Salim (2020), bu bağlamda, tıpkı Kalypso gibi Kirke'yi de ana tanrıça ile bağdaştırmaktadır (s. 117). Erkeklerin Kirke'den korkmalarının sebebi olan kastre edilme korkusunun bir diğer sembolü ise tanrıçanın erkekleri domuza çevirmesidir. Yarnall'a göre (1994), çeşitli mitolojilerde domuzun erkeği kastre ederek kadına üstünlük kazandıran bir sembolü mevcuttur (s. 46) Örneğin Mısır tanrıçası İsis'in eşi Osiris, domuz kılığına giren düşmanı Set tarafından hadım edilir ve öldürülür. Babil-Sümer mitolojisinde korkunç tanrıça İştar'ın sevdiği Temmuz da bir yaban domuzu tarafından boynuzlanarak öldürülür. Bununla birlikte, altın Afrodit'in hayran olduğu ve onun tarafından ormandan uzak durması konusunda uyarılan Adonis, bir domuz tarafından ölümcül bir şekilde parçalanır. Kanının toprağı lekelediği yerde kızıl bir anemon yetişir. Bütün bu mitlerde erkeğin kurban edilmesi, tanrıçalar tarafından açıkça arzu edilmese de onların gücünün altını çizmeye hizmet etmektedir çünkü tanrıçalar, aşıklarının yeniden doğuşunu sağlamak için hayatta kalmaktadırlar. Başka bir ifadeyle, bu mitler, tanrıçaların aşıklarının yeniden doğuşunu

sağlama kapasitesine sahip olduğunu, ancak bu süreçte eril figürlerin dönüşüm geçirdiğini veya kurban edildiğini vurgulamaktadır. Bu, tanrıçaların gücünün hem yaratıcı hem de yıkıcı yönlerini simgelemekte ve bu gücün, eril figürler üzerindeki üstünlüğünü ve dönüştürücü etkisini ortaya koymaktadır.

Odysseus ile Kirke arasındaki ilişkiye gelince, bu ilişki, hiyerarşik bakımdan, kahramanın Kalypso ile olan ilişkisinden farklı bir konumdadır. Kirke onun arkadaşlarını domuza çevirdikten sonra Odysseus oraya gidip onları kurtarmak istemektedir. Ancak, yolda karşısına Hermesias çıkar ve Odysseus'a önce onu Kirke'nin büyüsünden koruyacak 'molü' adında bir bitki verir. Ardından ise, kahramanı büyünün ona tesir etmemesi için nasıl davranması gerektiğine dair şu sözlerle uyarır:

> Kirke'nin bütün tuzaklarını, büyülerini bir bir sayayım sana:
>
> Bir içki hazırlayacak, bir ilaç koyacak içine,
>
> Ama dinlemez büyü müyü benim sana vereceğim ot.
>
> Daha bitmedi, anlatayım bak dinle:
>
> Kirke uzun değneğiyle sana vurur vurmaz,
>
> Çek sen de kalçandan sivri kılıcını,
>
> Öldürmek istermiş gibi atıl üstüne Kirke'nin.
>
> Ödü kopacak, yatağına götürmek isteyecek seni,
>
> Sakın olmaz deme, hor görme tanrıçanın yatağını,
>
> Çok iyi bakılacaksın, yoldaşların da kurtulacak,
>
> Ama önce büyük andını içsin mutluların, zorla onu,
>
> Ant içsin sana bir daha kötülük etmeyeceğine,
>
> Yoksun bırakmayacağına seni gücünden ve erkekliğinden,
>
> Soyununca sen anadan doğma çırılçıplak. (Homeros, 2020, s. 174)

Hermesias'ın bu ifadesindeki Kirke'nin değneği ve Odysseus'un kılıcı fallik birer imge olup eril gücü sembolize etmektedirler. Hermesias, Odysseus'u bu şekilde uyararak ona Kirke'nin kastre etme gücünden nasıl korunacağını ve tanrıçayı nasıl alt edeceğini göstermektedir.

Odysseus da Kirke ile karşılaştığında Hermesias'ın dediklerini birebir uygular ve Kirke'yi kontrol altına alarak onu ehlileştirir ve adeta onu kastre ederek sahip olduğu eril gücü elinden alır. Tanrıçanın onunla cinsel ilişki yaşamak istemesi üzerine ise, Hermesias'ın söylediği gibi, ondan erkekliğini elinden almayacağına dair söz ister. İlişkinin ardından Kirke Odysseus'a yemekler hazırlayıp hizmet etmeye başlar. Bunun üzerine, Odysseus, ehlileştirdiği tanrıçadan domuza dönüştürdüğü arkadaşlarını eski hallerine döndürmesini ister. Kirke onun bu isteğine de boyun eğer. Böylece, erkekliğini ve gücünü koruma çabası içinde olan Odysseus bunu başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Başka bir ifadeyle, eril ideoloji kadını pasifleştirmiş ve onu kontrol altına almıştır. Yarnall'a göre (1994), gençliğinde bir domuz tarafından yaralanmış olan Odysseus, şimdi erkekleri domuza çevirerek eril güçlerini elinden alan Kirke karşısında galibiyet kazanmıştır. Bu, Homeros'un çağında Akdeniz dünyasının neredeyse her yerinde hâkim olan ataerkilliğin gücünü bir kez daha yansıtmaktadır (s. 46). Bu bağlamda, Kalypso ile Kirke'nin Odysseus karşısındaki konumları karşılaştırılacak olursa, Kalypso'nun yedi yıl boyunca Odysseus'tan baskın bir karakter olduğunu ancak, tanrıların isteği üzerine onu bırakmak zorunda kaldığını, Kirke'nin ise henüz ilişkilerinin başında eril ideolojinin üstünlüğünü kabul edip ona itaat ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Cinsel güçleri, dil alanındaki yetkinlikleri ve erkekleri kastre etmelerinin yanı sıra, Kirke ile Kalypso arasındaki bir diğer benzerlik ise Odysseus'u adalarından uğurlarken ona sağladıkları destek bakımındandır. Kirke, Odysseus adadan ayrılırken önce ona yer altı dünyasına inmek için gerekli gizli bilgileri öğretir. Ardından ise, Skylla ve Kharybdis gibi deniz canavarlarıyla nasıl başa çıkacağını anlatarak onu yolculuğunda karşılaşacağı tehlikeler konusunda onu uyarır. Onun bu tutumu, Odysseus'un karşılaşacağı tehlikelere hazırlıklı olmasını sağlayarak onun hayatta kalmasına katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, tıpkı Kalypso gibi, Kirke'nin Odysseus'un yolculuğuna önemli katkılarda bulunması, engelleyici ya da dönüştürücü güçleri sebebiyle korkunç anne arketipiyle özdeşleşen tanrıçanın, bu olumsuz imgesinde bir miktar pozitif yönde değişime sebep olmaktadır.

Odysseia'da kahramanın yolculuğunda engel teşkil eden diğer karakterler ise, Seirenler, Skylla ve Kharybdis ismi verilen deniz canavarlarıdır. Bu karakterler, kendi alanlarında sarsılmaz güçlere sahip olarak betimlenmektedir. Destanda, Seirenler, insanları ezgileriyle büyüleyen canavarlar (s. 208) olarak tanımlanmıştır. Onların bulunduğu yerden geçerken Odysseus arkadaşlarının kulaklarını balmumuyla tıkayarak onların canavarların ezgilerini duymamalarını sağlamıştır. Kendisini ise bir direğe bağlatmış ve Seirenler'in büyülü seslerine kapılmaktan kurtulmuştur. Skylla, tanrıların bile görmek istemediği,

biçimsiz, ölüm saçan, çok tehlikeli bir canavar olarak tasvir edilmektedir (s. 209). Kharybdis ise günde üç kez deniz sularını içine çekip sonra kusan canavardır. Onun suları yuttuğu sırada bulunduğu yere varan canlıyı Poseidon dahi kurtaramamaktadır (s. 210). Ancak, onlar da kurnazlığı, aklı ve cesareti ile ideal bir kahraman olan eril ideolojinin temsilcisi Odysseus tarafından yenilgiye uğramışlardır. Tıpkı Kalypso ve Kirke gibi, Seirenler, Skylla, Kharybdis de *Odysseia*'da Odysseus'un karşılaştığı güçlü kadın figürlerdir ve her biri kendi alanında büyük güç ve yeteneklere sahiptir. Ancak bu güçlü kadınların ortak özelliği "kahramanla karşılaştıkları anda güçlerini, yetkinliklerini ve iktidarlarını kaybetmeleridir" (Salim, 2020, s. 129). Başka bir ifadeyle, destanda kahramanın yolunda engel teşkil etmeleri sebebiyle korkunç anne arketipiyle özdeşleşen bu kadınlar, eril ideoloji tarafından mağlup edilerek ataerkinin gücünün vurgulanmasında araç olarak kullanılmışlardır.

Özetle, erkek egemen ideolojinin yansıması niteliğinde olan kanon eserlerde kadın karakterler kahramana destek ya da engel olma kapasitelerine göre değerlendirilmektedir. Kahramana yolculuğunda rehberlik eden, yardımcı olan kadınlar seven anne arketipiyle özdeşleşerek olumlu bir imge çizerken, onun yolunda engel yaratan ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlar için uygun gördüğü normlardan farklı bir karaktere sahip olan kadınlar canavarlaştırılarak korkunç anne arketipiyle özdeşleşmektedir. Olumsuz çağrışımlarla ilişkilendirilen bu kadınların fonksiyonu kahramanın yolunda çıkardıkları engellerle onun kahramanlık kodlarını güçlendirmektir. Bir yandan da kanon anlatılarda bu kadınlar mutlaka bir şekilde kontrol altına alınarak cezalandırılmaktadırlar. Bu da ataerkinin gücünü vurgulamada bir araç olarak kullanılmaktadır. *Odysseia*'da da Penelopeia, Athene, Eurykleia, Nausikaa ve Arete macerasında Odysseus'a sundukları yardımlar ve gösterdikleri sadakat sebebiyle seven anne arketipiyle özdeşleşmişken Kalypso, Kirke, Seirenler, Skylla ve Kharybdis ise onun yolunda engel teşkil ettikleri için ötekileştirilerek korkunç anne arketipiyle özdeşleşmiştir. Bununla birlikte, Kalypso ve Kirke'nin Odysseus tarafından kontrol altına alınması, deniz canavarlarının ise öldürülmesi de bir taraftan onun kahramanlık niteliğini pekiştirmeye ve eril ideolojinin gücünü vurgulamaya hizmet ederken diğer taraftan destanın hitap ettiği dönemin kadınlarına da bir göz dağı vermektedir.

2.3.1.2. *PENELOPE*'DE DÖNÜŞTÜRÜLEN ANNE ARKETİPLERİ

Revizyonist mit yazımının kanon edebiyata tabi kadim anlatılar olan eski metinlerin kadın yazarlar tarafından yeniden ele alınarak ataerkil perspektiflerin eleştirel bir şekilde sorgulanması ve kadın deneyimlerine odaklanılması süreci olduğu daha önce de vurgulanmıştır. Bu tür yazım, ataerkil toplumlar tarafından şekillendirilen mitleri ve

hikayeleri yapısöküme uğratarak, kadın seslerinin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Yazarlar, ataerkil dilin yapılarını bozarak ve kadınların sıklıkla göz ardı edilmiş veya yanlış temsil edilmiş hikayelerini merkeze alarak yeni metinler yaratmaktadırlar. Alicia Ostriker gibi yazarlar, feminist revizyonist mit yazımının hem var olan yapıları bozma hem de yeniden yaratma eylemlerini gerektirdiğine inanmaktadırlar. Ostriker'a göre (1987), bu süreç eski mitlerin veya hikayelerin yapılarını bozarken, aynı zamanda eski metni dışlayıcı olmayan, kapsayıcı yeni hikayeler kurgulamayı içermektedir (s. 212). Bu bağlamda, bu tür eserler hem kadın yazarların hem de okuyucuların, toplumsal cinsiyet ve güç dinamikleri üzerine yeniden düşünmelerine imkân tanıyarak, edebiyatın daha geniş ve kapsayıcı bir şekilde nasıl yeniden şekillendirilebileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, sadece ataerkil metinlere karşı bir tepki olarak değil, aynı zamanda kadınların kendi hikayelerini kendi sesleriyle anlatmaları için bir alan olarak önem kazanmaktadır.

Margaret Atwood'un *Penelope* adlı eseri, bu tür bir feminist revizyonist mit yazımına örnek teşkil etmektedir. Atwood, Homeros'un *Odysseia* destanındaki Penelope karakterini yeniden ele alarak, onun hikayesini bir kadın perspektifinden yeniden kurgulamaktadır. Eserde, Penelope ve hizmetçilerinin sesleri, genellikle ataerkil metinlerde görmezden gelinen veya yanlış temsil edilen kadın deneyimlerini ifade etmektedir. Atwood, Penelope'nin hikayesini, Odysseus'un kahramanlık hikayelerinin gölgesinden çıkararak, onun sadakat ve zekasını yeni bir ışık altında sunmaktadır. Bu süreç, kadim bir anlatı olan ve içinde toplumsal cinsiyet normlarını oluşturan arketiplerin yer aldığı metnin sahip olduğu ataerkil dil ve anlatı yapılarının hem bir yıkım hem de yeniden yaratma eylemi sayesinde nasıl altüst edebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, geleneksel anlatıyı kadınların perspektifinden anlatan Atwood, "Penelope'yi Odyseus'dan üstün göstermemiş ve ataerkil düzenin kadına yaptığı baskıyı erkeğe yöneltmemiştir. […] [Onun amacı] [s]öküleni, yeniden şekillendirirken görülmeyeni veya baskılananı görülmeye değer kılmaktır" (Yavuz Çeşmeci, 2021, s. 78). Bu durumun, Atwood'un cinsiyetçi yapıları yalnızca tersine çevirmek yerine, daha kapsayıcı ve adaletli bir bakış açısı sunmayı hedeflediğini gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Destanda Odysseus'un yetiştirdiği insan olarak, zekasını yalnızca eşine sadık kalmak ve onun kahramanlığını yüceltmek adına kullanan bir kadın olarak seven anne arketipini temsil eden Penelope, Atwood'un romanında erkek karakterler tarafından gölgelenmemekte ve kadınlık stereotiplerinin dışında, çok katmanlı bir karaktere sahip olarak okuyucuya sunulmaktadır. Öncelikli olarak, Atwood'un romanında Penelope'nin Odysseus'un değil,

annesinin yolunu izlemesi dikkat çekmektedir. Düğün gününde annesi Penelope'ye şöyle bir öğüt vermektedir:

> Su direnmez. Su akar. Elini içine daldırdığında, seni okşadığını hissedersin. Su kaskatı duvara benzemez, geçmene engel olmaz. Ne ki su hep yolunda akar, hiçbir şey ona karşı koyamaz. Su sabırlıdır. Damlayan su taşı deler, geçer. Unutma yavrucuğum. Bir yarın su senin, aklından çıkarma bunu. Bir engeli aşamazsan, çevresinden dolaş. Su öyle yapar. (Atwood, 2017: 44)

Bu öğütlerdeki su vurgusu romanda önemli bir metafor olarak kullanılmaktadır. Su, yaşamın kaynağı olarak görüldüğü için, bereket, saflık, temizlik ve yenilenme ile sıklıkla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca, suyun sürekli akışkan ve değişken yapısı, doğum ve yeniden doğuş gibi süreçlerle benzerlikler taşımaktadır. Bu özellikleri nedeniyle, su doğurganlıkla ve feminen enerjiyle özdeşleşir. Bununla birlikte, su aynı zamanda yıkıcı bir güç olabilir; seller, fırtınalar ve tsunamiler gibi doğal olaylar aracılığıyla hem yaratıcı hem de yok edici bir element olarak ikili bir karakter sergilemektedir. Kadınlarla özdeşleştirilen, durağan olmayıp şekil değiştirebilen su metaforu aynı zamanda kadınlara güvenilmezlik niteliği atfetmektedir. Ancak, Atwood, suyun geleneksel analojilerini değiştirerek ona dayanıklılık ve güç atfederek Ostriker'ın (1982) ifadesiyle "eski tası yeni şarapla doldurmuş"tur (s. 72). Başka bir ifadeyle, geleneksel imgeleri yeni ve dirençli anlamlarla yeniden doldurarak kadınların kendi hikayelerini yeniden yazmalarına olanak tanımaktadır.

Annesinden aldığı ve başlangıçta anlamadığı öğütler, zamanla Penelope'nin hayatta kalmasını ve zorluklarla başa çıkmasını sağlayan bilgelik kaynağına dönüşmektedir. Annesinin su metaforu üzerinden verdiği öğütler, Penelope'nin zekâsı ve direncini simgelemektedir. Bu öğütler aynı zamanda, ataerkil toplumun kadınlara biçtiği rolün dışına çıkarak kendi kaderini şekillendirebilen, akışkan ve esnek bir karakter olarak Penelope'yi inşa etmektedir. "Annesinin dediği gibi su direnmez ve Penelope de Odysseus' la evlendirilmesinden başlayarak birçok hayati karara direnme[mekte] ancak yine annesinin belirttiği gibi su gibi akışkan olarak içinde bulunduğu ortam ve şartları değerlendirerek kendisine bir alan aç[maktadır]" (Ulu, 2019, s. 58).

Penelope annesinin öğüdü doğrultusunda yaşamı boyunca aklıyla davranmış ve koşulları kendi lehine çevirebilmek için gerektiğinde bazı roller yapmıştır. İlk olarak,

Odysseus ile evlendiğinde ülkesinden ayrılacağı sırada babası onun ülkeden ayrılmamasını istemektedir ve bunun için ona yalvarmaktadır. Odysseus da bunun üzerine, Penelope'ye onunla İthaka'ya gitmeyi mi yoksa babasıyla kalmayı mı istediğini sorar. Penelope bu soruya cevap vermek yerine yaşmağını örtmekle yetinir. Penelope bu olayı şöyle aktarmaktadır:

> Verdiğim yanıtın yaşmağımı örtmek olduğunu, kocamı istediğimi dile getiremeyecek kadar iffetli olduğumu, bu erdemimi anımsatması için heykelimi diktikleri söylenir. Söylediklerinde gerçeklik payı yok değil. Ancak yaşmağımı indirmemin nedeni güldüğümü gizlemekti. Öz kızını denize atmış bir babanın aynı kızının arkasından koşarak "Benimle kal!" diye dil dökmesi gülünesi bir sahneydi. (Atwood, 2017, s. 48)

Penelope henüz çocukken babası İkarios kızının onun ölümünden sorumlu olacağına dair bir kehanet üzerine Penelope'yi denize atarak öldürmek istemiştir. Bir ördek sürüsü Penelope'yi boğulmaktan kurtarmıştır. Henüz bir çocukken ondan kurtulmayı amaçlayan babasının Penelope'nin Sparta'da kalmasını istemesinin sebebi kızına duyduğu sevgi ve bağlılık değildir. İkraios ülkeyi kardeşi Tyndareos ile birer yıl dönüşümlü olarak yönetmektedir. İkarios'un kızının Sparta'da kalmasını istemesinin sebebi kardeşiyle arasında çıkabilecek bir anlaşmazlık durumunda Penelope'nin doğurması muhtemel olan oğullarının onun yardımına koşmalarını ummasıdır. Bu sebeple, çocukluğundan beri babasıyla problemli bir ilişkiye sahip olan Penelope onun yanından ayrılmak istemektedir. Bu isteğini açıkça söylemek yerine yaşmağını örterek hem babasına karşı gelmemiş hem de "iffetli" bir kadın imgesi oluşturmuştur. Başka bir ifadeyle, annesinin öğüdünü dinleyerek içinde bulunduğu durumu kendi lehine çevirmeyi başarmıştır. Atwood, Penelope'nin "iffetli" bir kadın olarak seven anne arketipini yansıtmasının sebeplerinden biri olan bu hikâyenin gerçek yüzünü okuyucuya sunmuştur.

Penelope'nin annesinin öğüdüne uyarak, zorlukların üstesinden geldiği ve olumsuz koşulları kendi lehine çevirdiği bir diğer durum ise talipleri oyalama taktiğidir. Penelope talipler sarayını istila ettiğinde neler düşündüğünü şöyle aktarmaktadır:

> İstenmeyen taliplerimi kovmamın, konağın kapılarını yüzlerine kapatmamın bir yararı olmayacağını biliyordum. Bunu yapmaya kalkarsam, çirkefleşeceklerdi, sağa sola saldırıp güzellikle almaya çalıştıklarını kaba kuvvetle ele geçirmeye başlayacaklardı.

> Fakat ben bir Naiad'ın kızıydım; anamın öğütleri kulağımda küpeydi. *Su gibi davran,* derdim kendime. *Onlara karşı koymaya kalkma. Seni ele geçirmeyi denediklerinde, parmaklarının arasından kay. Çevrelerinden süzülüp git*. (Atwood, 2017, s. 91)

Bu düşünceyle Penelope ünlü kefen dokuma stratejisini geliştirir. Her gün dokuduğu kefeni geceleri sökerek, Odysseus'un dönüşünü beklerken zaman kazanmakta ve istemediği bir evliliği yapmak zorunda kalmaktan kurtulmaktadır. Bu, sadece zekice bir taktik değil, aynı zamanda Penelope'nin zor durumlarda nasıl direnç gösterdiğini ve kontrolü elinde tuttuğunu gösteren bir simgedir. Penelope'ye bu istenmeyen durum üzerinde bir kontrol ve otonomi sağlamaktadır. Penelope'nin sadakat timsali olarak seven anne arketipiyle özdeşleşmesini sağlayan bu ünlü stratejisi aslında destanda resmedildiği gibi onun Odysseus'un yetiştirdiği insan olmasından değil, annesinin öğüdünü uygulaması sonucu geliştirilmiştir.

Odysseus'un yokluğunda annesini dinleyerek zor durumların üstesinden gelen Penelope, eşi ülkeye döndükten sonra da olaylara karşı koymayıp zaman zaman bazı roller yaparak durumları kendi lehine çevirmektedir. İlk olarak, destandakinin aksine, Odysseus dilenci kılığında ülkesine döndüğünde Penelope onu görür görmez tanır, ancak tanımamış gibi davranmayı tercih eder. Bu durumu şöyle açıklar:

> Bildiğimi kimselere belli etmedim. Onu tehlikeye atmış olurdum. Ayrıca, bir erkek kılık değiştirmekte usta olmakla övünüyorsa, onu tanıdığını söyleyen karısı aptalca davranmış olurdu: bir erkekle zekâ gösterisinin arasına girmek düşüncesizlikti. (Atwood, 2017, s. 114)

Penelope'nin bu davranışı, ataerkil toplumdaki cinsiyet rollerine bir meydan okuma olarak da yorumlanabilir. O, bir erkekle zekâ yarışına girmenin tehlikeli olabileceğini bilse de bu durumu kendi avantajına kullanmayı seçmektedir. Bu, onun sadece eşini koruma içgüdüsüyle hareket etmediğini, aynı zamanda kendi güvenliğini ve çıkarlarını gözeterek hareket ettiğini göstermektedir. Penelope'nin bu şekilde davranması, onun ataerkil düzenin beklentilerine uyma yeteneğini ve bu beklentileri kendi çıkarları doğrultusunda nasıl manipüle edebileceğini vurgulamaktadır. Atwood, Penelope'nin bu yönlerini ön plana çıkararak, onu pasif bir figür olmaktan çıkarıp, aktif bir konuma sahip, zeki ve kendi kaderini şekillendirebilen bir kadın olarak yeniden kurgulamaktadır. Böylece, yazar, Penelope'nin karakterine yeni bir boyut kazandırmakta ve kadınların edebiyat ve mitolojideki geleneksel rollerine meydan

okumaktadır. Bununla birlikte, Penelope, geleneksel anlatıda Odysseus'un ondan kimliğini saklamasının sebebinin ona duyduğu güvensizlik olarak yorumlandığını okuyucuya aktarır. Ona göre, bu durumun esas sebebi, Odysseus'un Penelope'nin sevinç çığlıkları atarak onu ele vermesinden korkması ve Penelope'yi tehlikeden uzak tutmak istemesidir (Atwood, 2017, ss. 120-121). Bu yorum ile Atwood, destan yorumlanırken Penelope'ye olumsuz bir nitelik atfeden bir düşünceyi Penelope'nin lehine çevirmiştir.

Odysseus ülkesine döndükten sonra onu tanımamış gibi davranan Penelope, bu oyununa bir süre daha devam etmektedir. Odysseus'un taliplerle birlikte katıldığı, kazananla evleneceğini beyan ettiği ok atma yarışmasını Penelope düzenlemiştir. Bu yarışın bir tesadüfmüş gibi yorumlanmasıyla ilgili Penelope şu açıklamayı yapar:

> Şarkılara bakacak olursanız, Odysseus'un gelişiyle benim ok ve yay atışına karar verişimin aynı zamana denk gelmesi rastlantıdır – ya da tanrıların düzeni (eskiden böyle derdik). Artık gerçeği öğrendiniz. Bu ok atışını bir tek Odysseus'un yapabileceğini biliyordum. Dilencinin Odysseus olduğunu da. Rastlantı filan söz konusu değildi. Bilerek tasarlamıştım her şeyi. (Atwood, 2017, ss. 115-116)

Bu yorum, geleneksel *Odysseia* destanındaki Penelope'nin pasif ve bekleyen kadın imajını tersine çevirmektedir. Atwood, Penelope'yi daha bilinçli ve hesaplayıcı bir karakter olarak yeniden tasvir ederek, onun hikayesine modern bir yorum getirmekte ve onun edilgen konumunu tersyüz etmektedir. Bu bağlamda, Penelope, orijinal metinde kahramanlık kodlarının en önemlilerinden birisinin kurnazlık olduğu Odysseus karakterinin kurguladığı oyun içerisinde kendi oyununu kurgulayarak kendisini Odysseus'tan daha usta bir oyuncu olarak ortaya koyar.

Benzer şekilde, orijinal anlatıda sütninesi Eurykleia'nın Odysseus'un ayaklarını yıkarken onu bacağındaki yara izinden tanıdığı, ancak Penelope'nin bu durumu da fark edemediğinden söz edilmektedir. Ancak, Penelope bu olayla ilgili de şöyle yorum yapmaktadır:

> Şarkılar hiçbir şey fark etmediğimi, çünkü Athena'nın dikkatimi dağıttığından söz eder. Eğer buna inanıyorsanız, her türlü saçmalığa inanırsınız demektir. Bense o sırada

> hazırladığım ufak oyunun başarısına kıs kıs güldüğümü ikisi görmesin diye onlara arkamı dönmüştüm. (Atwood, 2017, s. 117)

Bu yorum da Penelope'yi geleneksel hikâyede belirtildiği gibi saf ya da bilgisiz bir karakter olarak değil, olayların kontrolünü elinde tutan bilinçli bir figür olarak yeniden şekillendirilmiştir. Bu yorum, Penelope'nin Odysseus'un dönüşünü sadece pasif olarak bekleyen değil, aktif olarak kurgulayan bir karakter olduğunu vurgulamaktadır. Atwood burada, Penelope'nin güçlü bir kadın figürü olarak ne kadar derin ve karmaşık bir karakter olabileceğini ortaya koymakta ve böylece ona antik metinde verilmeyen bir güç ve bağımsızlık kazandırmaktadır. Özetle, Atwood'un Penelope'si klasik anlatıdakinin aksine, Odysseus'un değil annesinin yolunu izlemektedir ve yaşamı boyunca annesinin verdiği öğüdü dinleyerek, zor durumlar karşısında aklını kullanarak, gerektiğinde rol yaparak olayları lehine çevirmeyi başarmıştır.

Atwood'un romanında, annelik arketipi bağlamında dikkat çeken bir diğer husus, Penelope'nin ve annesinin geleneksel seven anne arketipinden farklı bir annelik sergilemeleridir. Penelope'nin annesi ile başlanacak olursa, onun geleneksel anlamda kurgulanan fedakâr ve sevecen anne figürüne uymadığını söylemek yerinde olacaktır. Penelope annesini şu şekilde anlatmaktadır:

> Bütün Naiad'lar gibi anam da çok güzel fakat soğuk bir kadındı. […] Ulaşması zor biriydi. Küçükken kollarımı boynuna dolamak istediğimde bir yolunu bulup sıyrılırdı. Ördek sürülerine onun haber saldığına inanmak hoşuma giderdi, belki de yapmamıştı: Küçük çocukları gözetmektense ırmakta yüzmeyi yeğler, beni unuturdu. Beni babam denize atmamış olsaydı, bir dalgınlık ya da öfke anında o yapardı belki. Dikkati hemen dağılan, duyguları hızla değişen bir kadındı. (Atwood, 2017, ss. 19-20)

Bu tanımda Penelope'nin annesi, geleneksel anlatılarda sıklıkla idealize edilen fedakâr ve sevecen anne figürüne uymayan, daha soğuk ve uzak bir karakter olarak resmedilmektedir. Ancak, Penelope'nin karakterinin ve yaşamının biçimlenmesinde en önemli faktör annesi ve onun verdiği öğüttür. Dolayısıyla, Penelope'nin annesinin, annelik kavramının monolitik bir yapıda olmadığını, farklı kişilik ve duygusal yaklaşımların da olabileceğini gösteren, başka bir ifadeyle, alışılmış kalıpların dışında bir anneliğin korkunç anne arketipiyle özdeşleşmeye yol

açmadığını gösteren önemli bir figür olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Benzer şekilde, destanda seven anne arketipiyle özdeşleştirilen Penelope de Atwood'un romanında oğlu Telemakhos'la problemli bir ilişki yaşamaktadır. Telemakhos'un sıklıkla annesini ikincilleştiren küçültücü söylemlerine destanda da yer verilmektedir. Ancak, Penelope'nin bu konuyla ilgili hisleri okuyucuya aktarılmamaktadır. Atwood'un romanında oğlunun bu tavırlarından son derece rahatsız olan Penelope oğluyla ilgili hislerini şu şekilde aktarmaktadır:

> Onun için en iyisini istiyordum elbette, oğlumdu o benim, ister siyasal önder olsun, ister savaşçı ya da her ne olmak istiyorsa, başarılı olmasını diliyordum. Ne ki o anda keşke bir Troya Savaşı daha patlak verse diye geçirdim içimden, onu oraya gönderir, böylece gözümün önünden uzaklaştırabilirdim. Tüyleri yeni biten erkek çocuklar tam baş belası olabilirler ne de olsa. (Atwood, 2017, s. 140)

Bu yorumla, Atwood, Penelope'nin Telemakhos'a olan sevgisini ve onun için en iyisini isteme arzusunu vurgularken, aynı zamanda onunla ilişkisinde olan zorlukları ve hayal kırıklıklarını da açıkça ortaya koymaktadır. Penelope'nin oğlunu Troya Savaşı'na göndermek istemesi, onun duygusal olarak zorlandığı ve çaresiz hissettiği bir anda yaptığı bir dilek olarak okuyucuya sunulmaktadır. Bu, annelik deneyiminin sadece sevgi ve fedakarlıkla sınırlı olmadığını, aynı zamanda zorluklar, hayal kırıklıkları ve hatta öfke gibi duyguları da içerebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla, Penelope'nin bu yansıtmalarının, annelik arketipine meydan okuduğunu ve annelik deneyiminin arketiplerle kategorize edilemeyecek kadar karmaşık ve çok boyutlu olduğunu vurguladığını söylemek yerinde olacaktır. Başka bir ifadeyle, anneliğin sadece geleneksel "sevgi dolu bakıcı" rolüyle sınırlı olmadığı, aynı zamanda annelerin kendi kişisel duyguları, ihtiyaçları ve hayal kırıklıklarıyla başa çıkmaları gerektiğinin altı çizilmektedir. Dolayısıyla, Atwood, Penelope'nin bu duygusal ifadeleri aracılığıyla, kadınların ve annelerin içsel dünyalarına daha gerçekçi ve insani bir bakış sunarak anne arketiplerini dönüştürmektedir.

Penelope'nin anneliğini ele alarak bu arketipi dönüştürmeyi başaran Atwood, sadakat timsali olarak da onun "başka kadınları dövmek için bir sopa" (a.g.e., s. 12) olduğunu dile getirmekte ve bu konuya da farklı bir boyut getirmektedir. Homeros'un eserinde sadık ve erdemli bir eş olarak idealize edilen Penelope, zamanla ve farklı yazarlar tarafından çok daha çelişkili ve tartışmalı bir karaktere dönüşmüştür. Örneğin, Herodot ve Pindarus gibi yazarlar,

Penelope'yi Pan'ın annesi olarak betimlerken, Samos'lu Duris gibi başka yazarlar bu öyküyü daha da ileri götürerek, Penelope'nin talipleriyle olan ilişkilerinden Pan'ın doğduğunu öne sürmektedirler. Penelope'nin eşine ihanet ettiğine inanmak istemeyen kimseler tarafından ise onun talipler tarafından tecavüze uğradığı, Hermes'in keçi kılığına girerek onu kandırdığı ya da Pan'ın annesinin başka bir Penelope olduğu gibi hikayeler aktarılmıştır (akt. Kalaycıoğulları, 2016, s. 98). Atwood'un metninde kendi hikayesinin anlatıcısı olan Penelope de bu hikayelere değinerek onları "böyle iğrenç bir masala kim inanır" sözleriyle inkâr etmektedir. Ancak, bir yandan da romanın 21. bölümünde hizmetçiler tarafından sahnelenen bir oyunda Penelope'nin arzularına yenik düşerek taliplerle ilişkiye girmiş olduğu ima edilerek bu konunun doğruluğu ile ilgili bir muğlaklık yaratılmaktadır. Bu oyunda Odysseus eve dönmüştür ve Penelope taliplerle birlikte olduğu ortaya çıkacağı için endişe duymaktadır. Eurykleia'ya şöyle der:

> İşte şimdi sevgili dadı, kıyamet kopacak –
>
> Arzularıma yenildiğim için beni lime lime doğrayacak
>
> O önüne gelen her peri ve güzelle gününü gün ederken
>
> Ben bir tek üstüme düşeni mi yapacaktım?
>
> Her kızı ve tanrıçayı göğe yükselirken,
>
> Ben üzüm gibi kuruyacaktım. (a.g.e. s. 124)

Penelope'nin bu sözlerine Odysseus'un sütninesi ise şu şekilde yanıt verir:

> Hani odanda ha bire dokumakla ün salmıştın ya,
>
> Onca saat yatakta işbaşında olurdun ya aslında!
>
> Boynunu vurmaya yeter bunlar, artar da! (a.g.e., ss. 124-125)

Postmodern edebiyat, genellikle kesinlikten kaçınır ve okuyucuya açık uçlu sorular bırakarak, karakterler ve olaylar üzerine kendi yorumlarını yapmaları için alan bırakmaktadır. Atwood'un da bir postmodern edebiyat örneği olan bu romanında, Penelope'nin sadakati hakkındaki söylentileri bir yandan inkâr ederken bir yandan da onlarla ilgili okuyucunun aklında soru işaretleri oluşturmakta ve bu sayede onun "başka kadınları dövmek için sopa" olarak kullanılmasının önüne geçmeyi amaçladığını söylemek yerinde olacaktır. Başka bir ifadeyle, yazar, yarattığı bu muğlaklık ile Penelope'nin "evdeki melek" ve "sadık eş" olarak

seven anne arketipinden sıyrılmasını ve mutlak bir gerçekliğin var olmadığını gözler önüne sermektedir.

Özetle, Margaret Atwood'un feminist revizyonist mit yazımının çarpıcı bir örneği olan *Penelope* eseri, Penelope karakterini Homeros'un *Odysseia* destanındaki geleneksel pasif ve erdemli eş portresinden çıkararak, onu aktif şekilde, kendi kaderini şekillendirme gücüne sahip bir karakter olarak yeniden kurgulamaktadır. Yazar, Penelope'nin hikayesini ataerkil metinlerin gölgesinden çıkarıp, onun sadakatini ve zekasını yeni bir perspektiften değerlendirmektedir. Bu durum, ataerkil dil ve yapıların hem yıkımını hem de yeniden yaratılmasını içererek eski metinlere yeni ve kapsayıcı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Destanda Penelope'nin varoluşu Odysseus'un ekseninde tanımlanırken Atwood'un eserinde Penelope sadece Odysseus'un sadık eşi olarak değil, aynı zamanda zorluklarla başa çıkan, hayatının kontrolünü elinde tutan akıllı ve dirençli bir kadın olarak resmedilmektedir. O, bu gücünü Odysseus'tan değil, geleneksel annelik normlarının dışında bir yapıya sahip olan annesinden almaktadır. Bununla birlikte, Penelope oğluyla olan problemli ilişkisine karşı hislerini de açıkça dile getirmekte, böylece geleneksel bakış açısının annelikten beklentilerine de meydan okumaktadır. Dolayısıyla, Atwood'un bu eserinin ataerkil mitleri yeniden ele alarak ve kadın perspektiflerini öne çıkararak edebiyatı nasıl yeniden şekillendirebileceğimizi gösteren kuvvetli bir örnek olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu eser, mitlerin ve tarihsel anlatıların, kadın yazarlar tarafından nasıl ele alınıp dönüştürülebileceğini ve bu sürecin toplumsal cinsiyet normlarını nasıl sorgulayabileceğini başarılı bir şekilde sergilemektedir.

2.3.2. *ODYSSEİA* DESTANI VE *PENELOPE*'NİN ROMANTİK AŞK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.3.2.1. *ODYSSEİA* DESTANINDA YER ALAN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Bu çalışmada, destanlarda var olan anne arketipi incelenirken, eserdeki kadın karakterlerin nasıl tasvir edildiği, kahramana göre ne şekilde konumlandırılarak kategorize edildikleri analiz edilmektedir. Ancak, romantik aşk arketipi anne arketipinden daha kapsamlı bir kavramdır. Bu arketipi incelerken, erkeklik kültleri ve bu kültlerin dayattığı davranış biçimleri ve kadın erkek arasındaki hiyerarşik ilişkiler mercek altına alınmaktadır. Bu bağlamda, *Odysseia*'da yer alan romantik aşk arketipleri incelenirken öncelikle Odysseus'un sahip olduğu eril kodlar incelenecek, ardından bu kodların gerektirdiği bir davranış biçimi

olan ve destanda pek çok örneği bulunan ‘erkek kardeşliği’ kavramı tartışılacaktır. Son olarak ise, Odysseus ile eşi Penelopeia arasındaki ilişki hiyerarşik bakımdan incelenecektir.

Destanların temel teması, genellikle fiziksel güç, cesaret, onur ve liderlik gibi erkeklerle ilişkilendirilen özelliklerle tanımlanan kahramanlık kavramıdır. Kadınların genellikle pasif, yardımcı ya da hedef rolünde tasvir edildiği ve kahramanın motivasyon kaynağı ya da ödülü olarak sunulduğu destanlarda erkek kahramanlar, sıklıkla büyük zorluklarla yüzleşerek, önemli savaşlar vermekte ve toplumu tehdit eden dış güçlere karşı koruma sağlamaktadır. Bu durum, edebiyatta ve geniş toplumsal anlatılarda erkeklik ve kadınlık üzerine inşa edilen stereotipleri pekiştirmektedir. *Odysseia*’da hikâyenin esas kahramanı olan Odysseus, sadakat, cesaret, fiziksel güç, kıvrak zekâ ve dili kullanmadaki kabiliyeti gibi eril kodlara sahip olarak ideal bir kahraman imgesi oluşturmaktadır.

Odysseus’un yokluğunda Penelopeia liderliğindeki kadınların yönetimi altındaki ülkesi İthaka, taliplerin sarayı istilası sebebiyle büyük bir tehdit altındadır. Odysseus’un tek isteği bir an önce yurduna kavuşmaktır. Ancak, yoluna çıkan pek çok engel sebebiyle, Odysseus’un eve dönüş yolculuğu yaklaşık on yıl sürmüştür. Odysseus hem Kirke’nin hem de Kalypso’nun adasında büyük bir refah içinde yaşıyor olmasına rağmen eve dönme görevine olan sadakatini kaybetmez ve bu görevi yerine getirmek için her iki adadan da ayrılır. Kahramanlık hikâyelerinde sadakat teması, sadece kahramanın büyük amaçlarına olan bağlılığı ile sınırlı kalmayıp; aynı zamanda, kahramanın çevresindeki kişilerin, özellikle de yakın ilişkilerdeki insanların kahramana olan sadakatini de kapsamaktadır. Odysseus'un maceraları, Homeros'un *Odysseia*’sında anlatılan bu temanın klasik bir örneğidir. Odysseus, yıllar süren maceralar boyunca, yalnızca kendi sadakatini değil, aynı zamanda evine ve ailesine döndüğünde karşılaştığı kişilerin sadakatini de test etmektedir. Başka bir ifadeyle, Odysseus, hizmetçilerin ve eşinin sadakatini sınamak için tanınmayacak bir hale bürünerek onları sınamaktadır. Ancak, anne arketipini incelerken de söz edildiği üzere, Odysseus Telemakhos’un teklifi üzerine erkek hizmetçilerin değil, yalnızca kadın hizmetçilerin sadakatlerini sınar ve on iki hizmetçiyi öldürerek cezalandırır. Talipleri kurnazca bir oyunla oyalayan Penelopeia ise sadakat testini geçmiş ve destanın çeşitli kısımlarında eşine sadık kalan erdemli ve ‘ideal’ bir kadın olarak takdir toplamıştır. O halde, burada sadakat kavramından anlaşılması gereken bir kadının başka bir erkekle cinsel ya da duygusal bir ilişki yaşamaması durumudur. Oysa, Kalypso ve Kirke’nin adalarında yıllarca kalan Odysseus eşini defalarca aldatmıştır. Öyleyse, eril ideolojinin yansıması olarak kaleme alınan eserlerde sadakatin erkek ve kadın için farklı kavramlar içerdiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu

kadim anlatıda, sadakat, erkek için kahramanlık görevine bağlılık göstermeyi ifade ederken kadın için hayatında yer alan eş, kral veya baba gibi, erkek otorite figürüne sadık kalmayı ifade etmektedir. Bu durum da toplumsal cinsiyet normlarının dayattığı cinsler arası hiyerarşiyi destekler niteliktedir.

Odysseia'da Odysseus'u idealize eden bir diğer kahramanlık özelliği ise sahip olduğu cesaret, fiziksel güç ve zorluklar karşısında galip gelmek için kullandığı kıvrak zekasıdır. Odysseus'un Seirenler, Skylla, Kharybdis ve tepegöz Polyphemos ile olan karşılaşmaları, onun cesaretini farklı yönleriyle ortaya koymaktadır. Seirenlerin çağrısına direnirken, onların büyüsüne kapılmadan önce kendini direğe bağlatması ve mürettebatının kulaklarını balmumu ile tıkaması, tehlikeler karşısında önlem almanın da cesaret gerektirdiğini göstermektedir. Skylla ve Kharybdis ile karşılaşmasında, kaçınılmaz tehlikeler arasında en az zararla nasıl geçileceğine karar vermek zorunda kalması, cesaretin yanı sıra bilge bir lider olmanın da gerekliliğini vurgulamaktadır. Polyphemos ile olan mücadelesinde ise, fiziksel güç yerine zekâyı ve kurnazlığı kullanarak düşmanını yenmesi, cesaretin farklı biçimlerde tezahür edebileceğinin bir göstergesidir. Benzer şekilde, Odysseus sayıca çok üstün olan taliplerini cezalandırmak için de acele etmemekte, saraya dilenci kılığında gelerek onlara karşı bir strateji geliştirmektedir. Zeus'un da "ölümlülerin en üstünüdür akıldan yana" (Homeros, 2020, s. 5) şeklinde söz ettiği ve destan boyunca "çok akıllı", "cin fikirli" ve "çok kurnaz" sıfatlarıyla anılan Odysseus'un hikâyesi, kahramanlık ve cesaretin sadece fiziksel güçle veya silah kullanımıyla sınırlı olmadığını vurgulamaktadır. *Odysseia*'da Odysseus'un cesareti sıklıkla zekâsı, stratejik düşünce yeteneği ve olağanüstü durumlarda soğukkanlılığını koruma becerisi ile birleşmektedir. Bu, antik Yunan toplumunda ideal bir kahramanın sadece güçlü ve cesur değil, aynı zamanda akıllı ve kurnaz olması gerektiği görüşünü yansıtmaktadır. Bununla birlikte, destanda sıklıkla Odysseus'un hitabette usta olmasına, başka bir ifadeyle, dil alanındaki yetkinliğine de değinilmektedir. Kral Alkinoos onu "öyle güzel bir biçim var ki sözlerinde, konuşmanda öyle soylu bir akıl var ki" (a.g.e., s. 196) şeklinde övmektedir. Destanda yer alan anne arketiplerini incelerken de değinildiği gibi, dil, aklın yani logosun alanında yer almaktadır; dolayısıyla, dil alanında usta olmak eril ideoloji tarafından erkeğe atfedilmiş bir niteliktir. Kalypso ve Kirke örneklerinde bahsedildiği gibi kadının dil alanında yetkin olması onu canavarlaştırırken erkeği ideal bir kahraman haline getirmektedir. Odysseus ise sadakat, cesaret, fiziksel güç, kıvrak zekâ ve dil alanında yetkin olma gibi özelliklerin hepsine sahip ideal bir kahraman konumundadır.

Kanon anlatılarda ‘erkek kardeşliği’ arketipi, ideal kahramanın sahip olduğu bir diğer özellik olarak sıklıkla işlenmektedir. Erkekler arasındaki sıkı bağları ve birlikteliği vurgulayan bir tema olan bu arketip, erkekler arasındaki, ortak hedeflere ulaşma, zorlukları birlikte aşma ile birbirlerine karşı gösterilen sadakat ve destek üzerine kuruludur. Bu bağlar, biyolojik olmaktan ziyade, ortak deneyimler ve değerler temelinde gelişmekte ve sık sık idealize edilmektedir. Ancak, bu arketipin analizi, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine dair daha geniş bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Genellikle güç, liderlik ve cesaret gibi erdemlerle ilişkilendirilen erkekler arası ilişkilerin ve bağların entelektüel, politik ve askeri alanlarda öne çıkarılması, bu alanlarda kadınların görünürlüğünü ve etkisini azaltmakta ve kadınların toplumsal rolünün genellikle ev içi ve ailevi alanlarla sınırlı kalmasına sebep olmaktadır. Bu ayrım, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği pekiştirerek kadınların toplumsal, ekonomik ve politik alanlarda daha aktif roller üstlenmelerinin önünde bir engel oluşturmaktadır.

Gılgamış destanında da Gılgamış ile Enkidu arasında var olan erkek kardeşliği bağı *Odysseia*’da da Odysseus ile birçok erkek karakter arasında görülmektedir. Örneğin, Kirke’nin adasına vardıklarında, Kirke Odysseus’un arkadaşlarını domuza çevirmiştir. Onun elinden kurtulmayı başaran Eurylokhos, gemiye döner ve Odysseus’a hemen adadan ayrılmaları gerektiğini söyler. Ancak, arkadaşlarına büyük bir sadakatle bağlı olan Odysseus onları orada o halde bırakmayı kabul etmez ve onları kurtarmak için Kirke’nin yanına gitmeye karar verir. Odysseus Kirke’nin yanına giderken Hermesias’ın onun yanına gelip Odysseus’a onu Kirke’nin büyüsünden koruyacak molü bitkisini vermesi ve Kirke’ye karşı nasıl galip geleceğini anlatması da bir erkek kardeşliği örneğidir. Hermesias’ın tavsiyelerine uyan Odysseus, Kirke’yi ‘ehlileştirmeyi’ başardıktan sonra onu arkadaşlarını eski hallerine çevirmesi için de ikna eder. Bununla birlikte, Odysseus kör kâhin Teiresias’a dönüş yolunu danışmak için ölüler diyarına gitmeden önce Elpenor isimli arkadaşı Kirke’nin adasında çatıdan düşerek hayatını kaybetmiştir. Ona bir cenaze töreni düzenleyemeden yola çıkmak zorunda kalan Odysseus, yer altında Elpenor’un kendisine cenaze töreni düzenlenmediği için huzura kavuşamayan ruhuyla karşılaşır. Bunun üzerine, Odysseus hemen eve dönüş yoluna koyulmak yerine Kirke’nin adasına döner ve Elpenor için bir cenaze töreni düzenler. Bu da Odysseus’un arkadaşlarıyla arasında var olan güçlü bağların bir göstergesi niteliğindedir. Kirke’nin adasından ayrıldıktan sora da Odysseus’un erkek karakterlerle arasındaki erkek kardeşliği temasına sıklıkla rastlanmaktadır. Odysseus Phaiak’a vardığında ülkenin kralı Alkinoos tarafından çok iyi ağırlanır. Odysseus ona güvenerek kimliğini açıklar ve Phaiaklara başından geçenleri anlatır. Phaiaklar da Odysseus’u uğurlarken ona bolca armağanlar vererek

ülkesi İthaka'ya kadar onu götürürler. Odysseus dilenci kılığında ülkesine vardığında ilk karşılaştığı kişi eski bir dostu olan çoban Eumaios'tur. Eumaios önce onu tanıyamaz ancak Odysseus ona güvenir ve kimliğini açıklar. Eumaios da Odysseus talipleri cezalandırana kadar onun yanında yer alır ve ona destek olur. Odysseus'un sarayında yıllardır eşi Penelopeia'yla evlenmek isteyen ve Odysseus'un mallarını sömüren talipler ise ideal erkeğin sembolize ettiği erkek kardeşliğine ihanet eden figürlerdir. Odysseus onları bu ihanetlerinden ötürü fallik bir simge olan kılıçla öldürerek bir bakıma kastre ederek cezalandırır. Dolayısıyla, Odysseus'un onları cezalandırması, sadece kişisel bir intikam değil, aynı zamanda idealize edilen erkek kardeşliği değerlerini koruma eylemidir.

Odysseia'daki erkek karakterler arasında böyle güçlü kardeşlik ve dayanışma bağları bulunmasına rağmen kadın karakterler arasındaki ilişkiler daha farklı bir dinamik sergilemektedir. Destanda, "erkekler arasında sağlam temellere kurulan karşılıklı güven ve dostluk ilişkisi, kadınlara geldiğinde çok daha kırılgandır" (Salim, 2020, s. 14). Başka bir ifadeyle, erkekler arasında sıkça vurgulanan karşılıklı güven, sadakat ve desteğin aksine, kadın karakterler arasındaki ilişkilerde güvensizlik, şüphe ve rekabet öne çıkmaktadır. Örneğin, Penelopeia'nın talipleri oyalamak için uyguladığı dokuma oyunu hizmetçilerden biri tarafından taliplere ifşa edilmektedir. Bu durum da Penelopeia'nın ve ülkenin zor bir durumla karşılaşmasına sebep olur. Odysseus dilenci kılığında ülkeye dönerken de Athene ondan kimliğini eşi Penelopeia dahil olmak üzere bütün kadınlardan saklamasını ister. Bu da kadınlar arasındaki güven bağının ne kadar zayıf olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Odysseus'un gerçekte kim olduğunu anlayan tek kadın sütninesi Eurykleia'dır. Ancak, Odysseus'un isteği üzerine onun bu sırrını Penelopeia'dan bile saklar. Hem cinsine değil, Odysseus'a sadakat gösterir. Bununla birlikte, on iki kadın hizmetçinin ismini Odysseus'a açıklayarak bu kadınların cezalandırılmalarına sebep olan da Eurykleia'dır. Bu da Eurykleia'nın yine kadınlarla değil eril ideolojiyle iş birliği içinde olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Başka bir ifadeyle, bu durum, kadınların birbirlerine destek olmaktansa, var olan sosyal düzen içerisinde kendi konumlarını koruma veya iyileştirme çabası içinde olmaları gerektiği algısını pekiştirmektedir. Eurykleia zamanı geldiğinde Penelpoeia'ya Odysseus'un kimliğini açıkladığı zaman da Penelopeia ona bir türlü inanmaz. Bu da tıpkı Athene'nin Odysseus'tan kimliğini tüm kadınlardan saklamasını istemesi gibi, kadınlar arasındaki güven bağının ne kadar zayıf olduğuna işaret etmektedir. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, destanda erkekler arasında derin bir erkek kardeşliği bağı mevcut olmasına rağmen kadınlar arasında bir 'kız kardeşliği' bağının bulunmadığını söylemek yerinde

olacaktır. Destanda var olan pek çok örnek kadınlar arasındaki ilişkilerin kırılganlığının altını çizmektedir.

Son olarak, destandaki romantik aşk arketipi incelenirken Odysseus ile Penelopeia arasındaki ilişki dikkat çekmektedir. Destanı özetlerken de söz edildiği üzere, Truva Savaşı'nın sona ermesinin üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen Odysseus'un yurduna dönmemesi pek çok kimsenin onun hayatını kaybettiğine inanmasına sebep olmuştur. Bu sebeple, Penelopeia ile evlenmek üzere birçok talip saraya gelmiştir. Eşinin ölüm haberinin gelmemiş olması sebebiyle Penelopeia Odysseus'un yaşadığına dair inancını yitirmemiştir ve onu beklemeye devam etmektedir. Ancak, taliplerin baskısının artması sebebiyle Penelopeia onları kontrol altında tutabilmek amacıyla taliplerine kayınpederi Laertes için bir kefen dokuduğunu ve bu kefen bittiğinde içlerinden biriyle evleneceğini söylemiştir. Penelopeia gündüzleri kefeni dokumakta geceleri ise sökmektedir, böylece, bu dokuma işi uzamakta ve Penelopeia'ya eşine olan sadakatini korumak için zaman kazandırmaktadır. Penelopeia'nın Odysseus'un gölgesinde, ona hizmet etmek üzerine konumlandırıldığı bu temel hikâye çerçevesinde, onunla özdeşleşen sadakat ve akıl unsurlarının destanda nasıl işlendiğini incelemek yerinde olacaktır.

Sadakat konusuyla başlanacak olursa, bu özellik Penelopeia ile sıkı sıkıya özdeşmiş, onun 'ideal kadın' imgesinin en önemli niteliği haline gelmiştir. Destan boyunca sıklıkla Peneopeia'nın bu özelliği övülürken eşine karşı sadakatsiz olan kadınlardan da örnekler verilmekte ve bu kadınlar yerilmektedir. Penelopeia'nın sadakat bakımından destanda iki kez Agamemnon'un eşi Klytaimnestra ile karşılaştırılması dikkat çekmektedir. İlk karşılaştırma yeraltı ülkesinde Odysseus ile Agamemnon'un karşılaşması esnasında yer almaktadır. Bu karşılaşmada Agamemnon Odysseus'a Klytaimnestra'nın kendisine ihanet ettiğini ve onu öldürdüğünü anlatmakta ve ona şöyle bir nasihatte bulunmaktadır:

Sen de ders al bundan, yumuşak olma karına,

Güvenip açma ona tekmil düşüncelerini,

Ara sıra açıl ona, ara sıra fikrini sakla.

Ama kadın elinden ölüm gelmez sana Odysseus,

Erdemlidir, iyi düşünceler besler içinde

Uslu akıllı Penelopeia, İkarios'un kızı.

Yeni gelin bırakmıştık biz onu savaşa giderken,

O zaman memedeydi çocuğu, minnacıktı,

Şimdi yetişkin erkekler arasında olmalı.

Sevgili babası dönünce görecek onu, ne mutlu,

O da, törelere göre, kucaklayacak babasını.

Oysa benim karım bırakmadı oğlumu göreyim,

Öldürdü beni oğlumu göremeden. (Homeros, 2020, s. 199)

Odysseus ile Agamemnon arasında geçen bu sözler, Penelopeia ve Klytaimnestra arasındaki zıtlığı ve sadakat kavramının *Odysseia*'da nasıl işlendiğini öne çıkarmaktadır. Destanda Penelopeia'nın sadakatine dair yapılan vurgu, kadınların destansı hikâyede sahip oldukları roller ve toplumsal beklentiler açısından önemli bir yer tutmaktadır. Penelopeia'nın sabrı, zekâsı ve sadakati, eşinin yokluğunda evini ve ailesini koruyabilme yeteneğini göstermektedir. Bu özellikler, o dönem için idealize edilen kadın figürünün özellikleri olarak kabul edilmekte ve Penelopeia, bu erdemler sayesinde övgüye değer bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Diğer yandan, Klytaimnestra'nın ihaneti ve Agamemnon'u öldürmesi, kadın karakterlerin erkek kahramanlar için potansiyel bir tehlike ve güvensizlik kaynağı olarak görüldüğü temanın bir parçası niteliğindedir. Klytaimnestra'nın davranışı, toplumsal cinsiyet normlarına ve beklenen kadın davranışlarına uygun olmayan kadınların nasıl 'kötü' ya da 'ahlaksız' olarak damgalandığının bir örneğidir. Bu karşıtlık, kadınların toplumdaki yerini ve erkek egemen toplumda kadın 'erdemlerine' atfedilen değeri sorgulamaya açmaktadır.

Destanda, Penelopeia ile Klytaimnestra'yı mukayese eden bir diğer konuşma ise yeraltı ülkesindeki talipler tarafından gerçekleştirilmektedir. Talipler eşine sadık kalmayı başaran Penelopeia'yı kendi aralarında şu şekilde övmektedirler:

Ne sağlam düşünen kadınmış kusursuz Penelopeia,

Kızoğlankız vardığı kocasına ne de sadık kalmış,

Yok olmayacak erdeminin şanı hiçbir vakit,

Ölümsüz tanrılar uslu akıllı Penelopeia'nın şerefine

Destanlar dizdirecek yeryüzündeki insanlara.

Ne tuzaklar kurdurduydu Tyndareos'un kızı, tam tersine,

Nasıl öldürdüydü kızoğlankız vardığı kocasını,

Ne korkunç bir destanı olacak insanlar arasında onun,

Bir lekedir o gelecekteki tekmil kadınlara,

En iyi, en saygılı kadınlara bile bir leke (Homeros, 2020, s. 403)

Penelopeia ve Klytaimnestra arasındaki karşıtlığın, talipler tarafından nasıl algılandığını ve dile getirildiğini ortaya koyan bu pasajda, talipler, Penelopeia'nın eşine olan sadakatini ve erdemini övüp, onun bu özellikleri sayesinde ölümsüz bir şöhrete ulaşacağını belirtmektedirler. Penelopeia ve Klytaimnestra arasındaki bu keskin zıtlık, Odysseia'daki cinsiyet rollerinin ve kadın erdemlerinin idealize edilmiş tasvirlerini temsil etmektedir. Penelopeia'nın sadakati, sadece aile içinde değil, genel olarak toplum içinde de takdir edilen bir erdem olarak sunulmaktadır. Öte yandan, Klytaimnestra'nın eylemleri, tüm kadınlar için negatif bir referans noktası oluşturmakta ve gelecek nesillerdeki kadınlar için bir "leke" olarak tanımlanmaktadır. Bu, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın erdemlerine ilişkin dönemin algılarını ve beklentilerini yansıtan çok önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Odysseia destanında, kadınların erdemli olmasını sağlayan sadakat, Penelopeia ve Klytaimnestra haricinde, tanrıça Aphrodite, Truva Savaşı'nın sebebi olarak bilinen Helene ve Odysseus'un sadakatsizlikleri sebebiyle öldürdüğü on iki hizmetçi karakterleri üzerinden de vurgulanmaktadır. Odysseus, eve dönüş yolculuğu esnasında Phaiak ilinde bulunurken burada bir şölen düzenlenmekte ve bu şölen esnasında ozan Demodokos Truva Savaşı'ndan menkıbeler anlatırken söz Aphrodite ile Ares arasındaki yasak aşka gelmektedir. Ozan, Aphrodite ile Ares'in, Aphrodite'in eşi Hephaistos tarafından yakalanması üzerine bütün tanrıların oraya toplandığından, bütün tanrıçaların ise utanıp evde kaldığından söz etmektedir (Homeros, 2020, s. 135). Bununla birlikte, Hephaistos eşi Aphrodite'yi tanrılara şikâyet ederken Zeus'a ithafen "onun kızı güzelliğine güzel, ama namuslu değil" (a.g.e., s. 135) sözlerini yöneltmektedir. Bu olayın anlatısı esnasında Aphrodite hakkında eşini aldatan bir 'ahlaksız kadın' olarak negatif çağrışımlar yer alırken, onun bu yasak aşk ilişkisindeki partneri olan Ares hakkında herhangi bir olumsuz tasvir yer almaması dikkat çekmektedir. Daha önce de söz edildiği üzere, başta Zeus olmak üzere tanrıların evlilik dışı ilişkiler yaşamaları ya da eşlerine karşı sadakatsizliği normal karşılanırken bu durum tanrıçalar söz konusu olduğunda hoş görülmemektedir. Destanda Ares ile Aphrodite arasındaki yasak ilişkinin anlatıldığı

kısımda yalnızca Aphrodite'ye karşı olumsuz tasvirler yer alması bu duruma bir örnek teşkil etmektedir.

Truvalı Helene'nin *Odysseia*'daki tasvirine gelince ise, bu kısım destanda Odysseus'un eve dönüş yolculuğu sırasında Menelaos'un sarayına vardığında geçmektedir. Burada, savaştan sonra eşi Menelaos ile ülkesine dönen Helene, onu Paris ile aldatmış olmaktan ötürü derin bir üzüntü ve pişmanlık içerisindedir ve kendiyle ilgili "benim uğruma gitmişti Akhalar Troya'ya, ben köpek yüzlünün uğruna, hepsi o uğursuz savaşa atılmıştı" (a.g.e., s. 58) şeklinde yorum yapmaktadır. Bununla birlikte, Helene, sadakatsizliğiyle ilgili, dünyanın en güzel kadını seçilmesi karşılığında onu Paris'e vaat eden Aphrodite'yi suçlamakta ve Truva Savaşı sona erdiğinde nasıl pişman olduğunu şöyle dile getirmektedir:

> Öbür Troyalı kadınlar ağlayıp sızlanıyordu,
>
> Ama artık seviniyordu benim yüreğim,
>
> Gönlüm şimdi dönmek istiyordu evime,
>
> Ne diye bu çılgınlıkları yapmıştım sanki, ne diye,
>
> Aphrodite çelmişti aklımı, oralara götürmüştü beni,
>
> Götürmüştü baba toprağından uzaklara,
>
> Ayırmıştı çocuğumdan, yuvamdan, kocamdan,
>
> Ne akıldan yoksundu kocam benim,
>
> Ne de güzellikten yoksundu. (a.g.e. s. 62)

Bu sözler, Helene ve Penelopeia arasındaki karşıtlığa dikkat çekmekte ve bu karşıtlık da *Odysseia*'da kadın karakterlerin sadakatinin 'ideal kadın' olmak üzerindeki etkisini göz önüne sermektedir. Penelopeia, sadakatinin ve zekasının sembolü olarak idealize edilirken; Helene, aşkın ve tutkunun körleştirebileceği zaafların temsili olarak ele alınmaktadır. Ancak Helene'nin pişmanlık duyguları ve içsel çatışmaları, onu yalnızca bir 'kötü kadın' figürü ya da femme fatale olarak değil, aynı zamanda kendi eylemlerinin ve sonuçlarının farkında olan karmaşık bir karakter olarak sunmaktadır. Başka bir ifadeyle, Helene'nin destandaki tasviri, eşine karşı sadakatini korumayan kadınların hem saygınlıklarını yitireceğini hem de derin bir pişmanlık duygusu içine düşeceklerini gösterir niteliktedir.

Odysseia'da sadakat kavramıyla ilgili dikkat çeken bir diğer karakterizasyon da on iki hizmetçinin temsilleridir. Odysseus, sadık arkadaşı Eumaios ve oğlu Telemakhos ile dilenci kılığında sarayına döndüğünde bir süre kimliğini gizli tutarak saraydaki durumu değerlendirmektedir. Sarayı istila edip Odysseus'un malvarlığını sömüren taliplerin yanı sıra, onlara hizmet eden ve onlarla iş birliği yapan bazı hizmetlilerin de varlığı Odysseus'un öfkesini çekmektedir. Bunun üzerine, Odysseus talipleri ortadan kaldırdıktan sonra saraydaki hizmetçiler ve uşakları da tek tek deneyip cezalandırmayı düşünmeye başlar. Onun bu düşüncesine oğlu Telemakhos uşakları denemenin çok vakit alacağını, buna gerek olmadığını ancak kadın hizmetçileri denemesine bir şey diyemeyeceğini belirtir ve şu sözleri ekler:

> Kadınları sınamana bir şey diyemem, git anla,
>
> Hangileri sapıtmış, hangileri sadık kalmış,
>
> Ama vazgeçelim kulübe kulübe dolaşıp erkekleri denemekten,
>
> Sonra bakarız bu işe, bir işmar verirse bize kalkanlı Zeus. (Homeros, 2020, s. 281)

Telemakhos'un erkek hizmetlileri tek tek denemenin çok zaman alacağını söylemesi ve bunun yerine kadın hizmetçilere odaklanılmasını önermesi, kadınların o dönemdeki sosyal konumlarını ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini yansıtmaktadır. Kadın hizmetçilerin durumu, Odysseus ve Telemakhos için, ihanetin ve sadakatin sınanması açısından daha acil ve önemli görülmektedir. Bu, kadın ve erkek hizmetliler arasında bir ayrım yapılmasının ve kadınların daha kolay yargılanmasının, dönemin toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, Odysseus taliplerin hemen ardından ihanet ettiklerini tespit ettiği on iki hizmetçiyi de ölümle cezalandırmıştır. Odysseus'un bu hizmetçileri cezalandırma kararı, antik Yunan toplumunun adalet anlayışının sert ve acımasız yönlerini yansıtırken, aynı zamanda sadakat ve ihanetin sonuçlarının cinsiyete göre nasıl farklılaştırıldığını da göstermektedir. Bu bağlamda, destanda Odysseus ile Penelopeia'nın ilişkisinde Penelopeia'nın eşine olan sadakati temele alınarak pek çok başka kadın figürden örnekler de verilerek kadın erkek arasındaki ilişkide yalnızca kadının sadakatle yükümlü olduğu birçok kez vurgulanmaktadır. Bu durum da romantik aşk arketipi bağlamında kadın erkek ilişkilerindeki toplumsal cinsiyet rollerinin altını çizmektedir.

Odysseia'da önemli bir role sahip olan ve "uslu akıllı" lakabıyla anılan Penelopeia sadakatinin yanı sıra akıllı olmasıyla da dikkat çekmektedir. Penelopeia, Odysseus'un yokluğunda, İthaka'da kraliçe olarak zorlu bir dönem geçirmektedir. Odysseus'un savaşta

öldüğüne dair söylentilerle baş etmek zorunda kalan Penelopeia, aynı zamanda evini istila eden ve onunla evlenmek isteyen sayısız talipten de kurtulmak zorundadır. Penelopeia'nın zekasını ve becerisini gösteren en belirgin örneklerden biri, ünlü dokuma hilesidir. Sarayı istila eden talipler bir yandan da Odysseus'un mal varlığını sömürmektedirler. Penelopeia dokuma hilesini sürdürürken talipleri kesin bir dille reddetmeyerek bir yandan onlardan hediyeler alarak Odysseus'un zenginliğine katkıda bulunmaya çalışırken bir yandan da taliplerin kendi aralarında çıkabilecek bir kavgayı önlemeye çalışarak ülkenin bir karmaşa içine girmesini engellemeye çalışmaktadır (Foley, 1978, s. 10). Penelopeia'nın bu yaklaşımı, sadece mevcut durumu en iyi şekilde kullanmakla kalmamakta, aynı zamanda Odysseus'un yokluğunda sarayın ve zenginliğinin korunmasına da katkıda bulunmaktadır. Penelopeia'nın talipler arasında çıkabilecek kavgaları önlemeye yönelik çabaları, onun sadece ailesinin değil, aynı zamanda tüm İthaka'nın refahını düşündüğünü göstermektedir. Talipler arasında çıkabilecek bir çatışmanın önlenmesi, sarayın ve ülkenin istikrarını korumak için kritik bir öneme sahiptir. Penelopeia bu şekilde, mümkün olan en barışçıl ve istikrarlı yönetimi sağlamaya çalışmakta, böylece Odysseus'un dönüşüne kadar ülkenin daha büyük bir karmaşa ve yıkıma sürüklenmesini engellemektedir.

Ancak, Penelopeia'nın sahip olduğu bu zekâ onu Zeus'un "ölümlülerin en üstünüdür akıldan yana" (Homeros, 2020, s. 5) diye tanımladığı Odysseus ile eşit bir konuma getirmemektedir. "İthaka kraliçesinin taliplerden biriyle evlenmesi, Odysseus'un konumunun ve mal varlığının doğrudan başka bir erkeğe devredilmesi demek olacağından, Penelopeia'nın hilesi, kahraman için hayati bir gereklilik, macerasını tamamlama sebebidir" (Salim, 2020, s. 96). Başka bir ifadeyle, Penelopeia'nın gösterdiği zekâ ve kurnazlık onun eşine olan sadakatini koruması ve Odysseus'un eve dönme misyonunu yerine getirmesine yardımcı olmaktan fazlası değildir. Bu bağlamda, Odysseus'un kahramanlık hikayesi olan bu anlatıda Penelopeia'nın onun en büyük destekçilerinden biri olarak seven anne arketipiyle özdeşleştiğini söylemek yerinde olacaktır. Bununla birlikte, tıpkı sadakat hususunda Odysseus ve Penelopeia'nın rollerinin çok net olduğu gibi, zekâ konusunda Penelopeia'nın zekasının Odysseus'unkine eşit olmaması, onu yalnızca Odysseus'a sadık kalabilmek için kullanıyor olması romantik aşk arketipi bağlamında toplumsal cinsiyet rollerinin altını çizmektedir.

Sonuç olarak, *Odysseia*'da yer alan romantik aşk arketiplerini özetlemek gerekirse, ilk olarak Odysseus'u ideal bir kahraman yapan sadakat, cesaret, fiziksel güç, kıvrak zekâ ve dil alanındaki yetkinlik özellikleri dikkat çekmektedir. Bu özellikler bir kahramanı idealize ederken kadında var olması halinde onu canavarlaştırmaktadır. Benzer şekilde, sadakat

kavramı erkeğin kahramanlık görevini yerine getirmesini ifade ederken kadınlardan beklenen sadakat erkek otorite figürüne gösterecekleri bağlılıktır. Destanda romantik aşk arketipiyle ilgili ikinci tema 'ideal erkek' olmanın gerektirdiği davranış biçimi olan ve erkekler arası bağlılık ve güveni temsil eden erkek kardeşliği arketipidir. Destanda erkek kardeşliğine dair sayısız örnek bulunmakla birlikte, kadınlar arasındaki bunun aksi, kırılgan bir ilişki söz konusudur. Pek çok örnekle de kadınlar arasında rekabet, çıkar ve güvensizliğe dayalı bir ilişkinin var olduğu düşüncesi pekiştirilmiştir. Son olarak ise, romantik aşk arketipi bağlamında, Odyssesus ile Penelopeia arasındaki ilişki incelendiğinde, Penelopeia'nın kendisine ait bir kimliği olmaması ve Odysseus'un kahramanlığına hizmet ederek toplumsal cinsiyet rollerini vurgulamak için var olması dikkat çekmektedir. Penelopeia'nın destan boyunca vurgulanan eşine olan sadakati onu 'erdemli bir kadın' kılmakta, zekâsı ise yalnızca sadakatini koruyacak bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu durum da onun zekasını Odysseus'unkinden çok farklı bir şekilde konumlandırmaktadır. Bu anlatı, kadın erkek arasındaki hiyerarşik ilişkilerin incelendiği romantik aşk arketipi bakımından erkeğin logosa kadının ise erosa ait olduğu anlayışını pekiştirmektedir. Başka bir ifadeyle, kadının aklı sınırlıdır ve yalnızca erkeğe hizmet etmek için kullanıldığı takdirde yüceltilebilir anlayışını desteklemektedir. Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurularak, *Odysseia*'nın, tıpkı diğer kanon anlatılar gibi, eril bir perspektiften yazılarak erkekliği ve onun temsil ettiği tüm değerleri idealize ettiğini, kadını ise onun zıttı olarak konumlandırarak ve onunla özdeşleştirdiği bütün temsilleri canavarlaştırdığını söylemek yerinde olacaktır. Bu eser, bunu yaparken kadın ve erkek arasındaki erkeği kadından üstün olarak konumlandıran hiyerarşik yapıyı pekiştirmektedir.

2.3.2.2. *PENELOPE*'DE DÖNÜŞTÜRÜLEN ROMANTİK AŞK ARKETİPLERİ

Odysseia'da romantik aşk arketipleri, cinsiyet rollerinin antik Yunan toplumundaki yansımaları üzerinden incelendiğinde, erkekler ve kadınlar arasında belirgin bir ayrım göze çarpmaktadır. Eserde romantik aşk, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği eril kodlar, kadın erkek ilişkilerinde kadının erkeğe itaat eden ikincil konumu ve erkekler arasında var olan erkek kardeşliği gibi çeşitli temalar aracılığıyla işlenmiştir. Atwood'un bir revizyonist mit yaratımı örneği olan *Penelope* eserinde ise bu temalar Penelope ve idam edilen on iki hizmetçinin perspektifinden başka bir boyut kazanarak dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, romanda yer alan romantik aşk arketipleri incelenirken, öncelikle, Odysseus'un eril ideolojinin temsilcisi olması ve bu eril kodların nasıl dönüştürüldüğü ele alınacaktır. Ardından, Odyssesus ile Penelope arasındaki ilişki incelenecektir.

Odysseia'da Odysseus, eril ideolojinin ve kahramanlık kodlarının bir simgesi olan "ideal erkek" olarak tasvir edilmektedir. Zekâ, sadakat, cesaret, fiziksel güç, dil alanında yetkinlik ve liderlik gibi kahramanlık özellikleriyle öne çıkmaktadır. Atwood'un romanında ise Odysseus'u idealize eden bu eril kodlar başka bir perspektiften okuyucuya sunulmaktadır. Penelope, Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasında yer alan ve ölen ruhların önceki hayatlarındaki anılarını unutmalarını sağlamak için içtikleri bir suya sahip olan Lethe Irmağı'ndan su içmeyi, geçmişini unutmayı reddetmektedir. O, Odysseus'un unutkanlık suyundan içerek bir "Fransız general […], Moğol istilacısı, Amerika'da bir kodaman, Borneo'da kelle avcısı, […] bir film yıldızı, mucit, reklamcı" (Atwood, 2017, s. 154) gibi kimliklerle defalarca dünyaya gelerek, tıpkı *Gılgamış* destanında yılanın ölümsüzlük bitkisini çalıp eril ideolojiyi ölümsüzleştirmesi gibi, bu ideolojiye hizmet ettiğini düşünmektedir. Ancak kendisi geçmişi unutmayı değil, aksine bugünü değiştirebilmek için hatırlamayı tercih etmektedir. Penelope'nin belleğinin görevi artık Homeros'un şiirinde betimlenen "kahraman" Odysseus'un şanını canlı tutmak değil; tam tersine onu tüm kusurlarıyla hatırlamak ve okuyucuya aktarmaktır. Başka bir ifadeyle, kraliçenin yanılmaz hafızası, Odysseus'un kahramanlığını yüceltmek için değil bu rolleri yıkmak için kullanılmaktadır Atwood'un anlatısında Odysseus artık Homeros'un anlattığı cesur ve kurnaz kahraman değil, vicdansız bir maceraperest ve bir yalancı, genç taliplerin acımasızca katledilmesinin ve on iki masum hizmetçinin haksız yere asılmasının failidir (Dell'Abate-Çelebi, 2016, s. 129). Yazar, Odysseus'a kahramanlık niteliği kazandırarak onu idealize eden özelliklerini farklı bir bakış açısından aktararak toplumsal cinsiyet normlarının belirlediği erkeklik kültlerinin sorgulanmasını sağlamaktadır.

Odysseia'da Odysseus'u idealize eden özelliklerinin başında onun zekâsı, dili kullanmadaki mahareti ve ikna kabiliyeti gelmektedir. Ancak, Atwood'un anlatısında Penelope eşini "düzenbaz ve yalancı" (a.g.e., s. 12) olarak tanımlamakta ve onun bu niteliklerinin kalıtımsal yollarla ailesinden geçtiğini okuyucuya aktarmaktadır. Penelope'ye göre Odysseus'un dedesi Autolykos "üçkağıtçı ve hırsız" olarak bilinmektedir ve "ömründe hiçbir şeyi doğru yoldan elde etmemekle ün salmıştı[r]" (Atwood, 2017, s. 35). Bununla birlikte, Penelope Odysseus'un gerçek babasının Laertes değil, hilebazlığıyla bilinen Sisyphos olduğuna dair söylentiler olduğunu ve eğer bunlar doğruysa "Odysseus'un ailesinin iki dalında da kurnaz ve töresiz yaşayan kimseler bulunduğunu" (a.g.e., s. 46) okuyucuya aktarmaktadır. Atwood, bu ailevi arka planı kullanarak Odysseus'un kahramanlık mitini sorgulamaktadır. Geleneksel olarak kahramanlık ve erdemle ilişkilendirilen zekâ ve ikna

kabiliyeti, Atwood'un anlatısında daha karanlık ve problematik bir bağlamda değerlendirilmektedir. Bu da okuyucuya Odysseus'un eylemlerini ve karakterini daha gerçekçi ve eleştirel bir perspektiften inceleme fırsatı sunmaktadır. Benzer şekilde, hizmetçiler de Odysseus'u "yalanları, dolapları, çalıp çırpmalarıyla [ünlü] üçkağıtçılar prensi" (a.g.e., ss. 81-82) şeklinde tanımlamaktadırlar. Atwood'un yalnızca Penelope'nin değil hizmetçilerin bakış açısından da Odysseus'u benzer tabirlerle tanımlanması okuyucuyu onun zekâ, kurnazlık ve ikna kabiliyeti gibi yüceltilen eril kodlarının başka bir açıdan da değerlendirilmesi gerektiğini düşünmeye bir kez daha sevk etmektedir.

Atwood'un romanında Penelope *Odysseia*'da anlatılan Odysseus'un kahramanlık hikayelerini de okuyucuya farklı bir perspektiften sunmaktadır. Bu perspektif değişikliği, Odysseus'un maceralarını sorgulayan ve farklı bir bakış açısından gösteren birçok söylenti ve rivayetle desteklenmektedir. Penelope sarayda eşini beklerken onun kahramanlık hikayeleriyle ilgili pek çok söylenti duymaktadır. Onları şu şekilde aktarır:

> Söylentiler dolaşıyordu ortalıkta, diğer gemilerin taşıdığı sözler. Odysseus ve adamları ilk çıktıkları limanda sarhoş olmuşlardı, kimileri adamların ayaklandıklarını söylüyordu; hayır, belleklerini yitirmelerine sebep olan iksirli bitkiden yediler, diyenler de vardı, Odysseus da ellerini kollarını bağlayıp gemiye götürerek kurtarmıştı onları. Odysseus tek gözlü devler Kyklops'larla dövüştü, diyordu kimileri; hayır, diye karşı çıkıyordu başkaları, tek gözlü bir meyhaneciydi o, kavganın nedeni de yiyip içtiklerinin parasının ödenmemesiydi. Denizcilerden bazılarını yamyamların yediği anlatılıyordu; öyle değil, bildik bir dalaştı, diye karşı çıkıyordu kimileri, birkaçının kulağı ısırılmış, ağzı burnu dağılmış, bıçaklanmış, karnı deşilmiş olabilir, diyorlardı. Bazıları Odysseus'un büyülü bir adada bir tanrıçanın konuğu olduğunu ileri sürüyorlardı; tanrıça onun adamlarını domuza çevirmiş -kanımca hiç de zor değildi bunu yapması- fakat sonra Odysseus'a âşık olunca onları yeniden insana döndürmüştü, ölümsüz elleriyle kendi hazırladığı adı duyulmadık lezzetli yiyeceklerle besliyordu onu, her gece sabaha dek çılgınca sevişiyorlardı; buna karşı çıkanlar, hayır, orası şatafatlı bir genelev, Odysseus da Patroniçeyi söğüşlüyor, diyorlardı. (a.g.e., ss. 72-73)

Penelope'nin Odysseus'un kahramanlık öykülerine dair söylentileri aktardığı bu anlatım, onun maceralarını mitolojik ve fantastik öğelerle süslenmiş, abartılı kahramanlık hikayeleri olarak değil, daha dünyevi ve belki de daha inanılır hikayeler olarak yeniden canlandırmaktadır. Penelope, Odysseus'un maceralarıyla ilgili duyduğu başka söylentileri de okuyucuya şöyle aktarmaktadır:

> Kimilerine göre Odysseus ruhlara danışmak için Ölüler Ülkesine gitmişti. Yok, alt tarafı geceyi yarasalarla dolu karanlık bir mağarada geçirdi, diyenler de vardı. Erkeklerin aklını çelerek onları adalarına çeken, sonra da afiyetle yiyen baştan çıkarıcı yarı-kadın yarı-kuş Siren'lerin yakınlarından geçerlerken adamlarına kulaklarını balmumuyla kapamalarını söylemiş, ancak onların dayanılmaz şarkılarına güverteden aşağı atlamadan kulak verebilmek için kendini seren direğine bağlamıştı. Yok, öyle değil, diye karşı çıktı beriki, orası şık bir randevu eviydi, oradaki fahişeler müzik yetenekleriyle ve tüylü entarileriyle ünlüdür. (a.g.e., s. 79)

Bu söylentiler aracılığıyla, Penelope Odysseus'un ünlü kahramanlık hikayelerini bir de başka bir bakış açısından aktararak orijinal metnin gerçekliğini sorgulatıp onun okur üzerindeki otoritesini yerle bir etmektedir. Böylece, okur destanın ideolojisinden özgürleşmektedir. Başka bir ifadeyle, Odysseus'un maceralarının Penelope tarafından farklı şekillerde yorumlanması, destansı anlatının otoritesini sorgulamakta ve okuyucuyu destanın tekil ve evrensel bir gerçeklik sunmadığını düşünmeye teşvik etmektedir. Atwood, böylece mitolojik hikayelerin çok sesliliğini ve farklı şekillerde yorumlanabilirliğini ortaya koymaktadır. Penelope'nin hikayeleri, mitoloji ve tarih yazımının objektif olmadığını, bunun yerine anlatıcının bakış açısına ve sosyal çevresine göre şekillenebileceğini vurgulamaktadır. Böylece, okuyucuya eril ideolojinin yücelttiği erkeklik kültlerini sorgulama imkânı sunmaktadır.

Penelope'de yer alan romantik aşk arketiplerinin nasıl dönüştürüldüğü incelenirken bir diğer dikkat çekici husus, Penelope ile Odysseus arasındaki ilişkidir. Penelope, Odysseus ile evlenmeden önce onunla evlenmek isteyen talipleriyle ilgili "farkındayım, onların peşinde oldukları ben değilim, Ördek Penelope değil istedikleri, [h]edefleri benim sağlayacağım olanaklar -kraliyet ailesi, gösterişli süprüntü yığını" (Atwood, 2017, s. 33) sözlerini sarf ederek ataerkinin kurmuş ve meşrulaştırmış olduğu evlilik kurumunu eleştirmektedir. Onun

bu yorumu, özellikle hanedanlıklarda yapılan evliliklerin duygulardan yoksun nitelikte, kadının meta gibi alınıp verildiği, yalnızca bir ekonomik kontrattan ibaret olmasına gösterdiği tepkiyi gözler önüne sermektedir. Başka bir ifadeyle, Atwood, Penelope'nin ağzından dile getirilen bu sözlerle, evliliğin nasıl stratejik bir araç olarak kullanıldığını, kadının ise bu anlaşmalar içinde ne kadar nesneleştirildiğini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, Penelope taliplerinin arasından Odysseus ile evliliğinin gerçekleştirildiğini aktarırken de "[b]öylece bir et paketi gibi Odysseus'a teslim edilmiştim; [u]nutmayın, altına sarılı bir et paketi; [b]ir tür yaldızlı kan muhallebisi" (a.g.e., s. 41) ifadesini kullanmaktadır. Penelope'nin "et paketi" benzetmesi, evliliğin sadece iki insan arasındaki duygusal bir birleşme olmaktan ziyade, ekonomik ve stratejik amaçlar güden bir düzenleme olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte Penelope'nin Odysseus'a "teslim edilmiş" olması, onun bir birey olarak değil, bir mülk olarak görüldüğünün altını çizmektedir. Atwood bu ifadeyle, kadının toplumdaki değerinin, kişiliğinden çok, onun sosyal veya ekonomik getirilerine indirgenmesini eleştirmektedir.

Penelope'nin evlilik kurumuna yaptığı eleştirilerle okuyucunun romantik aşk arketipini sorgulamasını sağlayan Atwood'un, Penelope ile Odysseus arasındaki cinsel yaşamdan ve kadın bedeninden de söz etmesi "eril dilin ve baskıcı yapının parçalanması açısından önem taşımaktadır" (Özen ve Yavuz Çeşmeci, 2020, s. 38). Penelope evlendikleri gece Odysseus'un ona yaşayacakları cinsellikle ilgili "[s]ana anlatılanların hepsini sil aklından, [c]anını yakmayacağım ya da çok acı duymayacaksın" (Atwood, 2017, s. 45) dediğini okuyucuya aktarmaktadır. Yaşadıkları cinsel ilişkiden sonra ise Penelope, Odysseus'un diğer erkekler gibi arkasını dönüp uyumadığını, birbirlerine hikayeler anlattıklarını, zamanla duygularına "sevgi ve tutku" (a.g.e., s. 48) da karıştığından ve beraber "en güzel zamanlarının yatakta geç[tiğinden]" (a.g.e., s. 65) söz etmektedir. Romanda Atwood, Penelope ile Odysseus arasındaki cinsel ilişki ve Penelope'nin bu konuyla ilgili hislerinin yanı sıra sıklıkla kadın bedeniyle ilgili ifadelere yer vermektedir. Örneğin, 28. bölümde hizmetçiler Odysseus'a seslenirken "[k]oro kızları, gül yanaklı kızlar, sulu kikirikler, ele avuca sığmaz arsız veletler, oynak kızlar; [o]n ikimiz birden; [o]n iki ay gibi popo, on iki ısırılacak popo, yirmi dört kuş tüyü meme" (a.g.e., s. 155) şeklinde betimlemelerle kadın bedenine vurgu yapmaktadırlar. Benzer şekilde, Penelope de Helena'dan bahsederken onun "pürüzsüz memelerinden birini açıkta bırak[tığından]" (a.g.e., s. 27) söz etmektedir. Cinsellik ve kadın bedeniyle ilgili tüm bu anlatımlarıyla "Atwood'un Penelope'si, sembolik düzenin ikili karşıtlıklarının ötesine geçerek ve eril dünyayı şekillendiren hiyerarşileri bozar[ak], bilinçdışının güzelliğini keşfe[tmekte] ve kendini de metne yerleştirerek duygularını açıkça

yansıt[makta] ve cinselliğine asla sansür uygulama[maktadır]". (Özen ve Yavuz Çeşmeci, 2020, s. 38) Onun bu tutumu akla Cixous'nun (1976) kadınları kendi bedenlerini, cinselliklerini ve deneyimlerini yazmaları için teşvik ederek, ataerkil edebiyat ve kültür normlarına meydan okumasını getirmektedir. Ona göre, kadınların kendilerini ifade etme şekilleri, erkekler tarafından belirlenen dil ve kültür yapısının dışına çıkmalı ve kendi özgün seslerini bulmalıdır. Cixous, kadınlara kendi bedenlerini yazmalarını önerirken, bu bedenler üzerindeki kontrolün ve özgürlüğün yeniden kazanılmasını hedeflemektedir. Bu, kadınların kendi arzularını, korkularını, sevinçlerini ve deneyimlerini özgürce ifade etmelerini sağlayan bir araçtır. Kendi bedenlerini yazarak, kadınlar hem kişisel hem de toplumsal düzeyde daha geniş bir özgürlük ve ifade alanı oluşturabilmektedirler. Bu bağlamda, Atwood'un da eserinde Cixous'nun tavsiyesine uyarak kadınların hem yazar hem de özne olarak güçlenmelerini ve ataerkil anlatıları dönüştürmelerini amaçladığını söylemek yerinde olacaktır. Destanda Penelope'nin Odysseus ile olan ilişkisi yalnızca Penelope'nin eşine gösterdiği sadakat üzerinden betimlenirken Atwood, eserinde önce Penelope'ye evlilik kurumuna dair eleştiri yönelttirerek, ardından ise Penelope ve Odysseus'un ilişkisindeki cinselliğe ve kadın bedenine dair betimlemelere sıklıkla yer vererek romantik aşk arketipine farklı bir perspektif sağlamıştır.

Özetle, Margaret Atwood, *Penelope* adlı eserinde *Odysseia* destanında romantik aşk arketipi bağlamında değerlendirilebilecek kadınlık-erkeklik kültleri ve cinsler arasındaki ilişkiler gibi temaları başka bir perspektiften ele alarak onları dönüştürmeyi başarmıştır. İlk olarak, Atwood, Odysseus karakterini idealize eden geleneksel eril ideolojiyi sorgulayarak, onu bir kahraman olarak değil, bir maceraperest ve yalancı olarak yeniden tasvir etmektedir. Penelope'nin bakış açısıyla sunulan Odysseus, mitolojik öykülerdeki kahramanlıklar yerine, daha dünyevi ve eleştirel bir perspektifle değerlendirilmektedir. Bu durum, idealize edilen erkeklik kültlerinin sorgulanmasının yanı sıra kadınların eril anlatılardaki pasif konumlarından çıkıp aktif eleştirel sesler olarak yeniden konumlanmalarına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, romanda, Penelope'nin Odysseus ile ilişkisi ve evlilik kurumu üzerine yaptığı eleştiriler, romantik aşk arketiplerine farklı bir perspektif getirmektedir. Atwood, Penelope'nin ağzından, evliliğin kadınları nesneleştiren ekonomik ve stratejik bir araç olarak nasıl kullanıldığını vurgulamaktadır. Ayrıca, yazar, Odysseus ile Penelope arasındaki cinsel yaşama ve kadın bedeniyle ilgili tasvirlere de sıklıkla yer vererek *Odysseia* destanında çiftin Penelope'nin sadakati üzerine kurulu yüzeysel ve eril ideolojinin yansıması niteliğindeki ilişkisine farklı bir boyut kazandırmaktadır.

SONUÇ

Edebiyat, belirli ideolojileri yaymak ve normları pekiştirmek amacıyla kullanılmakta, bu da onun sadece sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesinde, aynı zamanda güçlü bir sosyal ve politik araç olduğunu göstermektedir. Masallar, mitler ve destanlar gibi geleneksel hikâye anlatım biçimleri, genellikle toplumun değer yargılarını, kültürel normlarını ve dünya görüşünü yansıtmaktadır. Bu eserler, baskın ideolojinin sürdürülmesine yardımcı olurken, aynı zamanda yeni nesillere aktarılacak öğretileri de şekillendirmektedir. Bir edebiyat eserinin kanona dahil edilmesi süreci de genellikle bu bağlamda ele alınabilir. Kanon eserler, genelde toplumun baskın değerlerini ve ideolojisini yansıtan yapıtlar olarak kabul edilmektedir. Bu hem eserlerin toplumdaki kabulünü hem de edebiyatın toplumsal yapının bir yansıması olarak işlev görmesini sağlamaktadır. Böylece, edebiyat eserleri hem sanatsal değerleriyle hem de ideolojik işlevleriyle önemli bir rol oynamaktadır.

Kanon eserler, ideolojik bakımdan toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl oluşturulduğu ve pekiştirildiği konusunda önemli örnekler sunmaktadır. Tarih boyunca, bu eserler genellikle toplumun baskın cinsiyet normlarını destekleyen içerikler barındırmış ve bu normları yeniden üretmiştir. Kadınlar, genellikle idealize edilmiş veya kötüleştirilmiş rollerde sunularak, gerçek hayatta gördüğümüz karmaşık ve çok boyutlu insanlar olmaktan çıkarılıp basitçe "melek" ya da "canavar" gibi tipik figürlere indirgenmiştir. Bu stereotipik temsiller, kadınların sosyal, politik ve ekonomik yaşamda aktif roller üstlenmelerinin önünde engeller oluşturmuştur. Ancak, edebiyat, erkek egemen toplum yapısını ve cinsiyetçi ideolojiyi sürdürme aracı olarak kullanılabilirken, aynı zamanda bu yapıları sorgulama ve dönüştürme aracı olarak da işlev görebilmektedir. Feminist eleştiri ve yeniden yazım çalışmaları bu bağlamda büyük önem taşımaktadır. Revizyonist mit yaratımı olarak adlandırılan feminist yeniden yazım süreci, eski anlatıları yeniden ele alarak, özellikle geleneksel anlatılarda göz ardı edilen ve ikincilleştirilen kadın karakterlerin deneyimlerini ve perspektiflerini merkeze koymakta ve mevcut toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayarak alternatif hikâyeler sunmaktadır. Bu tür eserler, kadınların sıkça maruz kaldıkları basitleştirme ve ötekileştirmenin ötesine geçerek, onların tam anlamıyla insan olarak karmaşıklıklarını ve çeşitliliklerini sergilemektedir. Bu yaklaşım, edebi eserlerdeki kadın karakterleri, erkek karakterlerin arzularının ve hedeflerinin nesneleri olmaktan çıkarıp, kendi motivasyonları, hedefleri ve çatışmaları olan bağımsız bireyler olarak yeniden tanımlamaktadır. Böylece, bu tür feminist yeniden yazımlar, kadınların edebiyat ve genel olarak kültürdeki yerini güçlendirirken, aynı zamanda toplumun cinsiyetçi yapılarını kırmak için zemin hazırlamaktadırlar.

Arketipçi edebiyat eleştirisi ise, edebi eserleri, içerisinde yer alan evrensel, sembolik örüntü ve karakter tipleri, yani arketipler üzerinden analiz eden bir yaklaşımdır. Bu eleştiri türü, İsviçreli psikanalist Carl Gustav Jung'un arketip teorilerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Jung, insanların ortak bilinçaltında, tüm insanlar için geçerli olan temel imgelerin ve temaların yer aldığına inanmaktadır. Bu imgeler ve temalar, mitler, masallar, rüyalar ve sanat eserleri gibi kültürel ürünlerde sürekli olarak tekrarlanmaktadır. Arketipçi edebiyat eleştirisinin temel amacı, bir edebi eserde ortaya çıkan evrensel sembollerin ve karakter tiplerinin, eserin anlamını nasıl şekillendirdiğini ve okuyucular üzerindeki etkisini açıklamaktır. İnsanlığın ortak hafızasında sayısız evrensel imge ve tema, yani arketip bulunmaktadır. *Destanların Yeniden Yazımlarındaki Toplumsal Cinsiyet Normlarının Arketipçi Eleştiri Bağlamında İncelenmesi* isimli bu çalışmada ise toplumsal cinsiyet normlarını oluşturmada en önemli arketiplerden olan anne arketipi ve romantik aşk arketipine yer verilmiştir. Anne arketipi, kadınlık kültlerini oluştururken romantik aşk arketipi kadınlık ve erkeklik kültlerini ve iki cins arasındaki hiyerarşik ilişkiler konusundaki kalıp yargıları temsil etmektedir. Bu çalışmada da öncelikle *Gılgamış Destanı* ve onun yeniden yazımı olan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* isimli çalışması, ardından *Aeneis* destanı ve bu anlatının yeniden yazımı olan Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* romanı, son olarak ise *Odysseia* destanı ve onun yeniden yazım örneği olan Margaret Atwood'un *Penelope* adlı çalışması anne ve romantik aşk arketipleri bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme sırasında önce orijinal metinlerde yer alan arketipler ve geleneksel anlatıların yeniden yazımlarında bu arketiplerin nasıl dönüştürüldüğü ele alınmıştır.

Çalışmada ilk olarak *Gılgamış Destanı*'nda yer alan anne arketipleri incelenmiştir. Destandaki kadın karakterlerin tasviri, toplumsal cinsiyet rolleri ve anne arketiplerinin nasıl kullanıldığını detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır. Destan, kadın karakterleri genellikle destekleyici ve ikincil rollerde, erkeklerin çıkarlarını öne çıkaran şekilde göstermektedir. Ninsun ve Siduri gibi karakterler, şefkatli ve bilge anne arketipi olarak sunulurken, bu bilgelik genellikle sezgisel ve içsel bir alanda kalmaktadır. Böylece, kadınların bilgeliği, erkeklerin hükmettiği askeri ve siyasi alanların dışında tutulmaktadır. Öte yandan, tanrıça İştar, daha aktif ve güçlü rollerde yer almasına rağmen, bu nitelikleri olumsuz karakter özellikleri olarak temsil edilmekte ve erkek egemen toplum düzeni tarafından kabul edilmemektedir. İştar'ın güçlü ve özgür bir kadın olarak gösterilmesi, onu tehditkâr bir varlık olarak damgalayarak "korkunç anne" arketipine dönüştürmektedir. Bununla birlikte, tapınak yosması karakteri ise bir yandan Enkidu'ya rehberlik yapması bakımından koruyucu anne niteliği barındırırken bir

yandan da femme-fatale tasviriyle olumsuz bir nitelik barındırmaktadır. Bu analizler, kadınların erkek egemen ideolojiye uygun davrandığı takdirde "iyi", onunla ters düştüğü durumlarda ise "kötü" olarak kategorize edildiğini ve bu arketiplerin aradan geçen binlerce yıla rağmen günümüzde hala güncelliklerini koruduğunu göz önüne sermektedir.

Ayla Kutlu ise *Kadın Destanı*'nda, orijinal metinde yer alan anne arketiplerini dönüştürerek okuyucuyu bu kadın stereotipleri hakkında düşünmeye sevk etmiştir. Roman, *Gılgamış Destanı*'nda yer alan olayları orijinal metinde göz ardı edilen tapınak yosması karakterinin bakış açısından anlatmaktadır. Kutlu, bu karakterin hikayesini ikiye ayırarak, bir yandan tapınak yosması Liyotani olarak geçirdiği dönemi, diğer yandan da başrahibe Nippukir olarak yaşadığı dönemi ele almaktadır. Orijinal metinde Enkidu'yu ehlileştirmekten başka bir vasfı olmayan tapınak yosması, Kutlu'nun eserinde duyguları ve düşüncelerini ifade edebilen, hayatındaki olaylarla ilgili karar verme ve dönüştürme gücüne sahip bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Tapınak hizmeti sırasında pek çok kez cinsel istismara uğramış, hamile kalmış ve bebekleri elinden alınmış Liyotani, Gılgameş tarafından da tecavüze uğrar, ancak eril ideolojinin varisi olarak gördüğü bu bebeğe annelik yapmayı reddederek onu bir örümceğin koruduğu bir mağaraya terk eder. Geleneksel anlatılarda bir kadının çocuğuna annelik yapmayı reddetmesi onun korkunç anne arketipiyle özdeşleşmesine sebep olurken Kutlu'nun eserinde bu durum okuyucuda olumsuz bir algı yaratmamakta, aksine Liyotani'nin eril ideolojinin devamlılığını engelleyebilmek için gösterdiği çabayı göz önüne sermektedir. Bu bağlamda Kutlu'nun bu eserinde toplumsal cinsiyet normlarının yücelttiği annelik olgusunu başka bir perspektiften yorumladığını söylemek yerinde olacaktır. Eserde kadınları stereotipleştiren anne arketipi bağlamında dikkat çeken bir diğer figür ise Başrahibe'dir. Bu karakter eril iktidar yapısının kadınlar tarafından da içselleştirilebileceği ve hatta yeniden üretilebileceğini göz önüne sermektedir. Başrahibe'nin Liyotani'yi ve annesi Akkasi-ya'yı istismar ve manipüle etmesi, onun eril ideolojiyi nasıl içselleştirdiğini ve kadınların cinselliğini nasıl bir iktidar aracı olarak kullandığını ortaya koymaktadır. Geleneksel anlatılarda Başrahibe gibi eril ideolojiye hizmet eden kadınlar yüceltilip seven anne arketipiyle özdeşleştirilirken Kutlu'nun eserinde güçlü konumunu koruyabilmek için erkek egemenliğine hizmet etmek durumunda kalan kadınların hemcinsleri üzerinde yarattığı yıkıcı etki göz önüne serilmiştir. Bununla birlikte, Akkasi-ya'nın trajik ölümü ve sonrasında kadınların başkaldırısı, Başrahibe'nin etkisinin kadınlar üzerinde ne kadar derin ve yıkıcı olabileceğini gösterirken, aynı zamanda topluluk içinde kadın dayanışmasının ve isyanın potansiyelini de sergilemektedir. Yazar, kadınların bu kolektif tepkisi aracılığıyla, baskı

altındaki grupların seslerini nasıl yükseltebileceğini ve değişim için nasıl birleşebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla, tüm bu unsurları göz önünde bulundurarak, Kutlu'nun *Kadın Destanı*'nda geleneksel anlatıda var olan kadınlık algıları yani anne arketiplerini tersyüz ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Gılgamış Destanı romantik aşk arketipi bağlamında incelendiğinde ise, destanın erkek egemenliğini ve cinsiyet eşitsizliğini nasıl yansıttığı ve pekiştirdiği gözler önüne serilmektedir. İlk olarak, Gılgamış'ın tanımlamalarıyla destanın idealize ettiği erkeklik normları dikkat çekmektedir. Destan, Gılgamış'ı "acımasız ve güçlü bir kral" olarak tanımlayarak, bu özellikleri erkekliğin olumlu yönleri olarak sunmaktadır. Bu tasvir, Gılgamış'ın liderlik ve güç gibi erkek egemen toplumlarda idealize edilen niteliklere sahip bir figür olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, Gılgamış, bilgi ve bilgelik alanında erkeklere özel bir konumda tanımlanarak, bilgiye erişim ve kontrol konusunda aktif bir özne olarak konumlandırılmaktadır. Bilgeliğiyle sözde evrensel gerçeklikleri sunma ve dayatma kapasitesine sahip olarak tasvir edilen Gılgamış, aynı zamanda bir baba figürü olarak idealize edilmektedir. Halkını ve şehrini koruma görevini temsil ederek onu hem lider hem de koruyucu olarak konumlandıran bu rol Gılgamış'a "öteki" olarak algıladığı kadınlar ve doğa üzerinde de tahakküm yetkisi vermektedir. Bu yetkiyle Gılgamış bir yandan şehrinin kadınlarını kendi mülküymüş gibi istismar ederken, bir yandan da Humbaba'yı öldürerek ve ölümsüzlüğü arayarak doğayı da tahakküm altına almaya çalışmaktadır. Eril ideoloji tarafından idealize edilen erkeklik kültlerinin temsilcisi olan Gılgamış'ın Enkidu'yla arasındaki erkek kardeşliği bağı da destanda dikkat çeken önemli bir unsurdur. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren ve kadınların toplumsal, ekonomik ve politik hayatta daha etkin roller üstlenmelerine engel olan bir düzeni ifade eden bu erkek kardeşliği bağı, sadece Gılgamış ile Enkidu arasındaki güçlü bağları değil, aynı zamanda erkek egemen toplumların doğa ve kadınlar üzerindeki tahakküm arzularını da vurgulaması bakımından önem arz etmektedir.

Destanda, romantik aşk arketipi bağlamında, idealize edilen erkeklik normlarının yanı sıra kadın erkek ilişkileri de dikkat çekmektedir. Örneğin, başlangıçta doğayla uyum içinde yaşayan Enkidu, vahşi doğadan çıktıktan ve tapınak yosmasıyla cinsel birleşme yaşadıktan sonra, kültüre adapte olur ve tapınak yosmasına karşı hoyrat bir tutum sergilemeye başlar. Enkidu'nun tapınak yosmasıyla olan ilişkisinde sergilediği hoyrat ve emredici tutum, erkek egemen toplumların kadınları nasıl konumlandırdığının bir yansıması niteliğindedir. Destanda, Enkidu ile tapınak yosmasının arasındaki ilişkinin yanı sıra Ut-Napiştim'in eşi ve

Akrep Adam'ın eşi karakterleri ve onların eşleriyle olan ilişkileri de romantik aşk arketipinin incelenmesi bağlamında dikkate değer unsurlardır. Her iki karakter de eşlerinin isimleriyle tanımlanmakta ve kendi isimlerini taşımamaktadırlar. Bu, tarihsel olarak ve kültürel olarak kadın karakterlerin sıklıkla erkek karakterlerin gölgesinde ve erkek egemen hikayelerde ikincil rollerde sunulduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, bu kadın karakterler ev içi alanla sınırlandırılmış olup eşlerinin gölgesinde kalarak sadece onları destekleyici bir rolde yer almaktadırlar. Tüm bu unsurlar, erkeklik ve kadınlık kültleri arasındaki ilişkilerin nasıl inşa edildiğini ve sürdürüldüğünü vurgulamaktadır. Eril söylemi pekiştirerek güçlendiren *Gılgamış Destanı*'nda, erkeklik kültleri, güç, kontrol ve liderlik özellikleriyle tanımlanırken, kadınların daha pasif, destekleyici ve ev içi rollerle sınırlandırıldığını söylemek yerinde olacaktır.

Ayla Kutlu'nun *Gılgamış Destanı*'nın yeniden yazımı olan *Kadın Destanı* adlı eseri romantik aşk arketipi bağlamında incelendiğinde, öncelikle, yazarın bu eserle kadınların kendilerini, duygu ve düşüncelerini kaleme aldığı bir écriture feminine örneği vermesi dikkat çekmektedir. Eserde, Liyotani tapınak hizmeti sırasında maruz kaldığı cinsel istismarı ve bu süreçte yaşadığı travmaları açık bir şekilde okuyucuya aktarmaktadır. Erkek egemen toplumlarda cinsel istismara uğrayan kişilerin genellikle suçlanarak susmak zorunda bırakılması sebebiyle Liyotani'nin bunları ifade edebilmesi, mevcut algının yıkılması bakımından büyük önem arz etmektedir. Bununla birlikte, Liyotani, şehrin diğer kadınlarının da erkekler tarafından maruz bırakıldıkları zulme değinerek sadece kendisinin değil, tüm kadınların eril ideolojinin baskısı altında yaşadıkları eziyete dikkat çekmektedir. Liyotani aracılığıyla kadınlara ses veren Kutlu, bu eserinde, aynı zamanda tıpkı kadınlar gibi erkek egemenliği tarafından ötekileştirilen doğaya da ses verip, onun eril ideoloji tarafından nasıl tahakküm altına alındığını okuyucuya sunarak eko-feminist bir tutum sergilemektedir. Böylece, yazar erkek egemen ideolojinin inşa ettiği tüm hiyerarşik ilişkileri göz önüne sererek, bu konuda bir farkındalık yaratmaktadır. Bunun yanı sıra Kutlu, idealize edilen erkeklik kültlerini de sorgulamaktadır. Gılgameş karakterini Liyotani'nin perspektifinden aktaran yazar, geleneksel anlatılarda kahraman olarak gösterilen figürlerin gerçekte nasıl kusurlu ve insani olduklarını ortaya koymakta ve bu karakterlerin topluma ve çevrelerine olan etkilerini ele almaktadır. Gılgameş'in eylemlerinin kişisel çıkarlarına hizmet ettiğini ve halkının gerçek ihtiyaçlarını göz ardı ettiğini okuyucuya aktararak onun gibi figürlerin genellikle idealize edilen kahramanlık ve kraliyet imajlarının gerçekte nasıl birer kurgu olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra, Kutlu, Gılgameş'in kendi hikayelerini süslü bir

şekilde anlatmasını ve bu hikayelerin zamanla efsanelere dönüşmesini ele alarak, kahramanlık ve egemenlik kavramlarının toplum içinde nasıl inşa edildiğini ve aslında ne kadar gerçek dışı olduklarını okuyucuya sorgulatmaktadır.

Kutlu'nun eseri romantik aşk arketipi bağlamında incelenirken bir diğer dikkat çekici unsur ise yazarın kadın-erkek ilişkilerini ele alış şeklidir. Bu bağlamda, ilk olarak, Liyotani'nin ebeveynleri Akkasi-ya ve Banda-gul arasındaki ilişkinin anlatımı, romantik aşk arketipleri ve cinsiyet rolleri bakımından önemli bir dönüşümü temsil etmektedir. Dicle'nin Liyotani'nin babasının adını hatırlamakta güçlük çekmesi genelde erkeklerin egemen olduğu hikayelerde kadınların yaşadığı göz ardı edilme durumunu erkeğe uygulayarak, erkek egemen anlatılardaki cinsiyet rollerini alt üst etmektedir. Bununla birlikte, Dicle'nin Liyotani'nin babası Banda-gul'u "baştan çıkaran" olarak tanımlaması ise, geleneksel anlatılarda kadınların sıkça maruz kaldığı baştan çıkarıcı ve manipülatif olma niteliklerini bir erkek karaktere uygulayarak, toplumsal cinsiyet stereotiplerine eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Kutlu'nun eserinde ele aldığı bir diğer kadın-erkek ilişkisi ise Liyotani ile Engidu arasındaki ilişkidir. *Kadın Destanı*'nda bu ikili arasındaki ilişki destandakiyle benzer şekilde seyretmesine rağmen, Liyotani'nin eril ideoloji tarafından kendisine dikte edilen Engidu'yu kültüre adapte etme görevini gönülsüz bir şekilde kabul etmek zorunda kalması dikkat çekmektedir. Bu durum, eril toplumun kadınları nasıl araçsallaştırdığını ve onların özgür iradelerini nasıl kısıtladığını göstermektedir. Bu bağlamda, eserde, Liyotani'nin Engidu'yu erkek egemen ideolojiye uyarlama süreci, geleneksel metinlerdeki kadın rehber figürlerinin aksine, olumsuz bir şekilde ele alınmaktadır. Engidu'yu "ehlileştirme" süreci sırasında doğanın Engidu'ya, Liyotani'den uzak durması gerektiği yönünde uyarılarda bulunması, eril ideoloji tarafından bunu yapmaya zorlanan Liyotani'nin bu eylemindeki olumsuzlukları ve tehlikeleri vurgulamaktadır. Burada doğa, Engidu'yu, eril ideolojinin tehlikelerinden korumak için bir uyarı mekanizması olarak işlev görmektedir. Bu, doğanın ve kadın figürlerinin, eril ideoloji tarafından nasıl istismar ve manipüle edildiğine dair güçlü bir eleştiriyi temsil etmektedir. Dolayısıyla, tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* eseriyle, romantik aşk arketipi bağlamında, orijinal metinde yer alan pek çok kadınlık ve erkeklik kalıplarını ve kadın-erkek arasındaki ilişkileri tersyüz ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

Bu çalışmada arketipçi eleştiri bakımından incelenen bir diğer eser *Aeneis* destanı ve onun yeniden yazımı olan Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* isimli eseridir. *Aeneis* destanında yer alan anne arketipleriyle başlanacak olursa, bu çalışmada, tıpkı *Gılgamış Destanı*'nda olduğu

gibi, *Aeneis*'te de kadınların hep ikincil rollerle kısıtlandığı ve ancak eril ideolojiye hizmet ettikleri takdirde olumlu niteliklerle anıldıkları dikkat çekmiştir. Örneğin, Aeneas'ın eril ideoloji tarafından tayin edilmiş Roma İmparatorluğu'nu kurma görevinin önündeki en önemli engel tanrıça Juno'nun esasen eşi Jupiter'in sadakatsizliklerine karşı duyduğu öfkedir. Mitolojide eşinin sadakatsizlikleri sebebiyle eşine olan öfkesini ona değil de beraber olduğu kadınlara yönelttiği için olumlu özellikler atfedilen Juno, *Aeneis*'te bu öfkeyle eril ideolojinin amaçları önünde engel teşkil etmesi sebebiyle korkunç anne arketipiyle özdeşleşmektedir. Destanda, Aeneas'ın önüne engeller çıkarırken bir yandan hemcinslerini kurban ederek aslında diğer yandan da erkek egemenliğine hizmet etmeye devam etmektedir. Geleneksel anlatılarda Juno'nun kadınları ikincilleştiren bu tutumu takdir kazanıp onu yüceltecekken *Aeneis*'te nihai olarak kahramanın görevini yerine getirmesinin önünde engel teşkil etmesi sebebiyle yüceltilmemekte, aksine onu korkunç anne arketipiyle özdeşleştirmektedir. Geleneksel anlatılarda sahip olduğu cinsel özgürlük sebebiyle genellikle olumsuz çağrışımlarla anılan tanrıça Venüs ise, *Aeneis*'te destan boyunca oğlu Aeneas'a görevini yerine getirmesinde yardımcı olduğu için seven anne arketipiyle özdeşleşmiştir. Benzer şekilde, Dido'nun *Aeneis* destanındaki karakter gelişimi, antik edebiyatın kadın figürlerine yaklaşımını ve bu karakterlerin cinsiyet normlarına ne derece uyduklarına bağlı olarak nasıl algılandıklarını gözler önüne sermektedir. Başlangıçta, Truvalılara yardım eli uzatıp onları ülkesine kabul ederek cömert ve misafirperver olarak tanıtılan Kartaca kraliçesi Dido, seven anne arketipiyle özdeşleşmektedir. Ancak, sonrasında Aeneas'a olan aşkıyla kahramanı görevinden alıkoymaya çalışan bir figüre dönüşen Dido, eril ideoloji için bir tehdit unsuru haline gelerek korkunç anne arketipine dönüşmektedir.

Geleneksel kadınlık rollerinin dışında bir savaşçı ve lider olarak tasvir edilen Camilla da kadim anlatılarda kadınların yalnızca erkek egemenliğine hizmet ettiği sürece olumlu özelliklerle nitelendirilmesine bir örnek teşkil etmektedir. Camilla, savaşta Turnus'a karşı olan sadakatiyle Roma İmparatorluğu için önemli bir erdem kabul edilen vatanseverlik örneği sergilemektedir. Ancak, hem Aeneas'ın değil, Turnus'un yanında yer aldığı için hem de geleneksel kadınlık rollerinin dışında savaşçı ve liderlik özelliklerine sahip bir yapıda olduğu için destanda korkunç anne arketipiyle özdeşleşmektedir. Benzer şekilde, Turnus'un kız kardeşi Juturna da kardeşinin Aeneas karşısında galip gelebilmesi için büyük bir özveri içerisinde çabalamasına, yani bir erkeğe yardımcı olmasına rağmen, Aeneas'ın değil Turnus'un yanında yer alması sebebiyle bu yardımcı rolü ona seven anne değil, korkunç anne niteliği atfetmektedir. Dolayısıyla, tüm bu karakterlerin incelemeleri göz önünde

bulundurulduğunda, *Aeneas* destanındaki kadınların erkek egemen ideolojiye hizmet ettikleri sürece olumlu özelliklerle anıldıklarını söylemek yerinde olacaktır.

Ursula Le Guin ise *Lavinia* eseriyle anne arketipi bakımından kadınlar için yapılan bu kategorizasyonu dönüştürmeyi başarmıştır. Lavinia'nın Vergilius'un *Aeneis*'inde sessiz, pasif bir figür olarak tasvir edilmesine karşın Le Guin, onu aktif ve bağımsız bir karakter olarak yeniden şekillendirmiştir. Lavinia'nın kendisini anlatmasına olanak tanıyan bu eserde, onun şairle olan buluşmaları, Lavinia'ya sesini kazandırması ve orijinal metindeki pasifliğini aktif bir öznelliğe dönüştürme fırsatı sunması bakımından büyük önem arz etmektedir. Bu buluşmalar aynı zamanda, erkek egemen anlatıların kadın deneyimlerini nasıl göz ardı ettiğini ve sıklıkla yanlış ve eksik temsil ettiğini göstermektedir. Bununla birlikte, Le Guin, eserinde Lavinia'nın yaşam yolculuğunu, çocukluktan yaşlılığa kadar olan evrelerdeki dönüşümleri ve zorlukları ile detaylı bir şekilde işlemiş, karakterin kişisel gelişimini ve dönüşümünü ön plana çıkarmıştır. Lavinia bu kişisel gelişimi esnasında önce eril ideolojinin bir temsilcisi olan annesi Amata'yla zorlu bir ilişki yaşamıştır. Jung'un gölge arketipini yansıtan bu ilişki onun kendi kimliğini ve bağımsızlığını bulma yolunda önemli bir engel olarak işlenmiştir. Annesinin vefatının ardından gölgesiyle yüzleşmeyi başaran Lavinia, tıpkı babası gibi, animasıyla uzlaşmış bir erkek olan, yani kadınlarla ilişkisini hiyerarşik bir üstünlük üzerine değil de eşitlik üzerine inşa eden Aeneas'la hayatını birleştirmiş ve böylece animusuyla uyum sağlayarak bireyselleşme yolculuğunu tamamlamıştır. Le Guin, Aeneas'ın vefatının ardından ise Lavinia'yı birey olarak kendini gerçekleştirmiş, güçlü, zorluklarla başa çıkabilen ve kendi kaderini şekillendirebilen, bu bağlamda kendisini kurtlarla özdeşleştiren bir kadın olarak okuyucuya sunmaktadır. Bu bağlamda, orijinal metinde kadınları eril ideolojiye hizmet ettiği sürece "iyi", aksi takdirde "kötü" olarak kategorize eden anlayışın aksine, Le Guin'in eserinde tüm bu kalıp yargıların dışında, erkekle eşit konumlanmış güçlü bir kadını olumlu bir imgeyle okuyucuya sunduğunu ve böylece geleneksel anlatılarda yer alan anne arketipini dönüştürmeyi başardığını söylemek yerinde olacaktır.

Aeneis destanı, romantik aşk arketipi bağlamında incelendiğinde ise, tüm kanon anlatılarda olduğu gibi, Virgilius'un cinsiyet rollerini ve cinsler arasındaki hiyerarşiyi oldukça geleneksel bir biçimde ele aldığı görülmüştür. Destanın temelinde, başta Jupiter ve Aeneas olmak üzere, erkek karakterler merkezi ve otoriter rollerde betimlenirken, kadın karakterler çoğunlukla pasif, destekleyici ya da antagonist rollerde kalmaktadır. Jupiter'in üstün gücü ve Aeneas'ın idealize edilmiş eril özellikleri, Antik Roma'nın toplumsal değer yargılarına ve cinsiyet normlarına derinlemesine bağlıdır. Liderlik, cesaret ve otorite gibi eril kabul edilen

rollerle erkekliği yüceltip kadın figürleri pasif ve itaatkâr rollerle kısıtlayan bu anlatıda Aeneas'ın Creusa, Dido ve Lavinia ile olan ilişkileri de kadınların eril hikayelere nasıl hizmet ettiklerini vurgulamaktadır. Aeneas'ın bu kadınlarla olan ilişkilerinde dikkat çeken ortak özellik kadınların hepsinin Aeneas'ın Roma İmparatorluğu'nu kurma görevi için araçsallaştırıldıklarıdır. Creusa'nın ölümü, Aeneas'ın kutsal görevini sürdürmesine olanak tanırken, Dido bu görevin önünde engel teşkil ettiği için canavarlaştırılmaktadır. Lavinia'nın rolü ise tamamen pasif bir figür olarak, Aeneas'ın kaderini ve Roma'nın kuruluşunu mümkün kılan bir araç olmaktan öteye gitmemektedir. Bununla birlikte, destanda kadınlar hakkındaki olumsuz söylemler de cinsler arası kutuplaşmayı pekiştirici niteliktedir. Destanda kadınların mülkiyet olarak görülüp erkeklere bir ödül olarak sunulmalarına dair konuşmalar, Helen ve Lavinia'nın savaşların ve felaketlerin sebebi olarak damgalanması ve erkek karakterlerin birbirlerini aşağılamak için birbirlerine kadınsı özellikler atfetmeleri kadınlar hakkındaki olumsuz söylemlere örnek teşkil etmektedir. *Aeneis* destanında yer alan cinsiyet kalıpları ve cinsler arasındaki ilişkilere dair bu analizler, romantik aşk arketipi bağlamında, eserin dönemin toplumsal yapıları ve değer yargılarını nasıl pekiştirdiğini göz önüne sermektedir.

Le Guin'in *Lavinia* eserinde ise, romantik aşk arketipi bağlamında cinsiyet normlarını ve buna bağlı olarak cinsler arasındaki kutuplaşmaları dönüştürdüğü görülmektedir. Le Guin'in anne arketipini nasıl dönüştürdüğü incelerken de söz edildiği üzere, romanda, Lavinia sadece bir "sevgi dolu anne" ya da "korkunç anne" olmanın ötesine geçerek, kendi kimliğini ve gücünü keşfetmektedir. Lavinia'nın kendi gölgesiyle yüzleştiği ve ardından animusunu, yani içsel erilini, kucakladığı bu süreç Jung'un bireyleşme teorisine atıfta bulunarak gerçekleşmektedir. Bu bireyleşme, onun daha bütüncül ve bağımsız bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Animusuyla uzlaşma sürecinde ise Lavinia'nın babasıyla ve Aeneas'la olan ilişkileri büyük öneme sahiptir. Le Guin, Latinus ve Aeneas karakterleri aracılığıyla da eril ideolojilerin ötesine geçen bir erkeklik ve babalık biçimi sunmaktadır. Her iki karakter de toplumsal cinsiyet normlarına bağlı kalmaksızın daha karmaşık ve duyarlı erkek figürler olarak okuyucuya sunulmaktadır. Latinus ve Aeneas'ın bu alternatif erkeklik tasvirleri, romantik aşk arketiplerinin de dönüştürülmesine zemin hazırlar. Böylece Le Guin, erkek ve kadın karakterleri arasında daha eşit ve gerçekçi ilişkiler kurulmasını teşvik ederek ve eril ideolojinin belirlediği cinsler arasındaki hiyerarşik kalıpları dönüştürerek romantik aşk arketipinde var olan kalıpları tersyüz etmekte ve hem erkeklik normlarına da hem de ikili ilişkilere yeni bir perspektif sunmaktadır.

Bu çalışmada son olarak *Odysseia* destanında yer alan anne ve romantik aşk arketipleri ile bu destanın yeniden yazımı sayılabilecek Margaret Atwood'un *Penelope* isimli romanında yazarın bu arketipleri nasıl dönüştürdüğü incelenmiştir. *Odysseia*'da yer alan anne arketipleriyle başlanacak olursa, bu destanda da tıpkı diğer geleneksel anlatılarda olduğu gibi kadınların ikincilleştirildiği ve onların kahramanın macerasına katkıda bulunma ya da engel olma kapasitelerine göre "iyi" veya "kötü" şeklinde kategorize edilerek ya seven anne arketipiyle ya da korkunç anne arketipiyle stereotipleştirildikleri gözlemlenmiştir. Tıpkı *Aeneis*'te kahramanın nihai görevinin Roma İmparatorluğu'nu kurmak olması gibi *Odysseia*'da da Odysseus'un eril ideolojinin temsilcisi tanrılar tarafından tayin edilmiş görevi ülkesi İthaka'ya dönmektir. Bu bağlamda, bu çalışmada, destanda yer alan kadınlar detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve Penelopeia, Athene, Eurykleia, Nausikaa ve Arete karakterlerinin Odysseus'a macerası süresince çeşitli şekillerde sundukları yardımlardan ötürü olumlu tasvirlerle anıldıkları, yani seven anne arketipiyle özdeşleştikleri sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Kalypso, Kirke, Seirenler, Skylla ve Kharybdis karakterlerinin ise kahramanın macerasında engel teşkil etmeleri sebebiyle canavarsı ve tekinsiz imgelerle tasvir edilerek korkunç anne arketipiyle bağdaştırıldıkları gözlemlenmiştir. Bu kategorizasyon, kadınların erkek egemen ideolojinin kadınlık rollerini nasıl tayin ettiğini ve kadınlara dair bir gerçekliği nasıl yapay bir ikili zıtlık düzleminde inşa ettiğini gözler önüne sermektedir.

Margaret Atwood ise *Penelope* eseriyle eril hegemonya tarafından kadınları kategorize edip ikincilleştiren bu anlayışa farklı bir perspektif kazandırmıştır. Yazar, Homeros'un destanındaki Penelope karakterini yeniden ele alıp ona ses vererek, ataerkil metinlerin kadın karakterlerine genellikle biçilen pasif rolleri aktif ve çok boyutlu bir bakış açısıyla yeniden canlandırmıştır. Destanda "Odysseus'un yetiştirdiği insan" olarak okuyucuya sunulan, dolayısıyla eşinden ayrı bir benliğe sahip olmayan Penelope, Atwood'un eserinde eşinin değil, annesinin öğüdünü dinleyerek geleneksel arketiplerin ortaya koyduğu kategorizasyonların ötesine geçmiş ve zorluklara direnç gösteren, akıllı ve hesaplayıcı bir karakter olarak kendine ait bir benlik geliştirmiştir. Hatta ve hatta, Odysseus'un oyununun içerisinde kendi oyununu kurarak Odysseus'tan bile daha usta bir oyun kurucu olarak kendini ortaya koymuştur. Atwood'un Penelope'ye getirdiği bu yeni yorum, Penelope'nin kendi hikâyesini ve kaderini şekillendirmede aktif bir rol oynadığını göstermekte, böylece kadınların sadece destekleyici ve edilgen figürler olmadığını, aksine kendi başlarına güçlü ve etkili olabileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, Atwood, romanında Penelope ve onun annesi karakterleri aracılığıyla idealize edilmiş ve kadınlara dikte edilen annelik modeline farklı bir perspektif

kazandırmıştır. Romanda, Penelope'nin annesi, geleneksel seven anne modeline uymayan bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Ancak, onun bu geleneksel şefkatli ve fedakâr anne modeline uymayan anneliği Penelope'nin hayatında yıkıcı bir etki yaratmamaktadır, aksine annesi, onun kendi benliğini geliştirmiş güçlü bir kadın olmasında çok önemli bir etkiye sahiptir. Bu durum, anneliğin monolitik ve sabit bir kavram olmadığını, farklı biçimlerde ve duygusal yaklaşımlarla tecrübe edilebileceğini göstermektedir. Bunun yanı sıra, Penelope'nin oğlu Telemakhos ile ilişkisinde yer alan karmaşık duygular ve zorluklar da daha gerçekçi bir annelik algısı yaratması bakımından önem arz etmektedir.

Atwood, romanında, geleneksel anlatıda var olan anne arketipini dönüştürürken son olarak Penelope'yi destanda "evdeki melek" olarak konumlandıran sadakat meselesine farklı bir bakış açısı getirmektedir. Penelope'nin sadakat öyküsü yüzyıllar boyunca diğer kadınlara bir örnek/uyarı teşkil etmesi bakımından övülerek nesilden nesle aktarılmasına rağmen, aslında onun sadakatinin gerçek olmadığına dair bazı söylentiler de mevcuttur. Atwood, bu söylentileri de okuyucuya aktarıp bir yandan Penelope'ye bunları inkâr ettirirken bir yandan da hizmetçiler tarafından sahnelenen bir oyunda bunlar doğruymuş gibi diyaloglara yer vererek okuyucunun söylentilerin gerçekliğini sorgulamasını sağlamakta; böylece, sadakat gibi konuların kadınları melek ya da canavar şeklinde kategorize etmeyi gerektirecek bir mutlak gerçeklik sağlamadığını göz önüne sermektedir. Bu unsurlar göz önüne alındığında, kadın karakterleri geleneksel rollerin ötesine taşıyarak, onlara daha geniş ve etkin bir ses veren Atwood'un, kadın deneyimlerini ve perspektiflerini merkeze aldığını ve genellikle göz ardı edilen veya yanlış temsil edilen hikayeleri ön plana çıkardığını söylemek yerinde olacaktır. Bu bağlamda, Atwood'un eseri, kadınların tarih boyunca nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin günümüzde nasıl evrilebileceğini düşünmek için zengin bir kaynak sunmaktadır. Bu tür çalışmalar, edebiyatın sadece toplumsal cinsiyet normlarını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu normları sorgulayıp dönüştürebileceğini göstermektedir.

Çalışmanın bu bölümünde, son olarak ise *Odysseia* destanında var olan romantik aşk arketipleri analiz edilmiş, ardından da Atwood'un *Penelope*'sinde bu kalıp yargıları nasıl dönüştürdüğü tartışılmıştır. *Odysseia*'da yer alan romantik aşk arketipi bağlamındaki ilk dikkat çeken unsur, tıpkı *Gılgamış Destanı* ve *Aeneis*'teki gibi idealize edilmiş erkeklik kültlerine yer verilmesidir. Destanda, Odysseus'u ideal bir kahramana dönüştüren liderlik, cesaret, kıvrak zekâ, ikna kabiliyeti gibi niteliklerin bir kadında var olduğu takdirde erkeğin aksine, kadını canavarlaştırdığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, romantik aşk arketipi bağlamında destanda Odysseus ile Penelopeia arasındaki ilişki de dikkat çeken bir diğer

unsurdur. Odysseus'tan ayrı bir benliğe sahip olmayan Penelopeia'nın sadakat ve zekâ gibi yüceltilen özellikleri yalnızca eşine hizmet etmek ve onun kahramanlık yolculuğunu desteklemek amacıyla işlenmektedir. Bu durum, Penelopeia'nın sadece Odysseus'un değerlerini ve hikayesini pekiştirici bir rolde olması kadının pasif ve yardımcı bir figür olarak konumlandırılmasına örnek teşkil etmektedir. Özetle destanın, yücelttiği erkeklik kültü ve Odysseus-Penelopeia ilişkisindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisiyle, eril ideolojinin yarattığı cinsler arasındaki kutuplaştırmayı pekiştirdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Margaret Atwood ise eserinde orijinal metnin yaratmış olduğu bu kutuplaşmayı dönüştürmeyi başarmıştır. Yazar bunu yaparken, öncelikle Odysseus'un destanda yüceltilen erkeklik normlarını Penelope ve hizmetçilerin perspektifinden dile getirerek bu normları ters yüz etmektedir. Ardından ise, onun kahramanlık hikayelerinin aslında abartıldığı gibi olmadığını Penelope'nin duyduğu söylentiler aracılığıyla okuyucuya aktararak okuyucuyu orijinal metnin otoritesinden uzaklaştırmakta ve onun gerçekliğini sorgulamaya davet etmektedir. Bunun yanı sıra, Atwood, eserinde, Pelenope ile Odysseus arasındaki ilişkiyi destandakinden çok farklı bir şekilde ele almıştır. Bunu yaparken, önce, evlilik kurumuna karşı eleştiriler yöneltmiş, ardından ise eşiyle olan ilişkilerindeki cinsel yaşamlarının detaylarına ve kadın bedenine değinerek geleneksel anlatılarda tamamen göz ardı edilen bu konuları bir kadının perspektifinden aktararak eril ideolojinin belirlemiş olduğu normları ters yüz etmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışmada, kanon anlatılar olan destanlarda, anne arketipi bağlamında, kadın figürlerin erkek kahramanların gölgesinde kaldığı ve çoğunlukla destekleyici rollerde yer almakla birlikte eril ideolojinin dikte ettiği kurallar çerçevesinde "iyi" veya "kötü" olarak kategorize edilerek ya seven anne arketipiyle ya da korkunç anne arketipiyle özdeşleştirildikleri gözlemlenmiştir. Romantik aşk arketipi bağlamında ise, destanların ortak özelliğinin, eril ideolojinin belirlemiş olduğu bütün erkeklik normlarını yüceltmek, kadın erkek ilişkilerinde ise kadını ve hatta zaman zaman kadınla özdeşleştirdiği doğayı ötekileştirip tahakküm altına alarak cinsler arası kutuplaşmayı ve hiyerarşiyi pekiştirmek olduğu sonucuna varılmıştır. Destanların yeniden yazımlarında ise, öncelikle tarih boyunca göz ardı edilen kadınlara ses verilerek erkekliği ve erkek egemen ideolojinin yücelttiği değerleri aktaran kadim anlatılar okuyucuya başka bir perspektiften sunulmaktadır. Bunun yanı sıra, kadınların belli olay örgülerine sınırlandırılmaktan ziyade alternatif olay örgüleriyle farklı kadın deneyimlerinin mümkün kılındığı görülmüştür. Bu bağlamda, yeniden yazım örnekleri kadınları ya da erkekleri idealize etmeden, daha insani ve inanılır bir biçimde

tasvir ederek alternatif gerçeklikler olabileceğini göz önüne sermektedirler. Bununla birlikte, bu çalışmada yeniden yazım örneklerinin kadın-erkek ilişkilerinde eşitliğe dayalı alternatif örnekler sunarak ya da eşitsizliğe dayalı ilişkilerde kadınların neler yaşadıklarına dair onların seslerine yönelerek okuyucuda bu konularda farkındalık yaratmaya çalıştıkları sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, D., ve Şengül, N. Ç. (2022). "Odysseia'nın Apollonik Söylem Ekseninde Analizi", *12*(3), 1760–1771. https://doi.org/10.30783/nevsosbilen.1161619

Atwood, M. (2017). *Penelope.* (D. Şendil, Çev.). Alfa Mitoloji Yayınları.

Bressler, C. E. (2011). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* (5. ed.). Longman.

Byrne, D. (2012). Ursula K. Le Guin's Lavinia: a Dialogue with Classical Roman Epic. *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies, 29*(2), 6–19. https://doi.org/10.1080/10131752.2012.729717

Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols*. (J. Sage, Çev.). Routledge.

Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. (K. Cohen & P. Cohen, Çev.). *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *1*(4), 875–893. https://doi.org/10.1086/493306

de Beauvoir, S. (2021). *I□kinci Cinsiyet*. (G. Acar Savran, Çev., Cilt I & II.). Koc□ U□niversitesi Yayınları.

Dell'Abate-Çelebi, B. (2016). *Penelope's Daughters*. Lincoln, Nebraska: Zea Books.

duBois, P. (1976). The φαρμακός of Virgil: Dido as Scapegoat. *Vergilius (1959-), 22,* 14–23. https://www.jstor.org/stable/41592093

Direnç, D. (2009). "Kadına Destan Yazmak, Kadını Tarihe Yazmak: Ayla Kutlu ve Kadın Destanı". In G. Pultar (Ed.), *Kimlikler Lütfen: Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili* (pp. 314–322). essay, Odtü Yayıncılık.

Direnc□, D. (2014). *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. Ege U□niversitesi.

Doherty, L. E. (1991). "Athena and Penelope as Foils for Odysseus in the Odyssey." *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica, 39*(3), 31–44. https://doi.org/10.2307/20547103

Dökmen, Ü. (1983). "Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*.

Ecevit,Y. (2011). "Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç". *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Elçik, G. ve Ecevit, Y. (2011). "Cinsellik ve Beden". *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri.* (S. Rifat, Çev.). Alfa Mitoloji Yayınları.

Engels, F. (2021) *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (M. Tüzel, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Estés, C. P. (2021). *Kurtlarla Kos□an Kadınlar: Vahs□i Kadın Arketipine Dair Mit ve O□yku□ler*. (H. Atalay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Foley, H. P. (1978). “Reverse Similes And Sex Roles in the Odyssey”. *Arethusa, 11*, 7–26. https://www.jstor.org/stable/26308152

Fordham, F. (2023). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (A. Yalçıner, Çev.). Say Yayınları.

Freud, S. (1959). “Creative Writers and Daydreaming” *The Collected Papers of Sigmund Freud*. (Ernest Jones Ed. ve Çev.). New York: Basic Books.

Freud, S. (1995). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (Sipal, K., Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Freud, S. (2014). *A General Introduction to Psychoanalysis* (Stanley Hall, G., Çev.). Duke Classics.

Gılgamış Destanı (S. Maden, Çev.). (2020). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın* (N. Sakman, Çev.). Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

Griffith, K. (2005). *Writing Essays About Literature*. Wadsworth Publishing.

Hall, J. (1996). *Illustrated Dictionary of Symbolism Eastern and Western Arts*. Westview Press.

Hamilton, E. (2020). *Mitologya*. (Ü.Tamer, Çev.). Varlık Yayınları.

Harris, R. (1990). Images of Women in the Gilgamesh Epic. In T. Abusch, J. Huehnergard, & P. Steinkeller (Eds.), *Lingering Over Words: Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran* (pp. 219–230). essay, Scholars Press.

Holman, C. H., Hibbard, A., & Thrall, W. F. (1985). *A Handbook to Literature* ITT Bobbs-Merrill Educational Publishing Company, Inc.

Homeros (2020). *Odysseia.* (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hynes, C. (2013). *“Does Not Fempute”: A Critique Of Liberal And Radical Feminism In Three Novels By Ursula K. Le Guin* [Yüksek Lisans tezi, Dalhousie University]. https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/35455/Hynes-Catherine-MA-ENGL-August-2013.pdf?sequence=1.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is Not One* (C. Porter ve C. Burke, Çev.). Cornell University Press.

Jung, C. G. (1978). *The Collected Works of C. G. Jung: Civilization in Transition* (R. F. C. Hull, Çev.; 2. ed., Vol. 10). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1979). *Collected Works of C. G. Jung: AION Researches into the Phenomenology of the Self* (R. F. C. Hull, Çev.; 2. ed., Vol. 9 Part II). Pantheon Books.

Jung, C. G. (1981). *Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious* (R. F. C. Hull, Çev.; 2. ed., Vol. 9 Part I). Routledge.

Jung, C. G. (2001). Anılar, Düşler, Düşünceler (İ. Kantemir, Çev.) Can Yayınları.

Jung, C. G. (2021). *Do□rt Arketip*. (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2022a). *Feminen Dişilliğin Farklı Yüzleri*. (T. Veli Soylu, Çev.) Pinhan Yayıncılık.

Jung, C. G. (2022b). *Dönüşüm Sembolleri,* (F. Gürbüz Gerhold, Çev.) Alfa Yayınları.

Kalaycıoğulları, S. (2016). Klasik Dönem Yunan ve Roma Yazınında Penelope: Homeros'tan Ovidius'a Penelope Betimi ve Heroides 1. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 95–112. https://doi.org/10.1501/sbeder_0000000126

Karataş, A. (2020). *Uyuyan Güzel Uyandı: Masalların Toplumsal Cinsiyet Rolleri Üzerine Etkisi*. Nemesis Kitap.

Karkıner, N. (2011). "Aile ve Evlilik". *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Korucu, A. (2018). "Gazap Tanrıçaları: Klasik Mitolojide Kadın Şiddetine Kurban Giden Kadınlar". *Edebiyatta Kadın ve Şiddet* A. Er & Y. Çelik (Ed.), (pp. 103–121). Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Kristeva, J. (1984). *Powers of Horror: An Essay of Abjection*. Columbia University Press.

Kutlu, A. (2004). *Kadın Destanı*. Bilgi Yayınevi.

Lacan, Jacques (2007). "The Mirror Stage", *Ecrits*. New York, Norton.

Le Guin, U. K. (2020). *Lavinia*. Metis.

Miller, T. S. (2010). Myth-Remaking in the Shadow of Vergil: The Captive (-ated) Voice of Ursula K. Le Guin's Lavinia. *Mythlore, 29:1*(2), 29–50. https://www.jstor.org/stable/26815538

Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.

Murdock, M. (2013). *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Shambhala Boston & London.

Neumann, E. (1974). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. (R. Manheim, Çev.). Princeton University Press.

Ostriker, A. S. (1982). "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 8*(1), 68–90. https://doi.org/10.1086/493943

Ostriker, A. S. (1987). *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Women's Press.

Özen, Ö. ve Yavuz Çeşmeci, S. (2020). Margaret Atwood'un Penelope Romanında Mit-Yıkımı ve Dişil Dil. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *10*(20), 23–43. https://doi.org/ DOI: 10.33207/trkede.638370

Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş.* (A. Hazaryan ve F. Demirci, Çev.), Epos Yayınları.

Platon. (2000) *Şölen*. (A. Erhat ve S. Eyuboğlu Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pomeroy, S.B. (1995). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves Women in Classica lAntiquity.* Schocken Books.

Powers, M. A. (1991). *The Heroine in Western Literature: The Archetype an Her Reemergence in Modern Prose.* McFarland.

Pratt, A. (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. The Harvester Press.

Putnam, M. C. J. (1985). Possessiveness, Sexuality And Heroism in the "Aeneid." *Vergilius (1959-)*, *31*, 1–21. https://www.jstor.org/stable/41591908

Rank, O. (2021). *Kahramanın Doğuş Miti*. Pinhan Yayıncılık.

Reilly, C. (2015). *Women in the Aeneid : Foreign, Female, and a Threat to Traditional Roman Society or Examples of Model Male Citizens?* [Tez, John Carroll University]. *http://collected.jcu.edu/honorspapers*.

Riddehough, G. B. (1956). "The Calypso Episode in the Odyssey". *The Classical Outlook*, *33*(7), 65–67. http://www.jstor.com/stable/43929545

Salim, F. (2020). *Odysseia ve Beowulf Destanlarındaki Kahramanlık Kavramı Bağlamında Erkek Kadın Rolleri* [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].

Sancar, S. (2011). "Erkeklik". *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları.* Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Tekin, G. A. (2018). *Leyla ve Mecnun Makaleler* (S. Kuru & S. Kocaer, Eds.). Yeditepe Yayınevi.

Tekin, G. A. (2022). *Simurg'un Kanadı Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri* (S. Kuru & S. Kocaer, Eds.). Yeditepe Yayınevi.

Ukray, M. (2017). *Jung Psikolojisi.* Yason Yayınları.

Ulu, A. (2019). *Kadın Edebiyatında Destanlar ve Kadın Karakterler.* [Doktora tezi, Ege Üniversitesi]

Vergilus, (1998). *Aeneis*. (T. Uzel, Çev.). Öteki Yayınevi.

Walker, B. G. (1988). *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Harper & Row.

Walker, S.F. (2002). *Jung and the Jungians on Myths*, Routledge.

Wiesner-Hanks, M.E. (2020). *Tarihte Toplumsal Cinsiyet*. (M. Ç. Şenerdi, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wildman, B. J. (1908). Juno in the Aeneid. *The Classical Weekly*, *2*(4), 26–29. https://doi.org/10.2307/4385889

Woolf, V. (2017). Kendine Ait Bir Oda (A. Kumbaroğlu, Çev.). Aspendos Yayınları.

Yalçın Basmaz, E. (2023). *The Mythical Encounter of the Two Heroines: Ursula K. Le Guin's Lavinia And Madeline Miller's Circe*. [Yüksek Lisans tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi]

Yarnall, J. (1994). *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*. University of Illinois Press.

Yavuz Çeşmeci, S. (2021) *Mit Yıkımı: Mitlerin Çağdaş Metinlerle Yeniden Yorumlanması*. [Doktora tezi, T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi].

Yetim, A. (2019). *Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım*. [Doktora tezi, T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi]