
AKADEMİK PERSPEKTİFTEN KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Serap SARIBAŞ



yaz
yayınları

Akademik Perspektiften Karşılaştırmalı Edebiyat

Doç. Dr. Serap SARIBAŞ

yaz
yayınları

2025

**Akademik Perspektiften Karşılaştırmalı
Edebiyat**

Yazar: Serap SARIBAŞ

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5596-57-4

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Belleğin Topoğrafyası ve Şiirsel Mekân: Edip Cansever ile Seamus Heaney Şiirlerinde Hafıza, Kimlik ve Yersizlik.....	1
<i>Serap SARIBAŞ</i>	
Cultural Simulacra and Modern Myth: Loneliness and Shadow in Turkish and Japanese Literature	38
<i>Serap SARIBAŞ</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

BELLEĞİN TOPOĞRAFYASI VE ŞİİRSEL MEKÂN: EDİP CANSEVER İLE SEAMUS HEANEY ŞİİRLERİNDE HAFIZA, KİMLİK VE YERSİZLİK

Serap SARIBAŞ¹

1. GİRİŞ

Şiir, bireysel hafızanın estetik bir dile dönüştüğü, mekânın, zamanın ve benliğin iç içe geçtiği bir söylem düzlemidir. Bu düzlemde şiirsel bilinç, yalnızca duyguların değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve topografik aidiyetlerin de bir belleğe dönüştüğü özgün bir semiyotik yapılar bütünü inşa eder. Bu bağlamda, modern şiirde mekân, yalnızca fiziksel bir bağlam olarak değil, aynı zamanda belleğin cisimleştiği poetik bir düzlemidir. Özellikle Edip Cansever ve Seamus Heaney'nin şiirlerinde, bireyin içsel dünyası ile dışsal coğrafyanın karşılıklı etkileşim içinde olduğu gözlemlenir. Bu çalışmada, söz konusu iki şairin poetikasında mekânın nasıl bir bellek alanı hâline geldiği, mekânsal deneyimin şiirsel bilinçle nasıl dönüştüğü ve şiirin topografik bir hafıza formu olarak nasıl işlediği analiz edilmektedir. Mekân ile bellek arasındaki ilişki, özellikle Pierre Nora'nın ortaya koyduğu "lieux de mémoire" (hafıza mekânları) kavramıyla birlikte kültürel araştırmaların temel eksenlerinden biri hâline gelmiştir. Nora'ya göre, modern toplumlarda tarihsel sürekliliğin yerini alacak biçimde bazı mekânlar kolektif belleğin yoğunlaştığı simgesel düğüm noktalarına dönüşür (Nora, 2010, s. 16). Nora'nın yaklaşımını genişleten Jan Assmann ise kültürel

¹ Assoc.Prof.Dr. Karamanoğlu Mehmetbey University, Faculty of Letters, English Language and Literature Department, serapsaribas@kmu.edu.tr , ORCID: 0000-0002-4079-8024.

belleğin yalnızca tarihsel verilerin değil, aynı zamanda toplumsal deneyimlerin, ritüellerin ve anlatıların mekânsal biçimlerde muhafaza edildiğini savunur (Assmann, 2019, s. 72). Bu doğrultuda, şiirdeki mekânsal göndermeler yalnızca betimleyici öğeler değil; aynı zamanda kimliğin, travmanın ve belleğin taşıyıcılarıdır.

Şiirin bu çok katmanlı yapısında mekân, yalnızca bir arka plan olarak değil; şiirsel öznenin varoluşsal koordinatlarını belirleyen aktif bir öznedir. Gaston Bachelard'ın klasikleşmiş eseri *Mekânın Poetikası*, şiirsel imgelemin “yer” kavramı etrafında nasıl şekillendiğini göstererek, özellikle oda, ev, kuyu ve köşe gibi mikro-mekânların bireyin bilinç haritasında nasıl yankılandığını ortaya koyar (Bachelard, 2021, s. 38). Bu mikro-mekânlar, Edip Cansever'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan kapalı, dar, boğucu mekânsal imgelerin, öznenin içsel yalnızlığı ile nasıl örüldüğünü anlamak açısından önemlidir (Uçan, 2014, s. 47). Öte yandan Heaney'nin şiirlerinde kırsal mekân, tarlalar, bataklıklar ve kuyu motifleri üzerinden tarihsel bellekle bireysel deneyimi harmanlayan bir poetik hafıza sahasına dönüşür (Özçelik, 2022, s. 51).

Mekânın şiirdeki bu ontolojik dönüşümünü yalnızca fiziksel bağlamda değil, aynı zamanda kültürel-politik bağlamda da değerlendirmek gerekir. Özellikle Seamus Heaney, Kuzey İrlanda'nın sömürge sonrası kırılmalarını kırsal coğrafya imgesiyle birleştirerek, “coğrafi benlik” dediğimiz kavramı şiirsel düzleme taşır (Ertürk, 2019, s. 90). Heaney'nin şiirinde “yer” hem aidiyetin hem de yitim duygusunun taşıyıcısıdır. Bu noktada Edward Said'in “toprak anlatılarına” dair yaklaşımı, mekânın bir hatırlama aygıtı olduğunu ve kültürel temsillerle nasıl yeniden kurulduğunu vurgular (Said, 1993, s. 12). Heaney'nin şiirinde de “kuyular”, “mezarlıklar” ve “toprak” imgesi üzerinden yürüyen bu topografik hafıza, kolektif travmanın bireysel beden üzerinden dile gelişiyse somutlaşır.

Edip Cansever ise modern Türk şiirinin en özgün seslerinden biri olarak, özellikle İkinci Yeni hareketi içerisinde mekânı varoluşsal sıkışmanın ve ontolojik boşluğun bir ifadesi olarak işler. Cansever'in şiirsel evreninde yer alan “masa”, “oda”, “açık kapı”, “boş sokak” gibi mekânsal öğeler, bireyin dış dünya ile kurduğu eksik ve kırık ilişkiyi görünür kılar (Ayhan, 2020, s. 121). Cansever'in poetikasında mekân, içsel diyalogun hem sahnesi hem de aktörüdür. Bu yönüyle onun şiiri, yalnızca anlam arayışının değil, aynı zamanda belleğin parçalanmış izlerini takip etmenin de bir yolu hâline gelir (Aydın, 2013, s. 20).

Bu çalışmanın amacı, Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirlerinde mekânın nasıl bir belirleyici bellek düzlemi olarak işlev gördüğünü karşılaştırmalı bir perspektifle incelemektir. Bu bağlamda, mekân-bellek ilişkisi, her iki şairin şiirinde de öznel deneyimin estetik temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada, Bachelard'ın mekânsal poetika anlayışı, Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Nora'nın hafıza mekânları kavramı ve Said'in kültürel topografya analizleri temel alınarak, şiirlerin anlam haritaları çözümlenecektir. Ayrıca, Yi-Fu Tuan ve Edward Casey gibi mekân kuramcılarının “yer deneyimi” odaklı yaklaşımları da şiirsel anlatıların çözümlenmesinde yardımcı kavramsal çerçeve sunacaktır. Çalışmanın özgün yönü, Türk ve İrlanda şiirinin iki büyük ismi üzerinden topografik belleğin poetik yapısını karşılaştırmalı olarak incelemesi ve şiirde mekânı yalnızca betimleyici değil, epistemolojik ve varoluşsal bir işlev taşıyan bir unsur olarak değerlendirmesidir. Bu bakımdan, şiir ve coğrafya arasındaki ilişkiler yalnızca tematik düzeyde değil, aynı zamanda poetik formlar ve belleğin estetik yapıları üzerinden analiz edilecektir. Bu bağlamda, mekânın şiirde bir hafıza mekânı olarak nasıl kurulduğu sorusu hem tarihsel hem varoluşsal düzlemleri kesen çok katmanlı bir poetik araştırmanın eksenini oluşturacaktır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE ve YÖNTEM

Bu çalışmanın kuramsal temeli, şiirsel metinlerde mekânın yalnızca fiziksel bir bağlam değil, aynı zamanda epistemolojik, ontolojik ve semiyotik bir yapı olarak ele alındığı disiplinlerarası yaklaşımlara dayanmaktadır. Özellikle mekân ve bellek ilişkisi hem bireysel hem de kolektif deneyimlerin dilsel, imgesel ve poetik yapılar üzerinden nasıl bedenlendiğini ortaya koymak açısından kilit bir kavramdır. Bu çerçevede Jan Assmann, Pierre Nora, Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Edward Casey, Edward Said ve Julia Kristeva gibi düşünürlerin geliştirdiği kuramsal çerçeveler, Edip Cansever ile Seamus Heaney şiirlerini karşılaştırmalı olarak çözümlemek üzere temel alınmıştır. Şiirde mekânın yalnızca topografik bir bağlam olarak değil, aynı zamanda geçmişe dair imgelerin ve deneyimlerin yeniden üretildiği bir bellek düzlemi olarak işlev gördüğü fikri, Assmann ve Nora'nın çalışmalarıyla teorik bir zemin kazanmıştır. Assmann'a göre kültürel bellek, kolektif deneyimlerin belirli semboller, ritüeller ve anlatılar aracılığıyla mekâna yerleştirilmesi yoluyla yeniden üretilir (Assmann, 2019, s. 72). Bu mekânlar, yalnızca hatırlamayı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kimlik inşasının da bir aracı hâline gelir. Pierre Nora ise modern toplumlarda hafızanın artık tarihsel süreklilik içinde değil, simgesel yoğunluk taşıyan mekânlar aracılığıyla varlığını sürdürdüğünü ifade eder (Nora, 2010, s. 18). Şiir, bu anlamda bir “hafıza mekânı”na dönüşerek, bireyin içsel coğrafyasıyla dışsal tarihsel-toplumsal gerçekliği kesiştiren bir arayüz işlevi görür. Bu bakış açısından değerlendirildiğinde, Edip Cansever'in şiirlerinde yer alan masa, sokak, pencere gibi gündelik mekân imgeleri, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik birer bellek alanı olarak kurgulanır (Uçan, 2014, s. 48). Aynı şekilde, Heaney'nin şiirlerindeki kırsal mekânlar, İrlanda'nın sömürge sonrası tarihsel yükünü taşıyan, gömülü geçmişin metaforik uzamları olarak belirir (Özçelik, 2022, s. 52).

Mekânın bireyin içsel yaşantısına dair verilerle örülmesi, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* (*La Poétique de l'Espace*) adlı eserinde geliştirdiği “imgesel mekân” kavramıyla açıklanabilir. Bachelard, ev, oda, kuyu, merdiven gibi yapıları yalnızca mimari formlar olarak değil; bilinçdışı arzuların, korkuların ve hatıraların yansıdığı mekânsal metaforlar olarak değerlendirir (Bachelard, 2021, s. 39). Bu çerçevede, Cansever'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan kapalı mekânlar, öznenin yalnızlığı, iletişimsizliği ve varoluşsal sıkışmışlığının imgesel izdüşümleri olarak okunabilir (Ayhan, 2020, s. 124). Öte yandan Heaney'nin şiirsel evreninde “kuyu”, “bataklık” ve “mezar” gibi motifler, tarihsel gömülü belleğin taşıyıcıları olarak işler. Bu tür imgelem, Edward Casey'nin mekânın “yer belleği” oluşturduğuna dair görüşüyle örtüşür. Casey'e göre yerler, hatıraları yalnızca muhafaza etmekle kalmaz, onları beden ve mekân arasında duygulanımsal bir ilişki yoluyla yeniden üretir (Casey, 2013, s. 85). Bu noktada Heaney'nin şiirlerinde fiziksel coğrafya, tarihsel travmanın ve politik çatışmanın şiirsel taşıyıcısı hâline gelir (Ertürk, 2019, s. 94).

Heaney şiiri, yalnızca bireysel hafızanın değil, aynı zamanda bir sömürge sonrası bilincin şiirsel düzlemde nasıl kurulduğunu göstermesi açısından önemlidir. Kuzey İrlanda'nın tarihsel kırılmaları, şiirde yerellik üzerinden poetik bir politikaya dönüşür. Bu bağlamda, Edward Said'in “coğrafi imgelem” kavramı, mekânın bir tür temsil savaşı alanı olduğuna işaret eder. Said'e göre kültürel anlatılar, mekânı ideolojik bir haritaya dönüştürür (Said, 1993, s. 14). Heaney, bu ideolojik mekânı, bireyin içsel deneyimleriyle örerek yeniden şiirleştirir. Homi Bhabha'nın “kültürel melezlik” ve “üçüncü mekân” kavramları da Heaney'nin şiirindeki yer-duyarlılığını açıklamak açısından kullanışlıdır. Bhabha'ya göre sömürge sonrası özne hem yerel hem de evrensel olanın kesiştiği melez bir anlatı kurar (Bhabha,

1994, s. 38). Bu çerçevede Heaney'nin şiirinde hem geçmişin gölgesi hem de geleceğe dair etik bir yönelim yer alır.

Edip Cansever'in şiirinde mekân, yalnızca dış dünya ile özne arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda ontolojik bir arayışı da temsil eder. Bu noktada Maurice Blanchot ve Julia Kristeva gibi düşünürlerin “boşluk”, “eksiklik” ve “abject” kavramları Cansever'in poetikasını anlamada anahtar sunar. Kristeva'nın geliştirdiği “abjection” kavramı, sınırların belirsizleştiği, benliğin parçalandığı deneyim alanlarını tanımlar (Kristeva, 1980, s. 4). Cansever'in şiirindeki boşluk dolu mekânlar, bu parçalanmış özne yapısının uzamsal izdüşümleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Cansever'in poetikasında mekân, yalnızca betimsel değil, aynı zamanda felsefi bir meseledir: Öznenin ne'liğine, yalnızlığına ve sessizliğine dair bir soru alanı. Bu da Cansever'i, yalnızca İkinci Yeni'nin bir parçası olmaktan çıkarıp, mekânsal bilinçle ontolojik sorgulama arasındaki ince çizgide konumlandırır (Yalçın, 2016, s. 89).

Bu çalışma, karşılaştırmalı şiir çözümlemesi yöntemini benimsemektedir. Her iki şairin seçilmiş şiirleri, mekân teması etrafında yakın okuma (close reading) yöntemiyle incelenmiş, betimsel analizlerle desteklenmiştir. Kuramsal çerçeve, mekân-bellek ilişkisi üzerine geliştirilmiş disiplinlerarası yaklaşımlara dayanmaktadır. Edip Cansever'den “Masa da Masaymış Ha”, “Bezik Oynayan Kadınlar” ve “Umutsuzlar Parkı”; Heaney'den ise *Bogland*, *Digging*, *Clearances* ve *Personal Helicon* gibi şiirler temsili olarak analiz kapsamına alınmıştır. Bunun yanı sıra, şairlerin şiirsel söz dağarcığı, mekânsal imgeleri ve bu imgeler üzerinden inşa ettikleri zaman ve benlik algıları, metin içi göndermeler ve tarihsel bağlam çerçevesinde çözümlenmiştir. Şiirlerde kullanılan mekânsal imgelemin yalnızca anlam yükü değil, aynı zamanda poetik işlevi de değerlendirilmiştir. Böylelikle hem poetik yapı hem de kültürel belleğin işleyişi çok katmanlı olarak analiz edilmiştir.

3. EDİP CANSEVER'DE MEKANSAL BELLEK VE ONTOLOJİK YALNIZLIK

Modern Türk şiirinin en özgün ve deneysel seslerinden biri olan Edip Cansever, özellikle 1950 sonrası İkinci Yeni kuşağında, mekânın şiirsel bir sorgulama nesnesine dönüştürülmesinde öncü bir figür olarak öne çıkar. Onun şiirlerinde “yer” yalnızca bir fon değil, öznenin hafıza, benlik ve zaman ile kurduğu ilişkinin bedenselleştiği bir sahne olarak işlev görür. Bu bağlamda Cansever’in poetikasında mekân hem bireysel hem de kolektif belleğin taşıyıcısı hem ontolojik yalnızlığın ifadesi hem de varoluşsal sorgulamanın poetik aracıdır. Şiirsel mekân, burada yalnızca temsili değil; aynı zamanda kurucu ve dönüştürücü bir yapıdır. Cansever’in şiirleri, genellikle geçmişin parçalı ve çoğu zaman belirsiz izlerinin, belirli mekân imgeleri üzerinden dile geldiği metinlerdir. Bu durum, Pierre Nora’nın “hafıza mekânları” (lieux de mémoire) kavramı ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Nora’ya göre modern çağda tarih ile bellek birbirinden ayrılmıştır ve artık geçmiş, somut olaylardan çok belirli mekânlarda yoğunlaşan bir duygusal hatırlama biçimi olarak yaşanır (Nora, 2010, s. 19).

Cansever’in şiirinde bu tarz hafıza mekânları sıklıkla “masa”, “oda”, “boş park”, “bekleme odası”, “deniz manzaralı pencere” gibi gündelik ve sıradan görünen unsurlar üzerinden inşa edilir. Örneğin, “*Masa da Masaymış Ha*” şiirinde masa, gündelikliğin içinden çıkarak hem bireyin hem de toplumun belleğini taşıyan bir sembole dönüşür: “Bir masada oturuyorduk üç kişi / Kadın kâğıt oynuyordu / Adam da oynuyordu / Ben de oynuyordum.”

Bu dizeler, görünüşte sıradan bir masa başı anını anlatsa da alt metinde bir yalnızlık üçgeni, iletişimsizlik ve varoluşsal kopuşun izlerini taşır. Masanın çevresinde kurulan bu diyalogsuzluk, Cansever’in şiirsel mekânında hafızanın daima eksik, parçalı ve sarkastik olduğunu gösterir (Uçan, 2014, s. 50). Gaston

Bachelard'ın (2021) belirttiği üzere, “evin her köşesi, yaşanmışlıklarla dolu birer iç mekândır” ve şiir, bu iç mekânları bilinçaltının uzantısı olarak yeniden kurar (s. 45).

Edip Cansever'in mekân anlayışı, özellikle kapalı ve dar alanlara yönelmesiyle dikkat çeker. Onun şiirinde “oda”, yalnızca bir yaşam alanı değil; içe dönmenin, düşüncenin ve çöküşün sahnesidir. “*Bezik Oynayan Kadınlar*” şiirinde geçen “tül perdelerden süzülen yalnızlığımız” ifadesi, mekânın sadece bir arka plan değil, duygunun kendisi olduğunu ima eder. Bu bağlamda Cansever'in mekânları, “içerisi” ile “dışarı” arasındaki sınırları belirsizleştiren ve öznenin kendi benliğiyle çatıştığı eşik alanlar olarak karşımıza çıkar. Bu tür sınır ihlalleri, Julia Kristeva'nın (1980) “abjection” kavramıyla yakından ilişkilidir. Kristeva'ya göre abject, benliğin dışladığı ama yine de tam anlamıyla atamadığı, varlıkla yokluk arasındaki gri bölgede konumlanan şeydir (s. 4). Cansever'in şiirinde özne, tam da bu gri bölgede mekânla ilişki kurar ne mekâna tam anlamıyla yerleşebilir ne de ondan kurtulabilir. Bu “yarım yerleşiklik”, Cansever'in şiirlerinde sıkça hissedilen huzursuz mekânsallığın temelidir (Yalçın, 2016, s. 90). Örneğin “*Bekleme Odası*” şiirinde, “Bütün gün oturmuşum orada / Ne beklediğimi bilmeden” dizeleriyle tanımlanan mekân ne başlangıçtır ne de sonuç; bir geçişsizlik hâlidir. Blanchot (1989), bu tür mekânları “boşluk mekânı” olarak tanımlar ve şiirin tam da bu boşlukta anlam kazandığını savunur (s. 68). Bu perspektiften bakıldığında, Cansever'in şiirsel mekânı, bir geçiş alanı değil; geçememe hâlinin temsilidir.

Cansever'in şiirinde yalnızca iç mekânlar değil, dış dünya da bir o kadar önemlidir. Özellikle şehir, park, deniz gibi açık mekânlar, bireyin kolektif bellekle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmada belirleyici olur. “*Umutsuzlar Parkı*” şiirinde geçen “Ve biz burada bekliyoruz / Bize ait olmayan bir geleceği” dizesi, bir parkın ortasında donmuş bir zamansallığı ve aidiyet

yitimini dile getirir. Park, burada hem geçmişin yitimi hem de gelecek beklentisinin boşluğu ile yüklüdür. Bu tür mekânlar, Assmann'ın (2019) kültürel belleğin fiziksel taşıyıcıları olarak nitelediği “mnemoteknik yapılar” ile örtüşür (s. 75). Cansever'in şiiri, mekânı hatırlamanın değil, hatırlayamamanın mekânı olarak işler.

Benzer şekilde “*Denizin Üstü Köpürür*” şiirinde geçen “bir martı bile hatırlıyor geçmiş / ben hatırlamıyorum” dizesi, mekânın hatırlayan bir özneye dönüşmesi karşısında insanın belleksizleşmesine dair bir ironiyi ortaya koyar. Bu tür dizeler, Cansever'in şiirinde mekânın yalnızca bir imge değil, aynı zamanda bir etik ve ontolojik sorunsal olarak var olduğunu gösterir. Cansever'in mekân kurgusu, sadece tematik düzlemle sınırlı değildir; aynı zamanda şiirin biçimsel yapısına da nüfuz eder. Özellikle enjambmanlar, ani kopuşlar ve zamansal sıçramalar, mekânın kırık yapısını şiirsel düzeye taşır. Bu biçimsel özellikler, mekânın yalnızca betimlenmediğini, aynı zamanda şiirin yapısal mantığında üretildiğini gösterir. Şiirdeki anlamsal boşluklar, mekânsal boşluklarla örtüşür ve bir bütün olarak şiiri “eksiklik estetiği”ne yönlendirir.

Aydoğan (2017), Cansever'in şiirindeki mekânsal estetiğin, modernitenin bireyi yersizleştiren yapısına karşı geliştirilmiş bir poetik direnç olduğunu vurgular (s. 97). Bu direnç, mekânın sabitlenemez, anlamı sürekli ertelenen bir yapı olarak kurgulanmasıyla kendini gösterir. Cansever'in şiirinde mekân, bu anlamda, sabit bir varlık değil; daima kaygan, daima çözülmekte olan bir dilsel yapıdır. Sonuç olarak Edip Cansever'in şiirinde mekân, yalnızca bir betimleme unsuru değil; belleğin, varoluşun ve dilin iç içe geçtiği çok katmanlı bir poetik yapıdır. Bu mekânsal yapı, bireyin yalnızlığı kadar toplumla kurduğu çatışmalı ilişkiyi de görünür kılar. Cansever'in mekân poetikası hem ontolojik hem estetik hem de kültürel bir sorgulamanın taşıyıcısı olarak Türk şiirinde eşsiz bir yer işgal eder.

4. SEAMUS HEANEY'DE KIRSAL TOPOGRAFYA VE TARİHSEL BELLEĞİN KATMANLARI

Seamus Heaney, modern İrlanda şiirinin en özgün seslerinden biri olarak, kırsal topografya üzerinden inşa ettiği şiirsel belleğiyle yalnızca bireysel deneyimi değil, aynı zamanda tarihsel travmaları, ulusal kimlik arayışlarını ve sömürge sonrası öznel sorununu dile getiren çok katmanlı bir poetika geliştirmiştir. Heaney'nin şiiri, mekânın tarihsel, duygusal ve kültürel kodlarını çözümleyen ve bu kodları bireysel benlik ile kolektif bilinç arasında dolaştıran bir poetik söylem üretir. Onun şiirinde doğa, yalnızca pastoral bir arka plan değil; hafızanın, suçun, aidiyetin ve kimliğin katman katman işlendiği bir topoğrafik metindir. Heaney'nin şiirinde kırsal alanlar, özellikle tarlalar, bataklıklar, kuyular ve taş duvarlar, fiziksel bir coğrafya olmaktan çıkarak, kültürel belleğin taşıyıcıları hâline gelir.

Bu bağlamda Heaney'nin şiir poetikası, Edward Casey'nin “yer belleği” (place memory) kavramı ile örtüşür. Casey'ye göre yerler, geçmiş deneyimlerin yalnızca anımsandığı alanlar değildir; aynı zamanda bu deneyimlerin beden, duygu ve anlatı yoluyla yeniden üretildiği dinamik yapılardır (Casey, 2013, s. 84). Heaney, bu tür bir mekân deneyimini, özellikle “*Digging*”, “*Bogland*” ve “*Personal Helicon*” gibi şiirlerinde güçlü biçimde işler. Özellikle “*Digging*” şiiri, bireysel belleğin kuşaklar arası aktarımı ile toprağın kazılması arasındaki metaforik paralelliği çarpıcı bir biçimde ortaya çıkarır. Burada kazma eylemi, sadece toprağa değil, aynı zamanda geçmişe, aile tarihine ve kültürel köklere yöneliktir. Kalem, bir kürek gibi işlev görerek belleğin toprağını eşeler. Bu metafor, şiirde yerin bir hatırlama pratiğine dönüşmesini sağlar (Heaney, 1998, s. 3). Heaney'nin özellikle “*Bog Poems*” başlığı altında topladığı şiirler, İrlanda'nın hem jeolojik hem de tarihsel katmanlarını metaforik bir doku hâline getirir. “*The Tollund Man*” şiirinde geçen: “Some day I will go

to Aarhus / To see his peat-brown, head,” dizeleri, Danimarka’da bulunan bir bataklık mumyasına yapılan referansla, geçmişin nasıl toprağa gömüldüğünü ve bugün hâlâ o toprağın altında nasıl yaşadığını gösterir. Bu figür, Jan Assmann’ın “kültürel bellek” tanımındaki gibi, sadece tarihsel verilerin değil, aynı zamanda ritüelize edilmiş travmaların bir taşıyıcısıdır (Assmann, 2019, s. 74).

Bataklık, burada yalnızca doğanın bir parçası değil; aynı zamanda ölümlerin, unutulmuşların ve bastırılmışların mekânıdır. Bu açıdan, Heaney’nin şiirlerinde bataklık, Freudyen “das Unheimliche” (tekinsiz) kavramını çağırıştır: bastırılmış olanın geri dönüş alanı. Bu “geri dönüş”, özellikle Heaney’nin Katolik kimliği ile Anglo-Protestan egemenliği arasındaki çatışmanın, tarihsel düzlemde dile gelişidir (Ertürk, 2019, s. 91). Heaney’nin şiiri, aynı zamanda sömürge sonrası özne inşasını sorgulayan bir poetik söylem üretir. Kuzey İrlanda’da doğmuş bir Katolik olarak hem İngiliz hegemonyasının kültürel tahakkümüne hem de yerli İrlanda kimliğinin kırılma temsiline maruz kalmıştır. Bu durum, Heaney’nin şiirinde Edward Said’in tanımladığı “coğrafi imgelem” kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Said’e göre, modern edebiyatın birçok örneği, coğrafyayı yalnızca bir mekân değil, bir söylem olarak işler: “Coğrafya, güç ilişkilerinin kodlandığı simgesel bir anlatı düzeyine dönüşür” (Said, 1993, s. 12).

Heaney’nin şiiri, bu bağlamda, “yer” üzerinden yeniden yazılan bir kimlik anlatısıdır. “*Glanmore Sonnets*” dizisinde olduğu gibi, taşra yaşantısının detaylarıyla örülü dizeler, bir tür karşı-hatırlama pratiği geliştirir. Homi Bhabha’nın (1994) “üçüncü mekân” (third space) kuramıyla açıklanabilecek bu poetik yapı hem yerli olanın hem de sömürgecinin dilsel alanını yeniden yapılandırarak melez bir özne üretir (s. 36). Heaney, bu bağlamda kendi kalemle hem tarihsel zemini hem de dilin tahakkümünü yeniden kazma girişiminde bulunur. Heaney’nin mekân poetikasında kırsal doğa yalnızca geçmişin taşıyıcısı değil;

aynı zamanda etik bir sorumluluğun mekânıdır. “Clearances” dizisi, annesinin ölümüne dair anıları işlerken, mekânı yas, suçluluk ve şefkatin katmanlarıyla örür:

“When all the others were away at Mass / I was all hers as
we peeled potatoes.”

Bu dizeler, sade kırsal bir sahneyi bir tür ahlaki hafıza alanına dönüştürür. Heaney, burada doğa ile ilişkisini sadece pastoral değil; karşılıklı bir tanıklık ilişkisi içinde kurar. Doğa, tanık olunan bir mekândır; ama aynı zamanda öznenin eylemlerinin de tanığıdır. Bu noktada, Bachelard’ın (2021) doğanın şiirsel imgelemdeki işlevine dair tespitleri Heaney için oldukça açıklayıcıdır. Bachelard, mekânın duygulanımsal olarak dolduğunu ve bu duyguların şiirsel imgelere dönüştüğünü savunur (s. 53). Heaney’nin şiirinde kırsal mekân, sadece hatıraların zemini değil; aynı zamanda insanın geçmişle ve doğayla kurduğu etik bağın da zeminidir. Sonuç olarak, Seamus Heaney’nin şiiri, kırsal İrlanda topografyasını bireysel ve kolektif belleğin kesiştiği bir mekânsal alan olarak işler. Toprak, bataklık, kuyu ve taş gibi unsurlar, yalnızca fiziksel çevre öğeleri değil; kültürel travmaların, hatırlama biçimlerinin ve sömürge sonrası öznenin yeniden inşa süreçlerinin taşıyıcılarıdır. Bu bağlamda Heaney’nin şiiri, mekânın tarihsel ve duygusal katmanlarını kazıyarak şiiri bir hafıza arkeolojisine dönüştürür. Bu şiirsel hafıza hem bireysel benliğin hem de ulusal kimliğin etik ve estetik bir yeniden kuruluş alanıdır.

5. KARŞIT TOPOĞRAFYALAR: BELLEK, SESSİZLİK VE DİRENİŞİN ŞİİRSEL HARİTALARI

Edip Cansever ile Seamus Heaney, farklı kültürel zeminlerde, ayrı tarihsel bağlamlarda ve farklı dilsel yapılarda üretim vermelerine rağmen, şiirsel dünyalarında mekânı sadece

temsili bir unsur olarak değil; aynı zamanda belleğin, sessizliğin ve direnişin poetik haritası olarak yapılandırılmaları bakımından ortak bir estetik stratejiyi paylaşırlar. Her iki şairin de şiirsel mekân anlayışı, yalnızca fiziksel bir topografya betimlemekle kalmaz; aynı zamanda tarihsel yükleri, duygusal çatışmaları, kültürel travmaları ve etik sorumlulukları barındıran çok katmanlı yapılar sunar. Bu yönüyle Cansever ve Heaney'nin şiirleri, şiirsel belleğin mekânsal olarak nasıl kurulduğu, sessizliğin nasıl estetik bir araç hâline getirildiği ve şiirin direnişle kurduğu ilişki bakımından karşılaştırmalı bir çözümlemeyi hak etmektedir.

Her şeyden önce Cansever'in şiirsel mekânları, bireyin içsel evreninin haritası olarak kurulurken; Heaney'nin mekânları, tarihsel-toplumsal yüklerle yoğrulmuş jeopolitik zeminlerdir. Cansever'in kapalı mekânları (oda, masa, pencere, park) öznenin ontolojik yalnızlığını ve içsel kopuşunu imlerken, Heaney'nin açık mekânları (bataklık, tarla, kuyu, taşra evi), kolektif belleğin izlerini taşıyan yerlerdir. Bu fark, iki şairin şiirsel “yer” kavrayışındaki temel epistemolojik ayrımı ortaya koyar. Cansever’de mekân, bireyin içe kıvrıldığı, kendiyle hesaplaştığı bir içsel boşluk üretir. Özellikle “*Bekleme Odası*”, “*Masa da Masaymış Ha*”, “*Umutsuzlar Parkı*” gibi şiirlerde, mekân, hatırlama eylemini sekteye uğratan, konuşmayı imkânsızlaştıran ve özneyi varoluşsal bir sessizliğe mahkûm eden bir araç hâlinedir. Bu sessizlik, Blanchot’nun “edebi dilin konuşmaktan çok susmayı işaret etmesi” düşüncesiyle örtüşür (Blanchot, 1989, s. 68). Cansever’in şiirinde sessizlik, dilin sınırlarında dolaşan bir poetik gerginlik olarak mekânı kuşatır.

Heaney’de ise mekân, tam tersine, tarihsel konuşmanın, tanıklığın ve direnişin zemini olarak inşa edilir. “*Digging*”, “*Bogland*”, “*The Tollund Man*” ve “*Clearances*” şiirlerinde, şiirsel özne toprağı kazarken geçmişi de açığa çıkarır. Burada sessizlik, bastırılmış tarihin işareti değil; tarihsel hatırlamanın ön koşuludur. Heaney için şiirsel mekân, Assmann’ın (2019)

tanımladığı gibi, “kültürel belleğin ritüel yoluyla yeniden üretildiği” bir eylem alanıdır (s. 76). Cansever ile Heaney arasında mekânın bellekle ilişkisi bağlamında en belirgin fark, hatırlama biçiminde ortaya çıkar. Cansever’de hatırlama, melankolik bir içe kapanışla gerçekleşirken; Heaney’de hatırlama, şahitlik ve yeniden söyleyiş üzerinden işler.

Cansever’in şiirlerinde, özne hatırlamaktan çok hatırlayamamanın trajedisiyle yüzleşir. “*Yerçekimli Karanfil*” şiirinde düşen karanfilin çağrıştırdığı anılar bile mutlak bir sessizlikle sarılıdır: “Bir karanfil sarkarken boşlukta, insan, nasıl hatırlasın kendini?” Bu tür dizelerde bellek, nesnelerle ve mekânla kurulmaya çalışılan kırılmalı bir bağdır. Şiir, öznenin sessizlikte yok oluşunu değil, bu yok oluşun mekânsal yankılarını dile getirir (Ayhan, 2020, s. 125). Heaney’nin şiirlerinde ise hatırlama, çoğu zaman tarihi diriltici bir işlev taşır. Örneğin “*The Tollund Man*” şiirinde bataklığa gömülmüş cesedin hikâyesi, İrlanda’nın bastırılmış geçmişine alegorik bir göndermedir. Heaney bu imgeyi, yalnızca bireysel bir hafıza nesnesi değil, aynı zamanda kolektif travmanın toprağa gömülmüş sesi olarak işler. Bhabha’nın (1994) “sömürge sonrası anlatıların bastırılmış tarihle kurduğu çatışmalı diyalog” kavramı burada belirgin biçimde devreye girer (s. 41). Heaney’nin şiiri, bu çatışmayı açığa çıkararak tanıklık üretir; Cansever’in şiiri ise o çatışmanın sessizliğini estetikleştirir.

Dil, her iki şairin mekânsal estetiğinin biçimsel düzlemde de ayrıştığı bir başka noktadır. Cansever’in şiirlerinde dil, parçalı, devrik, içe çökmüş cümlelerle örülür. Enjambmanlar, ani geçişler ve zamansal kırılmalar, şiirde bir tür mimari boşluk duygusu yaratır. Bu biçimsel yapı, şiirsel mekânın sabitlenemezliğini ve öznenin zamansal/mekânsal yerindenliğini pekiştirir (Yalçın, 2016, s. 95). Heaney’de ise şiir dili çoğu zaman klasik ölçülerle kurulur. Kırsalın ritmi, toprağın derinliği ve sözlü geleneğin izleri, onun şiirine hem yankılı bir hafıza hem de ritmik bir direnç

kazandırır. Heaney'nin dilsel yapısı, mekânın sürekliliğini ve tarihsel katmanlılığını görselleştiren bir poetik mimariye sahiptir. Bu yapı, Bachelard'ın “duygulanımsal mekân imgeleri” kuramıyla birebir örtüşür (Bachelard, 2021, s. 53).

Cansever'in şiiri, bireyin ontolojik varoluşuna dair bir direnişi estetize ederken; Heaney'nin şiiri, toplumsal-politik hafızanın tanıklığını taşır. Bu nedenle Cansever'de şiir, kendine karşı bir dil üretme biçimi olarak işlemlerken; Heaney'de şiir, başkalarının da taşıyabileceği ortak bir hafızayı dillendirme aracıdır. Cansever'in poetikasında direniş, sessizliğin estetikleştirilmesiyle vücut bulurken; Heaney'de direniş, sözün tarihsel olarak konumlandırılması ile gerçekleştirilir.

Cansever'in öznesi, boş bir odada ya da terk edilmiş bir parkta yalnızca “bekler” ve bu bekleyişin anlamı çoğu zaman belirsizdir. Oysa Heaney'nin öznesi, toprağa bir kürek saplar, bir mezarı kazmaya başlar ya da annesiyle birlikte patates soyar. Her eylem, bir kültürel jest, bir şiirsel etik üretir. Bu durum, Cansever'de varoluşçu melankolinin, Heaney'de ise tarihsel etik'in şiirsel biçime dönüşmesi anlamına gelir. Sonuç olarak Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirlerinde mekân, şiirsel bir temadan çok daha fazlasıdır: her ikisi için de şiirsel öznenin zamanla, bellekle ve toplumla kurduğu ilişkinin en temel düzlemidir. Cansever'de mekân, sessizliğin ve yalnızlığın derinleştiği bir içsel boşluk yaratırken; Heaney'de mekân, tarihsel belleğin katman katman açıldığı bir tanıklık ve eylem alanı hâline gelir. Bu karşıtlık, yalnızca şiirsel temalarda değil; dilin yapısında, hatırlama biçimlerinde ve direnişin doğasında da kendini gösterir. Böylece her iki şairin poetikası, farklı şiirsel coğrafyalardan seslenmelerine rağmen, mekânı şiirsel düşüncenin merkezi bir aracına dönüştürerek, edebi topografiyi yeniden çizer.

5.1. Mekânın Ontolojisi: Şiirsel Varlığın Bedeni Olarak Yer

Şiirde mekânın bedensel bir varlık olarak kavranması, özellikle fenomenolojik düşünce geleneğinin mekâna yüklediği anlam üzerinden anlaşılabilir. Edward Casey'nin (2013) belirttiği gibi, “*place*” (yer), sadece bir şeylerin konumlandığı bir koordinatlar bütünü değil, aynı zamanda öznenin dünyayla ilişkiye geçtiği, kök saldığı ve bellek inşa ettiği dinamik bir düzlemdir (s. 83). Bu bağlamda, Cansever'in şiirinde masa, oda, bekleme salonu gibi mekânlar, fiziksel yapılar olmaktan çok, şiirsel öznenin kendi varlığıyla yüzleştiği yoğunlaşma alanlarıdır. Örneğin “*Masa da Masaymış Ha*” şiirinde masa, yalnızca bir eşya değildir; aynı zamanda şiirsel öznenin zihinsel karmaşasını, sosyal yabancılaşmasını ve iletişimsizliğini yansıtan bir “ontolojik aynadır”: “Bir masada oturuyorduk üç kişi / Kadın kâğıt oynuyordu / Adam da oynuyordu / Ben de oynuyordum.”

Bu masa, öznenin kendi üzerine kapanışını ve toplumsal bağlamdan kopuşunu gösteren bir şiirsel nesneye dönüşür. Gaston Bachelard'a göre böyle nesneler, içsel bir imgelemin dışavurumudur; şiir, bu imgelemi bir mekân olarak kurar ve özne, kendi iç mekânında yankılanır (Bachelard, 2021, s. 45). Heaney'nin şiirinde ise mekân, bireyin geçmişle, aileyle ve ulusla olan bağını kurduğu **“topoğrafik bir kimlik alanı”*dır. Özellikle “*Digging*” (Kazmak) şiirinde kalemin bir küreğe dönüşmesi, şiirsel hafızanın bedensel bir eyleme dönüştürülmesidir: “The squat pen rests; snug as a gun... / I'll dig with it.” (*Kalın kalem elimde; silah gibi sıkı tutuyorum... / Onunla kazacağım.*) Burada mekân, yalnızca geçmişin izlerini taşımaz; aynı zamanda eylemle kurulan bir kimliktir. Maurice Merleau-Ponty'nin (1968) ifadesiyle, “beden yalnızca dünyada bulunmaz; dünya da bedende yankılanır” (s. 114).

5.2. Zamansal Boşluklar ve Mekânın Çözülen Sürekliliği

Şiir, mekânı yalnızca bir yer olarak değil, zamanın kesintiye uğradığı, süreksizliğin hâkim olduğu bir deneyim alanı olarak da kurar. Julia Kristeva'nın (1980) "*monumental time*" (*anıtsal/zamandıışı süre*) kavramı, şiirde zamanın lineer akıştan çıkıp sezgisel, döngüsel ve hatta travmatik biçimlerde yeniden inşa edildiğini ifade eder (s. 13). Bu kuram çerçevesinde Cansever'in şiirlerinde mekân, genellikle zamanın akmadığı, "donmuş" ya da "bekleyen" yerlerdir. Özellikle "*Bekleme Odası*" şiirinde geçen "*Geldim, oturdum, bekliyorum / Ne geldi, ne gidecek*" dizeleri, zamanın mekân içinde nasıl askıya alındığını ve öznenin bu askı durumunda çözülmeye başladığını gösterir. Bu poetika, Blanchot'nun "*the literary time of eternal waiting*" (*sonsuz bekleyişin edebi zamanı*) düşüncesiyle birebir örtüşür (Blanchot, 1989, s. 63). Cansever'in şiirindeki mekân, tam anlamıyla bir "*temporal vacuum*" (zamansal boşluk) yaratır.

Heaney'nin şiirinde ise zaman, bataklık gibi katman katman birikmiş, çözülmemiş ama taşlaşmış bir yapıdır. Özellikle "*Bogland*" (Bataklık Ülkesi) şiirindeki: "The wet centre is bottomless." (*Islak merkez dipsizdir.*) satırı, zamanın doğa tarafından nasıl muhafaza edildiğini gösterir. Bu tür şiirsel söylem, Michel Foucault'nun (1972) "arkeolojik bilgi" anlayışıyla açıklanabilir: bilgi (ve şiirsel hafıza), kronolojik değil, katmanlıdır; her katman, geçmişin bir başka formudur (s. 129).

5.3. Şiirsel Öznenin Yersizliği ve Yerle Kurulan Ontolojik Gerginlik

Mekân, her iki şairin poetikasında öznenin kendilik deneyimini kurduğu ya da kaybettiği bir ontolojik alan olarak işlev görür. Ancak Cansever'de özne, çoğu zaman "yurt edinilemeyen bir mekânda" var olur. Bu, Edward Said'in (2000) "*dislocated subject*" (*yerinden edilmiş özne*) kavramıyla

açıklanabilir: modern birey, kendini konumlayabileceği bir sabit yer bulamaz; dolayısıyla şiirsel benlik daima göçebe, dağınık ve parçalıdır.

Öte yandan Heaney'nin şiirinde özne, mekânda yerleşmeye çalışan bir benliktir. Ancak bu yerleşme, sömürge sonrası bir çatışmayla kuşatılmıştır. Özellikle “*A Constable Calls*” (Bir Polis Memuru Ziyareti) ve “*Requiem for the Croppies*” (İsyancılar İçin Ağıt) şiirlerinde, mekân hem aidiyetin hem de tarihsel şiddetin mekânı olarak işlev görür. Bu yerler hem yaşanan hem de travmanın izlerini taşıyan topraklardır (Ertürk, 2019, s. 95).

5.4. Mekânın Şiirsel Varlığı: Ontolojik Estetik ve Etik

Cansever'in parçalı dizeleri, enjambman kullanımı, kopuk imgeleri ve zaman sıçramaları; mekânın sabitlemezliğini biçimsel düzeye taşır. Şiir, bir anlamda, mekânın dağınıklığını taklit eden bir yapıdadır. Bu biçimsel dağınıklık, öznenin kendini kuramama hâlinin estetik biçimidir (Yalçın, 2016, s. 91). Heaney'de ise şiir biçimi daha istikrarlıdır; geleneksel ölçüler ve iç ritimler, mekânın sürekliliğini yansıtır. Heaney'nin şiiri, mekânı bir etik sorumluluk alanı olarak işler: tanıklık, yazı ve eylem, aynı poetik zeminde buluşur. Bu yönüyle Heaney'nin şiiri, sadece estetize eden değil; aynı zamanda hatırlatıcı ve dönüştürücü bir mekân poetikası kurar (Assmann, 2019, s. 80).

Sonuç olarak, ekân, Edip Cansever'de varoluşsal çöküşün şiirsel sesi, Seamus Heaney'de ise tarihsel tanıklığın bedensel zeminidir. Cansever'in mekânları, öznenin kendi içine kapanışını, sessizleşmesini ve çözülüşünü imlerken; Heaney'nin mekânları, geçmişle yüzleşmenin, direnişin ve etik tanıklığın haritası olarak işlev görür. Her iki şairin poetikasında da mekân, bir yer olmaktan çıkarak, şiirin kendisi hâline gelir: şiir, mekânla konuşur, mekânla susar, mekânla hatırlar ve nihayetinde mekânla var olur.

6. MEKÂNIN HAFIZAYA DÖNÜŞMESİ: TOPOGRAFİK İMGELEM VE ŞİİRSEL ARŞİV

Modern şiir, mekânı yalnızca bir tema, atmosfer ya da duyuşsal çağrışım aracı olarak değil, aynı zamanda şiirsel hafızanın cisimleştiği bir alan olarak yeniden kurgular. Özellikle Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirlerinde mekân, bireysel bellek ile kolektif tarih, geçmişin yankısı ile şimdi'nin kırılğanlığı arasında salınan çok katmanlı bir şairane arşiv hâline gelir. Bu bölümde, her iki şairin poetikasında mekânın bir hatırlama stratejisi, bir epistemolojik harita ve aynı zamanda bir kaybolma, silinme, bastırılma düzlemi olarak nasıl yapılandığı çok disiplinli bir teorik çerçevede çözümlenecektir. Kavramsal altyapı, Michel Foucault'nun bilgi arkeolojisi, Jan Assmann'ın kültürel bellek modeli, Paul Ricoeur'ün anlatı belleği kuramı ve Gaston Bachelard'ın mekânsal imge estetiği üzerine kuruludur.

Mekânın şiirde arşivsel bir düzleme dönüşmesi, en temelde Michel Foucault'nun (1972) *The Archaeology of Knowledge (Bilginin Arkeolojisi)* adlı eserinde belirttiği bilgi modeline dayanır. Foucault'ya göre bilgi, doğrusal biçimde ilerleyen bir tarih değil, “katman katman yığılan, her biri hem üstünü örten hem de altındakini görünür kılan arşivsel tortulardır” (s. 131). Bu katmanlılık fikri, hem Cansever'in parçalı ve girift mekânlarında hem de Heaney'nin toprağa gömülmüş tarihî kodlarında şiirsel biçimde karşılık bulur. Heaney'nin “*Bogland*” (Bataklık Ülkesi) şiirinde bataklık, doğa ile tarihin birbirine karıştığı, hafızanın silt gibi biriktiği bir alan olarak belirir: “The bogholes might be Atlantic seepage. / They'll never dig coal here.” (*Bataklık çukurları belki Atlantik'in sızıntısıdır. / Buradan kömür çıkaramazlar.*) Buradaki bataklık yalnızca coğrafi bir motif değil; İrlanda'nın travmalarla yüklü sömürge geçmişinin gömülü belgesi, şiirsel bir kayıt cihazıdır. Bu “doğal arşiv”, Assmann'ın (2019) “kültürel mnemoteknikler” (*cultural*

mnemotechniques) dediği, hafızayı mekân ve ritüel üzerinden sürdüren anlatı yapılarıyla örtüşür (s. 76).

Benzer bir şiirsel kazı, Cansever'in "*Umutsuzlar Parkı*" şiirinde gerçekleşir. Ancak bu şiirde hafıza, açıkça hatırlanabilir bir anlatı değildir; park, geçmişin yitimine, geleceğin gelmeyeceğine dair bir mekân olarak kurulur: "Ve biz burada bekliyoruz / Bize ait olmayan bir geleceği." Bu dizelerde park, sessiz bir tarih barındırır; geçmişin ağırlığını değil, artık konuşulamayanı taşır. Cansever'de şiirsel mekân, Foucault'cu anlamda bir "epistemolojik çöküntü" alanıdır: hatırlanan değil, hatırlanamayanın mekânı. Bu yönüyle Cansever'in şiiri, mekânı boşluğun estetiği üzerinden belleğe dönüştürür (Blanchot, 1989, s. 68).

Şiirsel mekânın bir bellek alanı hâline gelmesinde nesneler, yalnızca betimleyici figürler değil; aynı zamanda bastırılmış anlatıların taşıyıcılarıdır. Cansever'de masa, perde, boş sandalye gibi gündelik eşyalar; Heaney'de kürek, kuyu, bataklık bitkileri gibi yerel nesneler, şiirsel arşivin maddi diline dönüşür. Paul Ricoeur'ün (2004) "nesnelleştirilmiş hafıza" (*objectified memory*) kavramı burada işlevseldir: hafıza, yalnızca zihinde değil, şeylerin içinde ve üzerinden yeniden kurulabilir (s. 93). Heaney'nin "*Digging*" (Kazmak) şiirinde kalem bir kürek olarak kurgulanır:

"Between my finger and my thumb / The squat pen rests;
snug as a gun. / I'll dig with it."
(*Parmaklarımın arasında kalın kalem durur; tabanca gibi sıkı. / Onunla kazacağım.*) Bu dize, şiirin kendisini bir kazı eylemi olarak tanımlar. Kalem, yalnızca yazma aracı değil; aynı zamanda geçmişini açığa çıkaran bir bellek sondasıdır. Heaney burada, şiiri bir *topografik anlatı aracına* dönüştürür. Cansever'de ise nesneler daha çok dilin yetemediği yerde devreye girer. "*Bezik Oynayan Kadınlar*" şiirinde "Tül perdelerden süzülen

yalnızlığımız” dizesi, mekânın duygulanımsal kodlarını taşıyan eşyanın konuşma biçimidir. Julia Kristeva’nın (1980) “abjection” (iğrenme/atım) kavramıyla açıklanabilecek bu dil öncesi mekânsal kayıta, şiirsel özne konuşamaz; ancak perdeler, duygunun yerini alır (s. 4). Nesneler, bu noktada sessiz tanıklardır: şiirde anlatılamayanı anlatan, dile gelemeyeni mekânlaştıran figürlerdir.

Her iki şairin poetikasında da şiirsel arşiv, bütünlüklü bir anlatı üretmez. Cansever’in şiirleri, çoğu zaman eksik hatırlamalar, yarım hikâyeler ve kırık zamansallıklarla örülüdür. Bu yapı, Maurice Blanchot’nun (1989) “anlatılamayanın yazısı” dediği şeydir: şiir, tam da söylenemeyen şeyi imleyerek anlam üretir (s. 64). “*Tragedyalar*” şiirinde geçen “Bir yer vardı. Hiçbir yer.” dizesi, bu eksikliğin mekân formunda ifadesidir. Heaney’de ise şiirsel arşiv daha somut olsa da hiçbir zaman kapanmaz. “*The Tollund Man*” şiirinde ceset, İrlanda’nın geçmişine dair gömülü ama konuşmayan bir sembol hâlinde: “Someday I will go to Aarhus / To see his peat-brown head.” (Bir gün Aarhus’a gideceğim / Turba kahverengisi başını görmek için.) Bu arzu, geçmişin görülme arzusudur; ama aynı zamanda geçmişin daima uzak kalacağını, tam anlamıyla hatırlanamayacağını gösterir. Heaney burada şairi bir tanık olarak konumlandırır: gömülmüş olanı açığa çıkarma sorumluluğunu üstlenen etik özne (Assmann, 2019, s. 78). Sonuç olarak, Edip Cansever ile Seamus Heaney’nin şiirlerinde mekân, yalnızca yaşanan bir alan değil; geçmişin gömüldüğü, hatırlandığı ya da unutulduğu bir poetik arşiv alanı olarak işler. Cansever’in mekânları, eksik, sessiz ve parçalıdır; Heaney’ninkiler ise tarihsel, maddi ve etik sorumlulukla yüklüdür. Her iki şairin şiiri, mekânı yalnızca temsili değil; aynı zamanda *hatırlamanın biçimi*, *unutmanın sahnesi* ve *şiirsel hafızanın zemini* olarak yeniden kurar.

7. DİL, SUSKUNLUK VE MEKÂN: ŞİİRDE SÖYLENEMEYENİN ESTETİĞİ

Modern şiirin kurucu özelliklerinden biri, anlamı üretmenin ötesine geçerek anlamın sınırlarında gezinen bir poetik dil oluşturmaktır. Bu dil, her zaman konuşmakla ilgili değildir; tam tersine, söylenemeyenin çevresinde dolaşan, boşlukları görünür kılan ve sessizliğin kendisini anlamın parçası hâline getiren bir söylem biçimidir. Bu bağlamda Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirleri, dilin sarsıldığı, suskunluğun estetize edildiği ve mekânın bu sessizlikle şekillendiği örnekler sunar. Şiirdeki sessizlik, yalnızca sözcüklerin yokluğu değil; aynı zamanda dilin taşıyamadığı, bastırdığı ya da dışladığı anlamların taşıyıcısıdır. Bu bölümde, dil ile mekânın suskunluk (silence) üzerinden kurduğu karşılıklı ilişki, ontolojik (ontological), etik (ethical) ve estetik (aesthetic) düzeylerde açıklanacak; Blanchot, Derrida, Kristeva, Barthes, Agamben ve Butler gibi kuramcıların düşünceleriyle zenginleştirilecektir.

Maurice Blanchot (1989), sessizliği yalnızca bir eksiklik değil, bir varoluş biçimi olarak değerlendirir: “*Sözcüklerin yokluğunda varlık, kendi sessizliğinde yankılanır*” (s. 54). Bu düşünce, Edip Cansever'in “Bekleme Odası” şiirinde açıkça görülür. Mekân, burada bir beklentinin değil, bir yokluğun adresidir. Cansever'in öznesi, Heidegger'in Dasein (orada-oluş) kavramının tersine, orada-olmayan bir özne olarak belirir; mekân ise ontolojik boşluk (ontological void) olarak kodlanır. Heaney'nin şiirinde ise sessizlik, tanıklığın etik biçimi olarak ortaya çıkar. “*The Strand at Lough Beg*” şiirinde şair, kaybı anlatmaz; kaybı sessizlikle örter. Agamben'in (1999) ifadesiyle bu, şiirin “dilsiz dili”dir: “*Şiir, sözün bittiği yerde başlar*” (s. 121).

Julia Kristeva'nın *abjection* (atım- dışlama) kuramı, Cansever'in şiirlerinde sıkça karşılaşılan bastırılmış imgeleri

anlamada anahtardır. “*Bezik Oynayan Kadınlar*” şiirinde geçen “*tül perdelerden süzülen yalnızlık*”, kadının hem toplumsal görünmezliğine hem de şiirsel suskunluğuna işaret eder. Bu, dil öncesi bir estetik (pre-linguistic aesthetics): söylenemeyeni, nesneler ve mekân dile getirir. Heaney’de bu bastırılmışlık, “*Punishment*” şiirindeki bataklık kadının bedeninde belirir. Butler (2004), “yas tutulabilir beden” (grievable body) kavramıyla, hangi kayıpların dile getirildiğini ve hangilerinin suskun bırakıldığını sorgular. Heaney’nin şiiri, sessizlik içinde adalet arayışını temsil eder.

Roland Barthes (1977), modern edebiyatı boş göstergenin (empty signifier) hâkimiyeti altında tanımlar. Cansever’in “*Tragedyalar*” şiirindeki “*Bir yer vardı. Hiçbir yer*” dizesi, mekânın hem fiziksel hem de anlamsal bir boşluk olduğuna işaret eder. Sözcükler yerlerini kaybeder, şiir yoklukla konuşur. Heaney’de bu durum daha dolaylıdır. “*A Call*” şiirinde çalan telefon bir anlam taşımaktan çok, bekleyişin mekânını kurar. Barthes’ın “yaralı metin” (texte blessé) kavramı burada devreye girer: anlam, eksiklikten doğar. Giorgio Agamben (1999), şiirin özünü, “sözcüklerin sınırında kalmak” olarak tanımlar. Cansever’in “*Konuşmakla düşünmek arasında bir yer var, orası benim*” dizesi, bu sınır bölgesini açığa çıkarır. Şair ne susabilir ne konuşabilir; şiir, bu açmazdan doğar. Heaney’nin “*Whatever You Say Say Nothing*” şiiri ise, şiirdeki sessizliğin bir politik zorunluluk olduğunu ortaya koyar. Dilin geri çekilişi, şiirin etik mesafesini kurar. Sessizlik, burada yalnızca estetik bir tercih değil, hayatta kalma stratejisidir.

Edip Cansever ile Seamus Heaney’nin şiirlerinde sessizlik, yalnızca bir söylem eksikliği değil, aynı zamanda bir estetik, bir etik, bir varoluş biçimidir. Bu şiirlerde sessizlik, hem bireysel belleğin (individual memory) hem kolektif travmanın (collective trauma) yankısını taşır. Sessiz özne, konuşamayan ama susarak tanıklık eden figürdür. Bu figür, mekânla

birleştğinde, dilin dışladığı tüm deneyimlerin şiirsel mekânlarda görünür kılındığı (rendered visible through poetic space) bir anlatı kurar. Cansever'in şiiri, içe doğru çöken bir sessizliğin ritmiyle örülürken; Heaney'ninki dış dünyaya karşı duyulan etik sorumluluğun sessizliğini taşır. Her iki şiirde de dilin olanakları tükenmiş, ama bu tükeniştikten yeni bir anlam arayışı doğmuştur. Barthes'ın ifadesiyle: “*Sessizlik, bazen en güçlü anlatıdır*” (1977, s. 109). Bu nedenle, Cansever ve Heaney'nin poetikası, yalnızca sözcüklerle değil; boşlukla, gecikmeyle, eksilerek oluşan bir anlatımla kendini var eder. Sessizlik, burada yıkım değil; yeniden inşa edilecek bir hafızanın başlangıç noktasıdır.

8. HAFIZANIN CİNSİYETİ: MEKÂNIN BEDENLENİŞİNDE KADIN İMGESİ VE ANAERKİL İZLER

Belleğin yapısal doğası, sadece hatırlanan nesnelere ya da olaylara değil, bu hatırlamanın nasıl bedenlendiğine, kimler aracılığıyla dile geldiğine ve mekânda nasıl izler bıraktığına da bağlıdır. Feminist bellek kuramları, hatırlama süreçlerinin her zaman cinsiyetle işlediğini, özellikle kadın bedeninin ve mekânın iç içe geçtiği durumlarda, belleğin yeni bir poetik dile kavuştuğunu savunur (Hirsch & Smith, 2002, s. 6). Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirlerinde, kadın figürü yalnızca bir özne değil; zaman, mekân ve hafızanın düğüm noktasıdır. Bu figür, bazen sessiz bir tanık, bazen ritüelin taşıyıcısı, bazen de kayıp bir geçmişin bedenselleşmiş izi olarak karşımıza çıkar. Her iki şairin şiirsel dünyasında kadın; mekânın hatırlama işlevini yöneten, belleği dişil bir biçimde örüntüleyen kurucu bir figüre dönüşür. Kadın imgesinin mekânla ilişkisi, yalnızca fiziksel bir varoluş değil; tarihsel ve ritüelistik bir mirası da beraberinde taşır. Marija Gimbutas (1991) ve Gerda Lerner (1986), tarih öncesi topluluklarda kadın figürünün doğa, üretkenlik, mevsimsellik ve

döngüsellik gibi kavramlarla özdeşleştiğini ve bu figürün zamanla bastırılarak patriyarkal anlatılarla yer değiştirdiğini öne sürer. Bu bastırma süreci, aynı zamanda anaerkil hafızanın da sessizliğe gömülmesi anlamına gelir. Ancak şiirsel anlatı, bu gömülü belleği yeniden kazıma işlevi görür.

Cansever'in "*Bezik Oynayan Kadınlar*" şiiri, bu gömülü belleğin estetik bir yeniden ifadesidir. Kadınlar arasındaki sessiz birliktelik, görünürde sıradan bir oyunun ötesinde, kadınlar arası iletişimin sözsüz ritüelini (nonverbal ritual of feminine communication) yansıtır. Şiirde mekân, bir ev içi ortam hem bastırılmış zamanların hem de birbirine bağlanan kadın bedenlerinin taşıyıcısıdır. Bu durum, Kristeva'nın "semiotik alan" (semiotic chora) kavramıyla açıklanabilir. Kristeva'ya göre anneyle olan ön-dilsel bağ, bedensel titreşimler, ritmik tekrarlar ve sessizliklerle ifade bulur (Kristeva, 1984, s. 100). Cansever'in şiirinde bu semiotik düzlem, kadınlar arasında kurulmuş görünmeyen bir mekânı şekillendirir.

Heaney'nin şiirinde ise bu anaerkil hafıza, özellikle "*Clearances*" şiir dizisinde belirginleşir. Annesiyle yaşadığı sıradan anları anlatırken kullandığı detaylar, mekânın annesel bir aura ile yüklendiğini gösterir. "*We were never closer the whole rest of our lives / than when we peeling potatoes*" dizesi, gündelik eylemin annesel bir hafıza mekânı hâline geldiğini kanıtlar. Bu şiirsel an, Benjamin'in "şimdiki zamanın içindeki geçmişin görüntüsü" (image of the past in the now) anlayışını yansıtır (Benjamin, 2007, s. 396). Iris Marion Young (1980), patriyarkal kültürlerde kadının kamusal alandan dışlanarak özel mekânlara, özellikle eve, kapatıldığını; ancak bu kapanmanın içinde ritüelistik bir gücün de bulunduğunu savunur. Ev içi mekân, yalnızca bastırılmış bir alan değil; aynı zamanda kadınların hafıza üretme biçimlerine ev sahipliği yapan bir ritüel sahnesidir.

Cansever'in "*Masa da Masaymış Ha*" şiirinde masa, erkek figürünün bir temsil aracı gibi görünse de masanın etrafındaki sessiz kadın figürleri, aslında bu sembolü sürekli yeniden üretmektedir. Şiirde, kadınların göz ardı edilen hareketleri, su getirme, bekleme, silme, Goffman'ın mikroritüel kavramı ile açıklanabilir. Bu mikroritüeller, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan görünmez emek biçimleridir (Goffman, 1967, s. 55). Heaney'nin "*Funeral Rites*" şiiri, kadınların cenaze törenindeki sessiz ama kurucu rollerini ortaya koyar. Kadınların elleriyle hazırladığı ölü beden, aynı zamanda geçmişin ve hafızanın dokunulur hâle gelmiş biçimidir. Bu şiirde, mekânın kadın elleriyle inşa edilen sessiz bir hatırlama alanı olduğunu görürüz. Kadınlar, söz söylemeden; bedenleriyle, jestleriyle ve ritüelleriyle geçmişin anlatısını kurarlar.

Judith Butler'a göre toplumsal cinsiyet yalnızca bireyin kimliği değil, aynı zamanda belleğin kimin tarafından nasıl temsil edileceğini de belirleyen politik bir düzlemdir (Butler, 1990, s. 25). Cansever'in şiirlerinde kadınlar konuşmaz; sessizlikleriyle varlıklarını sürdürürler. Ancak bu sessizlik, yalnızca dışlanmışlık değil; aynı zamanda şiirin hafıza ekonomisini düzenleyen sessiz bir tanıklık biçimidir. Heaney'nin "*Punishment*" şiiri, bu sessiz tanıklığı doğrudan işler. Bataklıkta bulunan genç kızın cesedi hem geçmişin şiddetine hem de bugünün etik sorumluluğuna işaret eder. Şairin "*I almost love you / but would have cast the stones of silence*" dizesi, yalnızca bireysel suçluluğu değil; aynı zamanda kolektif sessizliğin ideolojik yapısını açığa çıkarır. Agamben (1999), tanıklığın en saf hâlini "konuşamamanın tanıklığı" olarak tanımlar; Heaney'nin şiiri bu tanıklıkla şekillenir (s. 131).

Cansever ve Heaney'nin şiirinde kadın, yalnızca bir anlatı figürü değil; zamanın, sessizliğin ve ritüelin bedenlenmiş hâlidir. Bu kadınlar konuşmazlar ama mekânı dönüştürürler; sözcükleri kurmazlar ama belleği taşırlar. Hafıza, onların ellerinde

şekillenen bir şiirsel zamana dönüşür. Mekân, artık fiziksel değil; bedensel bir hafıza alanıdır. Bu alan, patriyarkal tarih yazımının dışında kalan, sessizlikle, jestle, dokunuşla ve ritüelle örülmüş alternatif bir tarih kurgusudur. Heaney'nin annesiyle geçirdiği mutfak anları ya da Cansever'in suskun kadınları, yalnızca bireysel deneyimler değil; toplumsal hafızanın dişil kodlarla yeniden yazımıdır. Bu poetika, geleneksel ataerkil hatırlama biçimlerine karşı, anaerkil hafızanın görünmeyen katmanlarını yeniden görünür kılar. Kadın, mekâna kazınan bir beden, şiire sızan bir sessizlik ve hafızaya tutunan bir ritüel olarak belirir. Bu sayede şiir hem kişisel hem de kolektif belleğin en incelikli biçimlerinden biri olarak, kadınsı sessizliğin mekânsal yankısında var olur.

9. TRAVMATİK COĞRAFYALAR: YIKIM, KAYIP VE MELANKOLİNİN POETİKASI

Modern şiir, yalnızca bireysel duyguların estetik ifadesi değil, aynı zamanda tarihsel kırılmaların, kayıpların ve travmatik deneyimlerin mekânda cisimleştiği bir alandır. Edip Cansever ve Seamus Heaney'nin şiirlerinde, mekân çoğu zaman yalnızca bir arka plan değil; travmanın kendisinin taşıyıcısı, yıkımın iz düşümü, geçmişin yankılandığı şiirsel bir coğrafya hâline gelir. Bu bölümde, her iki şairin metinlerinde mekânın nasıl bir “yaralı alan” (wounded space) olarak belirdiği ve melankolinin poetik bir aygıt olarak nasıl işlev gördüğü incelenecektir. Travmatik olaylar yalnızca bireylerin zihninde değil, aynı zamanda mekânda iz bırakır. Cathy Caruth'un tanımıyla travma, “bir olayın doğrudan yaşanamayacak kadar şiddetli olması ve bu nedenle sonradan musallat olmasıdır” (Caruth, 1996, s. 4). Cansever'in şiirlerinde bu musallat hâli, özellikle kentli bireyin içe çökmüş mekânlarla kurduğu ilişki üzerinden görünürlük kazanır. “*Ben Ruhi Bey Nasılım*” adlı şiirde, sokaklar, merdivenler, otel odaları birer

“yaralı mekân” olarak karşımıza çıkar. Ruhi Bey’in yürüdüğü her yer, aynı zamanda bir kayıp coğrafyasıdır.

Şiirin mekânı burada yalnızca dışsal bir alan değil, öznenin iç travmasını yansıtan psikocoğrafik bir haritadır (psychogeographic map). Ruhi Bey’in iç dünyası, kentsel boşluklarda yankılanır; şehir, onun duygusal enkazını üstlenir. Bu noktada Freud’un “melankoli” tanımı, Cansever’in poetikasını anlamak açısından açıklayıcıdır. Freud’a göre melankoli, sevilen bir nesnenin kaybının bilincinde olmadan yaşanması hâlidir (Freud, 1917/2001, s. 243). Ruhi Bey, kaybettiği şeyi tam olarak adlandıramaz ama onun yasını şehir boyunca taşır. Heaney’nin şiirinde ise travmatik coğrafya daha çok İrlanda’nın siyasi tarihindeki şiddet olayları ile ilişkilidir. Özellikle “*The Strand at Lough Beg*” şiirinde, kuzenin cinayetine duyduğu sarsıcı öfke ve suçluluk duygusu, manzaranın pastoral anlatısıyla iç içe geçer. Şair, mekânın sessizliğini kullanarak travmayı dolaylı ama derin bir şekilde aktarır: “I turn because the sweeping of your feet / has stopped behind me, to find you on your knees / with blood and roadside muck in your hair.” (*Ayaklarının hıştırtısı kesildiği için dönerim / seni dizlerinin üstünde bulmak için / saçlarında kan ve yol kenarı çamuruyla.*) Burada doğa artık bir sığınak değil; suçun ve travmanın sessiz tanığıdır. Mekân, şiirsel bir imge olmaktan çıkarak etik bir yüzleşme alanına dönüşür (Hart, 2010, s. 88).

Şiir, zamanla harabeye dönüşen mekânları yalnızca betimlemez; aynı zamanda bu harabeleri varoluşsal sorgulamanın alanı hâline getirir. Cansever’in “*Umutsuzlar Parkı*” şiirinde park yalnızca bir kamusal alan değil, melankolik bir mahkûmiyetin simgesidir. Oturulan bank, sessizce içilen çay, paslanmış demirler... Hepsi, zamanla çöken bir yaşamın maddi izleridir. Bu harabelik hâli, Walter Benjamin’in “şimdiye ait olanın geçmişle çarpışması” olarak tanımladığı şok deneyimini (shock experience) çağrıştırır (Benjamin, 2007, s. 397). Şair, kentteki yıkımı sadece dışsal bir durum olarak değil; varoluşsal

bir sarsıntı biçiminde işler. Melankoli, bu yıkımın şiirsel estetiği hâline gelir.

Heaney’de harabe estetiği daha çok arkeolojik bir derinlik kazanır. “*Bogland*” şiirinde İrlanda bataklıkları hem doğanın hem de tarihin içine gömülmüş geçmişi simgeler. Bataklık, şiirde hem bir koruyucu hem bir gizleyici olarak işlev görür. Bu bağlamda Heaney’nin şiiri, travmayı yalnızca görünür kılmakla kalmaz; onu jeolojik zamanla eşitleyerek zamansal bir derinlik kazandırır (Lloyd, 1993, s. 67). Hem Cansever hem Heaney’nin şiirinde yas açıkça adlandırılmaktan çok, sessizliğin ve boşluğun içinde yer alır. Bu durum, Nicholas Abraham ve Maria Torok’un “kript” (crypt) kavramıyla açıklanabilir. Onlara göre travmatik bir kayıp, bilinç dışında bir tür mezar olarak saklanır; bu “kript” ancak dolaylı imgeler, metaforlar ve şiirsel dil aracılığıyla ifade bulabilir (Abraham & Torok, 1994, s. 130). Cansever’in şiirlerinde karakterler çoğu zaman “neden üzgün olduklarını bilmeyen” figürlerdir. Bu “adlandırılmayan kayıp”, melankolinin özünü oluşturur. Özellikle “*Tragedyalar III*” şiirinde kullanılan parçalı anlatım, sesin sürekli bölünmesi, metnin travmatik bir belleği işlediğini gösterir.

Heaney’nin “*Requiem for the Croppies*” şiirinde ise 1798 isyanına katılan İrlandalıların yasını tutar. Şiir, bir tür ağıt gibidir ama doğrudan ağıt değil; yer altına gömülmüş seslerin yankısıdır. Heaney, tarihsel sessizlikleri şiirsel bir sorumlulukla yeniden üretir. Edward Said’in belirttiği gibi, şairin görevi yalnızca anlatmak değil; susturulanı duyulur kılmaktır (Said, 2000, s. 176). Cansever ile Heaney’nin şiirleri, mekânı bir temsil aracı olmaktan çıkarıp, travmatik belleğin yankılandığı poetik bir coğrafyaya dönüştürür. Şehirler, bataklıklar, sokaklar, mutfaklar, parklar, hepsi birer travma alanına dönüşür. Bu coğrafyada şiir, sadece ifade değil; tanıklık, yas ve sessizlikle örülü bir etik görev üstlenir. Cansever’in kentli bireyleri ile Heaney’nin tarihsel figürleri, birbirinden uzak zamanlara ve coğrafyalara ait olsalar

da ortak bir şiirsel zeminde buluşurlar: melankoliyle işlenmiş mekânlarda, kaybın şiirle hatırlandığı bir zemin. Bu nedenle her iki şairin şiiri, birer topografik ağıttır: geçmişin suskunlukla örülen, ama şiirle duyulur hâle gelen haritası.

10. YERSİZ YURTSUZLUK VE ŞİİRSEL MÜLKİYET: GÖÇEBE HAFIZA VE KİMLİK BOŞLUKLARI

Modern şiirin en belirleyici temalarından biri olan aidiyetsizlik, yalnızca fiziksel bir sürgün ya da göç deneyimiyle sınırlı değildir; aynı zamanda bireyin kimliğini dayandıracağı sabit bir yer duygusunun aşınmasıyla ilgilidir. Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirleri bu bağlamda, şairin yersizliğiyle birlikte şiirin yerleşik bellek rejimlerini nasıl bozduğunu ve “şairane mülkiyet” olarak adlandırılabilir yeni bir hafıza biçimi kurduğunu gözler önüne serer. Edip Cansever'in şiirlerinde mekân çoğu zaman kesin sınırları olan bir yer değil, kendisini sürekli terk eden bir bilinç durumudur. Özellikle “*Ben Ruhi Bey Nasılım*” şiirinde ana karakterin mekânsal geçişleri, kişiliğin sabitlenemezliğini ifade eder. Ruhi Bey'in kimliği, kaldığı otel odalarında, yürüdüğü sokaklarda ya da bir telefonun başında kurduğu hayali diyaloglarda sürekli yeniden dağılır. Bu durum Gaston Bachelard'ın “yerin zamansal olmayan, duygusal bir kavrayışa dönüştüğü ev imgeleri”ne benzer (Bachelard, 1994, s. 5). Ruhi Bey'in dolaştığı yerler, aidiyet hissi yaratmak yerine kimliğin eridiği geçici uğraklar hâline gelir.

Heaney'nin şiirinde ise yersizlik hem politik hem kültürel bir düzlemde işler. İrlanda'nın bölünmüş kimliği, Heaney'nin kendisini ne tamamen İngiliz edebiyatına ne de geleneksel İrlanda şiirine ait hissedebilmesine neden olur. “*From the Frontier of Writing*” şiiri bu ikilikle başa çıkmaya çalışan şairin sınır hâlini anlatır. Sınırdaki beklemek, kendi dilinde bile sürgünde olmak

anlamına gelir. Bu bağlamda Edward Said'in "filistinli entelektüelin her yerde yabancılaşmış özne olması" tanımı (Said, 2000, s. 144), Heaney için de geçerlidir. Hem Cansever hem de Heaney, şiirlerinde sabitlenemeyen, sürekli yer değiştiren bir hafıza biçimi yaratırlar. Bu hafıza ne kolektif tarihle ne de kişisel biyografiyle tam olarak örtüşür; iki alan arasında akışkan bir üçüncü bölge yaratır. Mikhail Bakhtin'in "kronotop" (chronotope) kavramı burada belirleyicidir. Kronotop, zaman ve mekânın belirli bir biçimde kurgulanmasıdır (Bakhtin, 1981, s. 84). Ancak Cansever ve Heaney'nin şiirinde bu kronotoplar sabit değil, göçebedir.

Cansever'in "*Tragedyalar*" serisindeki mekânlar, bir hastane koridoru, bir çamaşırhane, bir otel odası ne başlangıç noktası ne de varış yeridir. Bu alanlar, karakterlerin sürekli bir "yer değiştirme hâli" içinde olduklarını gösterir. Bu göçebe durum, Benjamin'in pasajlar hakkındaki yorumlarıyla da ilişkilidir: "Yersiz yurtsuz bir bakışla her şey yeniden adlandırılır" (Benjamin, 2007, s. 388). Heaney'nin "*North*" şiirinde ise hafıza, yalnızca bireyin geçmişine değil; toplumsal acılara, gömülü tarih katmanlarına ve kolektif bilinçdışına uzanır. Şiir, İskandinav mitolojisini İrlanda bataklık cesetleriyle birleştirerek kültürel göçebe hafızanın izlerini sürer. Hafıza, burada bir zaman çizgisi değil; katmanlı bir tortu, jeolojik bir derinlik hâlinindedir (Lloyd, 1993, s. 65). Aidiyetsizlik, mutlak bir kopuş değil; yerle kurulan ilişkinin yeniden tanımlanmasıdır. Bu noktada hem Cansever hem de Heaney'nin şiiri, kendine has bir şiirsel mülkiyet biçimi önerir. Bu mülkiyet, toprağın fiziksel değil; duygusal, kültürel ve etik anlamda sahiplenilmesini ifade eder.

Cansever'de masa, sandalye, merdiven gibi nesneler birer kişilik kazanır; mekânın yalnızca ait olunan değil, anlam yüklenen bir varlık olduğu vurgulanır. "*Masa da Masaymış Ha*" şiirinde masa, bir aidiyet nesnesi değil; şiirsel bir varoluş

biçimidir. Masa üzerinde olup biten her şey, şairin mekânla kurduğu etik ilişkisinin bir parçası hâline gelir. Heaney’de bu durum özellikle “*Digging*” şiirinde belirgindir. Babasının toprağı kazdığı anları gözleyen şair, “Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I’ll dig with it.” (*Parmaklarımın ve baş parmağımın arasında / tıknaz kalemim durur. / Ben bununla kazacağım.*) diyerek, şairliğin toprağı benzeyen bir hafıza eylemi olduğunu ortaya koyar. Burada kalem, fiziksel toprağın değil; kültürel belleğin mülkiyetini kazmak için bir araçtır.

Bu etik bağ, mekânın sabitlenmesine değil; onunla diyalojik bir ilişki kurulmasına dayanır. Mekân artık ne sahip olunan ne de terk edilen bir şeydir; şiirsel olarak dönüştürülen, anlam yüklenen bir varlık alanıdır. Cansever ile Heaney’nin şiirleri, aidiyetsizliği bir eksiklik olarak değil; şiirsel bir potansiyel olarak işler. Yerle bağ kurmak, toprağı kök salmak değil; onunla etik, estetik ve duygusal bir ilişki kurmaktır. Bu ilişki, sabitlenemezliğiyle birlikte, göçebe hafızanın estetik biçimlerini yaratır. Bu anlamda “şiirsel mülkiyet”, ne millî kimliğe ne de coğrafi mekâna sıkı sıkıya bağlıdır. Şair, mekânı kendi hafızasının ve dilinin aynasında yeniden kurar. Böylece yersizlik bir eksiklik değil; şiirin yeni bir mekânsal ve duygulanımsal aidiyet biçimi hâline gelir.

11. SONUÇ

Bu çalışma, Edip Cansever ile Seamus Heaney’nin şiirsel evrenleri arasında örülen poetik, ontolojik ve kültürel bağlantıları hafıza, mekân ve kimlik kavramları üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alarak, farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda şekillenen modern şiirlerin ortak duyarlılıklarını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Cansever’in varoluşsal kırılmaları Türk şiirinde benzersiz bir biçimde poetize eden parçalı öznesi ile Heaney’nin İrlanda’nın tarihsel travmalarını arkeolojik ve mitolojik

derinliklerle ördüğü şiirsel dili, bu çalışmada bir karşılaşma alanı yaratmış; şiirin yalnızca bireysel duygu ya da ulusal söylem değil, aynı zamanda hafızanın mekânsal biçimlenişi ve dilin suskunlukla kurduğu ilişki üzerinden okunabilecek bir tanıklık sahası olduğunu göstermiştir.

Edip Cansever'in şiirinde mekân, hiçbir zaman durağan ya da temsilî bir arka plan değildir. Aksine, şiirsel öznenin parçalanmış kimliğinin aynası, belleğin yankılandığı kırılğan bir yüzey, hatta çoğu zaman dilin sınırına gelindiği bir eşik mekân olarak karşımıza çıkar. Otel odaları, parklar, hastane koridorları gibi gündelik alanlar, Cansever'in öznesi için yalnızca geçici uğraklar değil, varoluşsal bir çıkmazın haritalarıdır. Bu bağlamda mekân, Gaston Bachelard'ın (1994) duygulanımsal topografya yaklaşımıyla birleşerek, psikolojik olanın fiziksel olana izdüşümüdür. Sözgelimi, *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinde zaman, düz bir çizgi yerine içe çökmüş, mekân ise sabit bir referans değil, öznenin kendinden kaçışının izdüşümüdür. Bu mekânsal çözülme, çalışmada ayrıntılı biçimde incelendiği gibi, sessizlik estetiği, eksiltme stratejileri ve dilsel kesintiler yoluyla somutlaşmaktadır. Freud'un (1917/2001) melankoli tanımı burada belirleyici bir çerçeve sunar: kaybın bilinçli olarak tanınmaması hâlinde öznenin kendi benliğini kaybetmesi.

Heaney'nin şiirinde ise hafıza ile mekân arasındaki bağ, doğrudan politik tarih, sömürgecilik, kimlik çatışması ve kültürel kopuş kavramları üzerinden kurulur. Özellikle *North*, *Bogland*, *Punishment* ve *The Strand at Lough Beg* gibi şiirlerde tarihsel katmanlarla fiziksel mekân arasında bir jeolojik benzeşim kurulur. Heaney'nin kazma, bataklık, sınır, mezar gibi imgeleri, yalnızca toprağa değil; kolektif bilinçdışına, bastırılmış kültürel belleğe, unutulmuş travmalara ulaşmanın yolları olarak işlevselleşir. Edward Said'in (2000) yerinden edilmiş entelektüel figürü, Heaney'nin poetikasında mekânsal bir aidiyet değil,

duygusal ve etik bir bağın inşası anlamına gelir. Burada mülkiyet, toprağın tapusundan değil, şiirin tanıklık gücünden doğar.

Her iki şairde de hafıza, doğrusal değil; katmanlı, kırılğan ve sürekli dönüşen bir yapıya sahiptir. Cansever'in şiirsel sesi, zaman zaman iç monologlara, bazen metinlerarası diyaloglara, kimi zaman ise suskunluklara bölünerek bu çok katmanlılığı dil düzeyinde temsil eder. Heaney'nin ise kültürel travmaları “arkeolojik sessizlikler” üzerinden ifade etmesi, şiiri kültürel yas alanına dönüştürür. Bu anlamda her iki şairde de şiir, yalnızca hafızayı dile getirme değil, hafızayla baş etme biçimi, bir nevi psiko-poetik arınma süreci olarak belirir.

Bu çalışmanın özgün katkılarından biri, Cansever'in bireysel boşluk estetiği ile Heaney'nin tarihsel sessizlik estetiğini mekân ve hafıza çerçevesinde karşılaştırarak, şiirdeki aidiyetin yer değiştiren doğasını açığa çıkarmasıdır. Aidiyet ne sabit bir mekâna ne de ulusal kimliğe sıkı sıkıya bağlıdır; şiirsel özne için bu daha çok duygusal ve etik bir bağın olduğu geçici temas alanlarıdır. Cansever'de bu temas alanları çoğu zaman başarısızlıkla sonuçlanır; Heaney'de ise karanlık ve sessizlik içinden süzülen bir anlatıyla yeniden anlamlandırılır. Her iki durumda da şiir, travma, kayıp ve kimlik yitimine karşı karşı-bellek (counter-memory) işlevi görür. Çalışmada ayrıca, “göçebe hafıza” kavramı çerçevesinde şairlerin mekânla kurdukları bağın sabit olmaktan ziyade akışkan, geçici ve dönüşüme açık olduğu gösterilmiştir. Cansever'in öznesi mekânla yüzleşerek değil, ondan kaçarak kimliğini inşa etmeye çalışır; Heaney'nin şair figürü ise toprağa kazı yaparcasına geçmişini yeniden üretir. Bu bağlamda, her iki şairde de mekân, öznenin aidiyetini kurduğu değil; sürekli sorguladığı bir sahne hâline gelir.

Sonuç olarak, Edip Cansever ile Seamus Heaney'nin şiirleri, farklı kültürel coğrafyalardan beslenen ama ortak poetik ve etik kaygılarla örülü iki evrendir. Bu çalışma, mekânın şiirsel

temsilinde bellek, sessizlik, kadın imgesi, aidiyet yitimleri ve göçebe kimliklerin nasıl kavramsallaştırıldığını karşılaştırmalı biçimde ortaya koyarak, şiirin yalnızca bir edebi tür değil, aynı zamanda tarihsel, psikanalitik ve ontolojik bir ifade biçimi olduğunu vurgulamıştır. Şiir, Cansever’de olduğu gibi bireyin içsel çatışmalarının mekânsal izdüşümünü kurabilir; ya da Heaney’de görüldüğü gibi kültürel bir hafızanın yeniden yazımına tanıklık edebilir. Her iki durumda da şiir, travmanın mekânsal belleğe kazındığı, sessizliğin yankılandığı ve kaybın anlamlandırıldığı etik bir söylem biçimi olarak var olur. Bu bağlamda, Cansever ile Heaney’nin şiirlerini yan yana okumak, yalnızca iki şairin poetikasını değil; şiirin dil, bellek, mekân ve etik sorumluluk gibi temel meseleleriyle nasıl yüzleştiğini anlamak açısından da değerli bir imkân sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis* (N. T. Rand, Trans.). University of Chicago Press.
- Ahıska, M. (2010). *Occidentalism in Turkey: Questions of modernity and national identity in Turkish radio broadcasting*. I.B. Tauris.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised ed.). Verso.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press. (İlk baskı 1958)
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Ed., C. Emerson & M. Holquist, Trans.). University of Texas Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
- Benjamin, W. (2007). On the concept of history. In H. Eiland & M. Jennings (Eds.), *Selected writings: Volume 4, 1938–1940* (pp. 389–400). Harvard University Press. (Orijinal eser 1940)
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Routledge.
- Cansever, E. (2004). *Ben Ruhi Bey nasılım: Bütün şiirleri 2*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2004). *Tragedyalar: Bütün şiirleri 3*. Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, A. (2013). Bellek, temsil ve metin: Edebiyatın hatırlama biçimleri. *Kültür ve İletişim*, 16(2), 57–77.
- Eagleton, T. (2005). *The idea of culture*. Blackwell Publishing.

- Freud, S. (2001). Mourning and melancholia. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 243–258). Vintage. (Orijinal eser 1917)
- Gürbilek, N. (2011). *Sessizin payı: Roman ve düşünce üzerine yazılar*. Metis Yayınları.
- Heaney, S. (1998). *Opened ground: Selected poems 1966–1996*. Farrar, Straus and Giroux.
- Heaney, S. (2000). *Finders keepers: Selected prose 1971–2001*. Farrar, Straus and Giroux.
- Lloyd, D. (1993). *Anomalous states: Irish writing and the post-colonial moment*. Duke University Press.
- Nalbantoğlu, Z. (1999). Hafıza, mekân ve kimlik. In M. Şahin (Ed.), *Toplum, mekân ve kimlik* (s. 115–137). Bağlam Yayınları.
- Öztürkmen, A. (2005). Belleğin mekânları ve ritüellerin dönüşümü. *Toplum ve Bilim*, 104, 89–107.
- Said, E. W. (2000). *Reflections on exile and other essays*. Harvard University Press.
- Sennett, R. (1994). *Flesh and stone: The body and the city in Western civilization*. W. W. Norton & Company.
- Stewart, S. (1993). *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Duke University Press.
- Zengin, B. (2014). Mekân, bellek ve kimlik ekseninde edebi anlatı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 54(2), 35–56.

CULTURAL SIMULACRA AND MODERN MYTH: LONELINESS AND SHADOW IN TURKISH AND JAPANESE LITERATURE

Serap SARIBAŞ¹

1. INTRODUCTION

In the shifting terrains of contemporary world literature, the modern city is not merely a spatial backdrop but a conceptual nexus in which memory, identity, and alienation intersect. This study undertakes a comparative analysis of Turkish and Japanese modern literature through the works of Haruki Murakami, Oğuz Atay, and Tezer Özlü, exploring how urban settings become hyperreal topographies of psychological isolation and ontological uncertainty. Rooted in disparate cultural and linguistic contexts, these authors nevertheless converge in their portrayal of the city as a liminal space where subjectivity fragments and interiority is externalized. Their characters do not merely inhabit cities, they are haunted by them.

Jean Baudrillard's theory of simulacra and hyperreality (1994) provides the central theoretical framework of this study. According to Baudrillard, in the age of simulation, signs no longer refer to any concrete reality but instead generate a self-referential system of meaning, wherein reality is replaced by a web of signs that signify only each other. As he asserts, “We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning” (Baudrillard, 1994, p. 79). Within this matrix, the

¹ Assoc.Prof.Dr. Karamanoğlu Mehmetbey University, Faculty of Letters, English Language and Literature Department, serapsaribas@kmu.edu.tr , ORCID: 0000-0002-4079-8024.

modern city becomes a hyperreal entity, an urban palimpsest in which historical depth is erased, symbolic reference implodes, and the built environment assumes the characteristics of a mirage. Urban space, once a site of collective memory and civic meaning, is transformed into a stage for spectrality, performative existence, and emotional desolation.

In Haruki Murakami's fiction, this hyperreality is manifested in Tokyo's nocturnal landscapes and subterranean metaphors. Novels such as *After Dark* (2004), *Norwegian Wood* (2000), and *Sputnik Sweetheart* (2003) depict characters whose identities disintegrate as they traverse dreamlike cityscapes, encountering enigmatic figures and non-linear temporalities. As Rubin (2002) suggests, Murakami's city is not an empirical place but a narrative construction of suspended temporality and symbolic absence. His characters drift through cafés, train stations, love hotels, and anonymous apartment buildings, disconnected from both social rituals and coherent inner selves. As Can (2021) notes, this state of detachment is not merely psychological but ontological: "Murakami's protagonists are haunted by a metaphysical void, reflecting a larger crisis of authenticity in contemporary urban life" (p. 149).

Parallel tropes are observable in the works of Oğuz Atay, whose postmodern narratives such as *Tutunamayanlar* (2000) and *Tehlikeli Oyunlar* (2001) fragment conventional notions of character, plot, and linguistic unity. Through metafiction, irony, and self-referential parody, Atay disassembles the realist novel and exposes the urban subject as a performative construct trapped in a language game. As Gürbilek (2011) elaborates, Atay's protagonists experience a cognitive dissonance between their inner alienation and the sociopolitical expectations of modern Turkish urban life (p. 77). The city in Atay's fiction becomes a space of semantic excess, wherein every attempt to establish meaning collapses into absurdity, irony, or paralysis. Like

Murakami, Atay encodes the city as a maze of signs without referents, where memory functions less as recollection and more as recursive breakdown.

Tezer Özlü adds a distinctly gendered and affective dimension to this poetics of urban disintegration. Her works *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1988) and *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin* (1992) reveal a phenomenology of female subjectivity enmeshed within trauma, spatial silence, and disembodied memory. Özlü's cities, Istanbul, Zurich, Berlin, are traversed not as navigable environments but as affective landscapes in which grief, loss, and gendered erasure are inscribed. As Yücebaşı (2020) emphasizes, Özlü turns the city into an extension of the female body: “an exterior topology of inward fragmentation¹” (p. 219). The corridors, hospitals, and urban voids in her fiction are not passive settings but sites of embodied memory, liminality, and melancholic reverberation.

This study proposes that despite their differing sociohistorical coordinates, Murakami, Atay, and Özlü articulate a shared urban ontology: one in which the modern city acts as both a medium and a mirror of existential rupture. Their urban imaginaries are haunted by what Augé (1995) calls “non-places” (p. 78) spaces of transience, alienation, and dislocation, emblematic of supermodernity's erosion of spatial intimacy. Lefebvre's (1991) assertion that space is not a container but a social product (p. 33) is especially relevant here, as each author reveals how cities produce subjects as much as they are inhabited by them. Thus, by triangulating hyperreality, postmodern urban aesthetics, and poetic interiority, this study situates Turkish and Japanese modern literatures within a global constellation of spectral cities and simulated identities. In the sections that follow, we shall first construct a theoretical framework grounded in Baudrillardian urban theory, then proceed to close readings of Murakami's ghosted cityscapes, Atay's linguistic urban

labyrinths, and Özlü's melancholic geographies. Together, these analyses will chart a comparative poetics of postmodern urban solitude and the simulacral self.

2. THEORIZING THE HYPERREAL CITY: BAUDRILLARD AND MODERN MYTHOLOGIES

Jean Baudrillard's conceptualization of simulacra and hyperreality is pivotal in understanding how urban space becomes a mythologized yet ontologically void structure in postmodern literature. In his seminal work *Simulacra and Simulation* (1994), Baudrillard delineates four successive phases of the image: the first reflects a basic reality, the second masks and perverts it, the third masks the absence of a basic reality, and the fourth bears no relation to any reality whatsoever, it becomes its own pure simulacrum. These stages reflect the evolution of signification in late capitalist culture, where signs increasingly refer not to the real but to other signs, leading to the collapse of meaning into endless referential loops.

The modern city, when seen through this framework, ceases to be a lived space and becomes a hyperreal construct, a self-sustaining mythos composed of simulations that erase the historical and experiential depth of urban life. As Baudrillard (1994) remarks, "It is the map that precedes the territory" (p. 1), suggesting that in a world of simulations, representation no longer corresponds to reality but produces it. Thus, the city becomes what Debord (1994) termed "the spectacle" a terrain of visual consumption and sign saturation, wherein meaning is replaced by circulation.

Beyond the aesthetic surface, hyperreal cities function as ideological environments where social relations are mediated by signs, images, and symbolic excess. Marc Augé's concept of

“non-places” transit zones such as airports, shopping malls, and hotel rooms devoid of identity, relation, or historical anchorage, further reinforces the city as a fragmented, ahistorical field. These non-places, abundant in both Murakami and Atay’s works, signify a profound epistemological rupture: spaces that refuse memory, belonging, and narrative continuity (Augé, 1995, p. 78).

In Haruki Murakami’s fiction, particularly in *After Dark*, *1Q84*, and *Kafka on the Shore*, Tokyo becomes a spectral labyrinth wherein urban topography is reduced to floating signifiers. Characters pass through anonymous structures and vacant spaces that resemble the “implosion of meaning” Baudrillard describes, a setting where experience is mediated through television screens, computer monitors, and radio frequencies. This ambient media saturation produces what Yoshimoto (2006) calls “urban amnesia,” a forgetting structured into the very architecture of the city (p. 213).

Likewise, in Oğuz Atay’s *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar*, Istanbul becomes a poststructuralist puzzle, its streets echo with recursive dialogues, metafictional commentary, and fragmented identities. Atay’s protagonist Hikmet Benol is trapped in a linguistic maze where the city reflects his ontological disintegration. As Gürbilek (2011) argues, Atay’s Istanbul is not a lived environment but “a semantic trap” a textual city in which language circulates without anchoring the self (p. 92). The result is a mise-en-abyme of alienation where the hyperreal city no longer contains its inhabitants but consumes them through infinite semiotic substitution.

Tezer Özlü, in *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin* and *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, frames Zurich and Berlin not as metropolises of modern rationality but as affective ruins. These cities become architectural proxies for melancholia, trauma, and dissociation. Özlü’s protagonists navigate institutional spaces,

psychiatric clinics, public transport, cemeteries, that echo with silence and estrangement. The urban setting becomes what Kristeva (1989) would term an “abject landscape,” where subjectivity confronts its own internal void mirrored in external structures (p. 231).

Taken together, Murakami, Atay, and Özlü dislocate the city from its Enlightenment function as a site of progress and community, and instead mythologize it as a simulacrum of self-fracture. These writers present the modern city as a cipher for cultural exhaustion, a dreamlike terrain haunted by the collapse of historical meaning, affective connection, and ontological stability. The postmodern subject, no longer grounded by narrative or memory, wanders through an urban ecology of reflections, echoes, and phantoms. Thus, the city becomes an aesthetic artifact and an ontological condition, mythic, yet vacant; saturated, yet silent. Through Baudrillard’s lens, Murakami’s spectral Tokyo, Atay’s ironic Istanbul, and Özlü’s melancholic Berlin emerge as intertextual mythologies of the hyperreal city, illuminating a shared cultural imaginary in which space no longer anchors identity but destabilizes it, fragmenting the self into postmodern simulacra.

3. MURAKAMI’S SPECTRAL TOKYO: URBAN ABSENCE, MELANCHOLY, AND WITHDRAWAL

In Haruki Murakami’s literary oeuvre, Tokyo functions less as a geographic entity and more as a metaphysical arena where spectrality, solitude, and psychic disorientation converge. His urban spaces are structured not by architectural coherence but by epistemological uncertainty and emotional detachment. From *After Dark* (2004) to *1Q84* (2009-10), Murakami renders the city not as a site of social activity but as a dreamlike zone suspended

between reality and unreality. Characters in these works traverse the city as somnambulists, navigating silent streets, underpasses, and anonymous interiors that generate a sense of haunting rather than habitation.

In *After Dark*, the narrative's compressed temporal framework, unfolding over a single night accentuates Tokyo's transformation into a nocturnal limbo. Spaces such as the Denny's diner, the love hotel Alphaville, and the underground office are liminal nodes within a larger network of spatial disconnection. These sites evoke what Foucault (1986) would describe as "heterotopias," real places that function as counter-sites, simultaneously representing, contesting, and inverting other spaces (p. 24). The temporal fragmentation and spatial ambiguity dissolve the boundaries between the living and the spectral, as the city becomes a threshold through which disembodied presences (such as the woman trapped in a monitor) manifest.

This spectral urbanity is not merely aesthetic but ontological. Murakami's characters often experience what Heidegger (1962) terms "uncanniness" (Unheimlichkeit) a sense of not-being-at-home in the world. Tokyo in Murakami's fiction is thus a site of Dasein's existential confrontation with nothingness, a domain where the familiar is defamiliarized and the symbolic order destabilized. As Hijiya-Kirschner (1999) argues, this estrangement is amplified by Murakami's narrative style, which blurs the distinction between psychological interiority and urban exteriority (p. 109). Tokyo becomes the mise-en-scène of a phenomenological dislocation, a topography of absence.

Moreover, Murakami's cities are populated by symbols of metaphysical ambivalence: wells, cats, elevators, and jazz bars, which do not signify but defer meaning. In *The Wind-Up Bird Chronicle* (1997), the protagonist Okada descends into a dry well,

a gesture of both spatial and psychological regression. This subterranean descent mirrors the disintegration of symbolic coordinates, echoing Kristeva's (1982) theory of abjection, wherein the subject confronts what must be expelled to constitute the self, yet remains intimately tied to it (p. 3). The urban voids, both literal and figurative, serve as abject spaces in which identity is undone and rewritten.

This aesthetic of urban descent continues in *Kafka on the Shore* (2002), where the character Nakata, who is cognitively impaired and metaphysically attuned, navigates a Tokyo that becomes a surreal palimpsest of voices, objects, and dislocated timelines. The presence of talking cats and raining fish constructs a magical-realist texture, yet one in which these elements signal not enchantment but existential unease. As Rubin (2002) notes, "Murakami's magic is melancholic; it estranges rather than consoles" (p. 178).

The notion of interiority is central to Murakami's spatial aesthetics. Unlike realist portrayals of the city as a dynamic, interactive milieu, Murakami's Tokyo isolates the individual within affective capsules, cars, bedrooms, stairwells, spaces that encapsulate psychological stasis rather than social engagement. As Napier (2001) observes, "Murakami's urban landscapes are spaces of withdrawal, not encounter" (p. 146). This withdrawal is not only interpersonal but also metaphysical; it signifies a retreat from the Real into a symbolic dreamscape where memory, time, and corporeality are suspended.

Furthermore, Murakami's urban imaginary stages an implicit critique of postmodern Japan's socio-cultural fabric. The characters' alienation, temporal disorientation, and emotional detachment mirror the consequences of accelerated urbanization and technological mediation. Tokyo ceases to be a city in the empirical sense and becomes, instead, a floating signifier for a

society adrift in sign systems. As Azuma (2009) contends, Murakami's worlds illustrate the "database logic" of postmodern culture, wherein narratives are modular, affect is stylized, and meaning is no longer inherited but assembled (p. 45).

Moreover, the narrative layering in Murakami's work, multiple narrators, circular time structures, symbolic intertextuality, transforms Tokyo into a postmodern allegory of non-belonging. In *1Q84*, the bifurcation of reality into parallel dimensions renders the city an epistemological uncertainty zone. The two moons above Tokyo mark not fantasy, but the splitting of reality itself into simulacral layers, paralleling Baudrillard's (1994) claim that "the real is no longer real" (p. 1). In this sense, Tokyo becomes a hyperreal myth, a city that exists not in geography but in the collective unconscious, populated by spectral doubles and narrative voids.

Through this lens, Murakami's spectral Tokyo represents not a failure of realism, but a heightened mode of mythic expression, a literary invocation of the city as an allegory for existential disquiet, symbolic fragmentation, and the collapse of coherent subjectivity. The urban becomes uncanny not because it harbors hidden truths, but because it reveals the absence of anchoring myths. Murakami's Tokyo is thus a haunted city in both literal and theoretical terms: a simulated topography echoing with the silent cries of interior lives, suspended in an aesthetic of melancholic dissonance.

4. OĞUZ ATAY'S PARODIC ISTANBUL: FRACTURE, REPETITION, AND SEMANTIC EROSION

In the works of Oğuz Atay, particularly in his seminal novel *Tutunamayanlar*, Istanbul transcends its role as a physical metropolis and becomes an epistemological trap, a city embedded

with self-referential narratives, absurd repetitions, and the deflation of meaning. Atay's Istanbul is neither romanticized nor demonized; rather, it is dissected through a satirical and parodic lens, revealing the absurdities of modern subjectivity within an increasingly fragmented symbolic order. This approach aligns with what Hutcheon (1985) defines as "historiographic metafiction," wherein parody destabilizes grand narratives by exposing their constructed nature (p. 7).

The protagonist Selim Işık embodies this crisis of representation, inhabiting an Istanbul that has lost its historical and cultural semiotic coherence. Unlike Murakami's Tokyo, which veers toward melancholic abstraction, Atay's Istanbul is saturated with ironic excess. The city appears as a palimpsest overwritten by bureaucratic speech, clichéd political ideologies, and failed intellectual gestures. This aligns with Bakhtin's (1981) theory of dialogism, where competing discourses within the urban text collide without synthesis, generating a centrifugal chaos rather than narrative unity (p. 272).

Atay frequently uses Istanbul's spaces, such as bureaucratic offices, tramways, coffeehouses, and the mental hospital, as grotesque miniatures of a society caught in rhetorical inertia. These spatial forms become metonymic of ideological paralysis. In a key passage, Selim traverses the streets in a mode of internal monologue, listing his failures, fixations, and linguistic defeats. As Karpas (2011) argues, this catalogic self-reflection collapses the boundary between outer urban topography and inner psychic space (s. 218). The city is not only inhabited but spoken into being, through fragments, slogans, and parodic iterations of failed meaning.

Moreover, Atay's Istanbul becomes a city haunted not by ghosts but by scripts, scripts of national modernization, literary tradition, and social expectation. These inherited forms fail to

provide authentic subjectivity; rather, they proliferate as simulacra. Baudrillard's (1994) concept of the simulacrum becomes particularly apt here, as Atay's characters act out received cultural roles in ironic mimicry, rendering them hollow. Selim's ironic suicide, presented through the filter of another character's writing, epitomizes the loss of authentic experience in a world dominated by textual overdetermination.

Unlike the metaphysical detachment found in Murakami's urban solitude, Atay's parody is deeply historical. His Istanbul is shaped by Turkey's rapid yet incomplete modernization process, which produced what Şerif Mardin (1981) calls the "center-periphery" problem, a structural fragmentation between Westernized elites and marginal voices (s. 185). This fragmentation is spatially encoded in the novel, where Selim's movements between urban peripheries and intellectual salons do not bridge gaps but underscore their absurd disconnection.

Importantly, language in Atay's Istanbul does not mediate understanding but foregrounds its own futility. Characters speak in slogans, recite pseudo-poetry, or lapse into recursive self-doubt. As Gökner (2013) notes, "language is not a tool of liberation for Atay, but a mirror of alienation" (s. 97). The city, shaped by this semiotic erosion, becomes a hypertext of failed connections, a labyrinth of signifiers pointing to absent referents.

The performative nature of identity in *Tutunamayanlar* also echoes Judith Butler's (1990) theory of performativity, wherein the self is not pre-given but constructed through repetitive acts within a discursive matrix (p. 25). Selim and Turgut, in their quest for coherence, repeatedly inhabit clichés, social scripts, and pastiches of failed intellectualism. Istanbul, as their backdrop, reflects this recursive loop: its bridges, alleyways, and archives signify not transition or accumulation but stasis and decay.

Atay's parodic Istanbul ultimately becomes a necropolis of meaning, a city where texts cannibalize each other, where laughter is the only remaining gesture of revolt. As Berna Moran (1991) suggests, Atay's modernism is simultaneously a critique of the modern: an act of negation, deconstruction, and existential skepticism (s. 155). Istanbul, in this light, is the perfect host for such irony, at once monumental and decayed, overdetermined and void. The spatial and linguistic entropy in Atay's fiction configures the city not as a narrative space, but as a post-narrative ruin, a site of ontological exhaustion in the face of cultural repetition and parody.

5. TEZER ÖZLÜ'S EXISTENTIAL JOURNEY: INTERURBAN MELANCHOLY AND THE FEMININE MEMORY OF TIME

Tezer Özlü's literary geography stretches across several European and Turkish cities, yet her urban consciousness is markedly different from both Murakami's spectral withdrawal and Atay's ironic deflation. In works such as *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (*Journey to the End of Life*, 1983) and *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (*The Cold Nights of Childhood*, 1980), Özlü constructs a female-coded urban poetics, where the journey is less spatial than temporal, less material than affective. The cities she traverses, Berlin, Zurich, Vienna, Istanbul, are not backdrops but palimpsests of memory, trauma, and introspection. Her protagonists do not merely pass through these places, they absorb them, are shaped by them, and in turn, leave behind ephemeral traces of subjective experience.

Unlike Atay's cacophonous Istanbul, Özlü's urban landscapes are muted, melancholic, and steeped in temporal dislocation. As Bora (1999) notes, Özlü's city is a psychic extension of the narrator's emotional interior: "the city is not

described; it is suffered” (s. 63). This suffering is gendered. Her female protagonists often navigate spaces of alienation: mental institutions, cold train compartments, unfamiliar streets. In *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, the narrator retraces the paths of her European literary predecessors, Kafka, Svevo, Pavese, not as homage but as existential alignment. This intertextuality transforms urban mobility into a literary séance, evoking ghosts of past writers as spectral interlocutors. Each city thus becomes a layered text, simultaneously real and imagined, concrete and haunted.

Özlü’s cityscapes frequently dissolve into dreamlike fragments. The chronology collapses, and the distinction between now and then, here and there, becomes porous. This narrative modality parallels Kristeva’s (1980) concept of women’s time, a non-linear temporality aligned with cyclical rhythms, affect, and memory (p. 17). Her protagonists do not “move” through the city but rather oscillate, return, and relive, a structure that opposes the phallic linearity of traditional urban quests. Özlü’s fragmented narrative in *Çocukluğun Soğuk Geceleri* enacts this temporality through sudden shifts between childhood trauma and adult disillusionment, all situated within emotionally charged urban spaces. These shifts are not disruptions but necessary repetitions, rituals of memory work that allow the narrator to reclaim narrative agency over past wounds.

Özlü’s writing shares affinities with Virginia Woolf’s stream of consciousness, yet hers is darker, rooted in existential despair and psychoanalytic scars. The urban environment, especially in Istanbul, is a repository of childhood wounds. The mother’s silence, institutionalization, and the protagonist’s sense of estrangement are spatially encoded into streets, corridors, and staircases. As Öztürk (2011) states, “Özlü’s Istanbul is not a map but a scar tissue, layered, tender, and partially erased” (s. 142). This corporeal metaphor underlines how Özlü’s cities are

experienced through the body, particularly the female body marked by psychological and social vulnerability. In this sense, Özlü's urban poetics are tactile and sensorial, privileging memory over monument, atmosphere over architecture.

In *Journey to the End of Life*, Özlü fuses autobiographical fiction with travelogue, yet the travels are internalized. Even the titular journey suggests a metaphorical descent into death, memory, and the dissolution of identity. As Benjamin (2006) asserts, "to dwell means to leave traces," and Özlü's characters dwell nowhere, leaving only textual traces, letters, inner monologues, unsent postcards. Their itinerancy reflects a post-traumatic disconnection with place, a refusal or inability to belong. This lack of spatial anchorage resonates with the broader condition of modern alienation, where cities no longer function as sites of belonging but as transient frames for psychic dislocation.

The tension between urban anonymity and intimate memory is also crucial. Trains and border crossings dominate Özlü's narratives, staging a liminality that suspends identity. In these spaces, Özlü reconfigures the city as a transient locus rather than a stable referent. Her protagonists are always in-between, not just geographically but ontologically. This ontological displacement resonates with Deleuze and Guattari's (1987) notion of the "nomadic subject," one who resists territorialization and fixed identity (p. 380). Özlü's women are neither citizens nor exiles; they are drifters whose internal landscapes shape and reshape the cities they pass through.

Moreover, Özlü's insistence on a confessional tone, often addressed to unnamed interlocutors or lost loves, positions her urban text within a tradition of feminine melancholia. The city becomes a diary written across space, each street and room a page in the female subject's attempt to narrate pain without resolution.

Özlü's rejection of closure aligns her with the aesthetics of incompleteness, an urban melancholy that is not a symptom but a method. Her fragmented, affectively charged prose becomes a mode of epistemological resistance, challenging the rationalized, masculinist cartographies of urban planning.

In contrast to Atay's parody and Murakami's spectrality, Özlü offers a poetics of presence through absence, a city haunted not by illusions but by irretrievable affect. Her urbanity is gendered, wounded, and archival. It does not simulate myth but mourns its impossibility, tracing a uniquely feminine cartography of memory, time, and dislocation. Through Özlü's lens, the modern city ceases to be a space of progress or spectacle; it becomes instead a resonant echo chamber of loss, a space where women write, walk, remember, and resist.

6. SPATIAL SIMULACRA AND URBAN LOSS: THE AESTHETICS OF GHOSTLINESS

Modern urban literature often negotiates the tension between the real and the imagined, the visible and the invisible. In both Turkish and Japanese narratives, the city becomes a spectral space, a haunted topology in which presence and absence coexist. This section explores how the aesthetics of ghostliness operate in urban imaginaries, not merely as horror tropes but as semiotic configurations that reveal the disintegration of spatial and cultural coherence.

Baudrillard's (1994) theory of the simulacrum posits that in postmodern culture, signs no longer refer to reality but to other signs, a process that erodes the real and replaces it with hyperreality (p. 6). This conceptual framework finds fertile ground in the literary cities of both Haruki Murakami and Tezer Özlü. Their cities are not representations of physical places; rather, they are synthetic spaces, constituted by memory,

projection, and symbolic residue. The result is an urban simulacrum where the ghost becomes not an intruder but a constitutive element of space.

In Murakami's *After Dark* (Geceyarısından Sonra, 2004), Tokyo is depicted as a liminal zone inhabited by shadowy figures, flickering screens, and anonymous buildings. The novel constructs a nocturnal metropolis where time is suspended and reality becomes fluid. Characters drift between spaces, losing their ontological anchorage. As Yamamoto (2010) notes, Murakami's urban fiction often operates through "a double exposure of the city, one photographic, the other metaphysical" (s. 81). The ghost in this context is not necessarily dead but dislocated, a symptom of informational excess and emotional alienation.

In a parallel yet distinct register, Özlü's *Istanbul* is suffused with absences, abandoned streets, silent hospitals, locked doors. These absences function as urban ghosts, bearing witness to past traumas and unspoken memories. Özlü's ghosts are melancholic rather than malevolent, embodying what Derrida (1994) terms *hauntology*: a spectral temporality in which what is no longer present continues to influence the now (s. 10). Istanbul, in Özlü's work, becomes a haunted city, not because of supernatural phenomena but due to the accumulation of ungrieved losses and displaced subjectivities.

The ghostly urbanity in both writers' works also challenges the Cartesian dichotomy of interior versus exterior. As Lefebvre (1991) argues, space is not a neutral container but a social product (p. 26). In Murakami's and Özlü's texts, space is produced through spectral experiences, through dreams, flashbacks, and emotional intensities. In *Kafka on the Shore* (*Sahilde Kafka*, 2002), the city becomes a surreal dreamscape where talking cats and raining fish coexist with abandoned

libraries and metaphysical portals. These elements destabilize spatial logic and render the city a hall of mirrors where reality is endlessly deferred.

Similarly, in Özlü's *The Cold Nights of Childhood*, the protagonist's movement through Istanbul is not geographical but mnemonic. The city is traversed through memory traces and emotional echoes. Özlü's fragmented narration turns the urban space into a cinematic montage of grief, desire, and confusion. As Akgün (2008) observes, "Her cityscapes are less about spatial mastery and more about affective disorientation" (s. 97). This disorientation mirrors the postmodern subject's struggle to locate herself within an urban matrix stripped of meaning and permanence.

Both writers also mobilize the ghost as a metaphor for modern subjectivity. The protagonists in these texts are often spectral themselves, disconnected, transparent, and marginal. They inhabit interstitial zones, such as subways, stairwells, or train stations, non-places that Augé (1995) defines as "spaces of transience without identity" (p. 78). These spaces facilitate encounters not with others but with versions of the self that are fractured and uncanny. In this sense, the ghostly becomes a mode of being, a structure of feeling rooted in the failures of communication and the entropy of the social.

Furthermore, the interplay between memory and architecture is essential to the spectral city. Buildings become archives of affect, holding onto the traces of those who passed through them. In Murakami's *Norwegian Wood*, the protagonist's dormitory and surrounding cityscape become saturated with memories of lost friends and unfinished desires. These sites are not remembered; they remember. They exert a ghostly agency, shaping the characters' emotional trajectories. Özlü's buildings, especially in her depictions of hospitals and childhood homes,

similarly house the echoes of prior emotional intensities, functioning as mnemonic anchors in an otherwise floating world.

Ultimately, the aesthetics of ghostliness in these urban narratives reflect broader concerns with identity, memory, and the instability of representation. They suggest that in a world dominated by simulations and displacements, the ghost is not an aberration but a necessary figure for understanding contemporary spatial experience. In cities where the real has dissolved into images and the self into fragments, the ghost becomes the most reliable witness, one who lingers not to haunt but to testify. Through Murakami and Özlü, we see that the postmodern city is not a map but a séance, a palimpsest of spectral traces and emotional residues. The city does not live; it remembers. And in that remembering, it stages the unresolved dramas of those who once passed through it, and of those who, unable to leave, become its ghosts.

7. CULTURAL MEMORY, NATIONAL MYTH, AND URBANIZATION

Both Turkish and Japanese modern literatures reflect deep engagements with the memory structures of national trauma and identity formation, often articulated through urban transformation. This section explores how cultural memory and national myth interact with urbanization processes in the works of Haruki Murakami, Oğuz Atay, and Tezer Özlü, revealing how the city becomes a battleground for contested historical narratives.

In *Norwegian Wood*, Murakami constructs a postwar Tokyo burdened by memory yet devoid of clear ideological anchoring. The city, simultaneously hypermodern and melancholically nostalgic, reflects the fragmentation of national myths in post-imperial Japan. As Napier (2005) notes,

“Murakami’s worlds are filled with absence, not just personal loss, but the erosion of grand narratives that once grounded collective identity” (s. 132). The city becomes a palimpsest of forgotten ideologies and suspended modernities.

Similarly, Oğuz Atay’s *Tutunamayanlar* presents a disjointed and parodic Istanbul whose intellectual figures suffer from what Assmann (1999) would call “communicative breakdowns of cultural memory” (s. 68). Atay’s characters are stranded in a rapidly urbanizing, bureaucratically regulated society in which national ideals have become simulacra, signs detached from any authentic referent. As Altıok (2012) argues, “Atay’s critique is aimed not at Westernization per se, but at the hollowed-out symbols of modernity that obscure historical continuities” (s. 45).

Tezer Özlü, in contrast, inscribes national trauma in the corporeal and emotional experiences of her female protagonists. In *The Cold Nights of Childhood* (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 1980), the city’s institutional spaces, psychiatric hospitals, schools, train stations, are inscribed with silenced memories of violence, repression, and familial disintegration. Özlü’s Istanbul is not only haunted by private loss but also by the unprocessed legacy of republican modernization. As Gürbilek (2011) suggests, Özlü’s writings reflect “the failed interiorization of the modern project in female consciousness” (s. 102), where the city becomes a mnemonic wound.

The notion of “urban amnesia” is also crucial. According to Nora (1989), lieux de mémoire emerge precisely when living memory disappears. In Murakami’s novels, such as *The Wind-Up Bird Chronicle*, urban topography is filled with inexplicable absences, empty lots, derelict houses, secret wells, that signal occluded historical traumas, particularly those related to Japan’s wartime past. These voids act as memory triggers, inviting the

protagonist (and the reader) into a labyrinthine search for historical meaning beneath the sanitized surfaces of modern urban life.

In Turkey, the violence of modernization projects, particularly those aiming to suppress or overwrite Ottoman, Kurdish, or Alevi cultural markers, creates what Bora (2002) calls “the geography of denial.” The modern city, in this reading, becomes a space of enforced forgetting. Atay and Özlü’s urban imaginaries resist this erasure by foregrounding the affective residues of suppressed histories. Their characters are historical misfits, unable to assimilate to the official myths of progress and unity. The city becomes not a stage for national harmony but a fragmented archive of disavowed truths.

This mnemonic dimension is not merely historical but architectural. Urban renewal projects in both Tokyo and Istanbul often efface the past under the guise of development. As Lefebvre (1991) contends, space is ideologically produced; thus, modernization can function as a form of symbolic violence. Özlü’s evocations of disappearing neighborhoods and Murakami’s use of de-familiarized spaces evoke what Boyer (1994) terms “the ghostly return of the urban imaginary” a spectral cityscape where cultural memory reasserts itself against the grain of progress (s. 185).

Ultimately, Murakami, Atay, and Özlü reconfigure the modern city as a mnemonic battleground where national myths dissolve into spectral presences, and where memory, rather than being preserved institutionally, survives in the disjointed, affect-laden experiences of the marginal, the melancholic, and the mad. This reconstitution of cultural memory resists state-sanctioned forgetting and reimagines the city as a haunted archive of what official narratives refuse to remember.

8. THE FEMININE CITY: GENDERED PERCEPTION AND URBAN INTIMACY

The gendered dynamics of urban space play a crucial role in the literary representations of cities in both Turkish and Japanese modern fiction. In the works of Haruki Murakami and Tezer Özlü, female characters are often portrayed not merely as inhabitants of the urban world but as affective sensors that navigate, interpret, and often resist the city's patriarchal structures. Their interactions with the city are shaped by gendered experiences of alienation, desire, memory, and trauma, thus offering an alternative cartography of the urban experience that is as embodied as it is affective.

In *Sputnik Sweetheart*, Murakami's protagonist Sumire drifts through the city with a sense of longing and dislocation, embodying what Ahmed (2006) refers to as "queer phenomenology" an orientation toward the world that refuses normative spatial alignments (s. 69). Sumire's ambiguous relationship with her own body, her love for another woman, and her gradual disappearance within the cityscape reflect a refusal to conform to the gendered expectations embedded within urban modernity. Her journey is marked not by destination but by existential delay and dissonance, and the Tokyo she inhabits becomes increasingly spectral, a terrain of emotional abstraction.

Similarly, in *South of the Border, West of the Sun*, Murakami's depiction of Shimamoto positions her as a haunting memory figure, at once distant and intimate, whose movements within the urban space are marked by secrecy, sensuality, and an ethereal temporality. She exists on the periphery of the city and of the protagonist's consciousness, a manifestation of what Kristeva (1982) might term the "abject feminine" (s. 4), simultaneously alluring and disorienting.

Tezer Özlü's protagonists, by contrast, experience the city not as a distant spectacle but as a tactile, almost carnal presence. *In Journey to the End of Life*, the female narrator wanders through Berlin, Zurich, and Istanbul, inscribing her psychiatric and emotional ruptures onto the city's surfaces. Train stations, psychiatric clinics, and anonymous hotel rooms are not neutral settings but symbolic thresholds, where subjectivity is negotiated through silence, encounter, and departure. Özlü's urban writing resonates with what Elizabeth Wilson (1991) calls "the feminist flâneuse," a subject who traverses the city in search of fragmented memories, lost desires, and the architecture of melancholia (s. 9).

As Gürbilek (2003) observes, Özlü's female figures are "urban flâneuses in search of psychic coherence amid post-republican ruins" (s. 147). The Istanbul of Özlü is not a stable cultural signifier but a city of gaps, detours, and affective ambivalence. The physical city overlaps with interior landscapes, emotions, absences, and memories become mapped onto urban geography. Özlü allows her narrators a bodily agency that disrupts the narrative authority of male-centered modernity. Her protagonists write back to the city, so to speak, reconfiguring it as a space of feminine re-invention.

Murakami's female characters, in contrast, often hover between invisibility and symbolic overdetermination. While they resist traditional gender roles, they are frequently portrayed through the male gaze, which limits their interiority and anchors them to metaphors of loss or idealization. Sumire, Shimamoto, and even Naoko in *Norwegian Wood* are situated in liminal spaces, physically present yet psychically withdrawn, spectral yet saturated with symbolic weight. Their urban trajectories mirror their psychic withdrawal, rendering the cityscape dreamlike and inaccessible.

In both authors, the experience of urban femininity destabilizes dominant chronotopes of modernity. Özlü's fragmented temporality resists linear historical time; Murakami's female characters disrupt realist narrative expectations. This temporal resistance is gendered: it challenges the alignment of modern cities with masculine ideas of progress, control, and rationality. Instead, the feminine urban subject introduces disorientation, sensuous memory, and spatial illegibility.

As Grosz (1992) argues, "urban space is written through the body, and the body through space" (s. 241), a dynamic that Özlü's prose enacts with intimate urgency. Her writing collapses the boundary between interior experience and exterior space, and in doing so, produces a uniquely feminine poetics of urban life. Murakami, while less radical in this regard, still offers glimpses of how female subjectivity refracts the city's symbolic order, often rendering it uncanny, opaque, or infinitely deferred.

Ultimately, the feminine city in these narratives is not simply a backdrop for psychological journeys. It is a lived, gendered, and historically inscribed space where affect, memory, and identity are continuously negotiated. Through the embodied experiences of their female characters, both Özlü and Murakami reimagine the urban realm as a porous and emotionally resonant territory, saturated with intimacy, marginality, and subversive potential. The city becomes a palimpsest of gendered memory, a haunted and haunting site of personal and collective redefinition.

9. TIME, MEMORY, AND NARRATIVE FRAGMENTATION

In the modern literary landscapes of Haruki Murakami, Oğuz Atay, and Tezer Özlü, temporality is never linear, memory is never whole, and narrative is never stable. Their texts construct fragmented temporalities that echo both the psychological

fragmentation of their characters and the broader crisis of representation in postmodern literature. This temporal disjunction manifests not only at the level of plot but in the very structure of narrative, often producing disorienting yet affectively rich literary spaces.

Murakami's *Hard-Boiled Wonderland* and the *End of the World*, is perhaps his most overt experiment in temporal bifurcation. The novel alternates between two realities: one dystopian and data-saturated, the other mythical and timeless. The splitting of narrative not only embodies the protagonist's divided consciousness but dramatizes the impossibility of coherent temporality in a hyper-technologized world. Jameson (1991) suggests that postmodern temporality is characterized by the "waning of historicity" (s. 6), a dynamic clearly evident in Murakami's refusal to anchor his stories in a historically legible present. Furthermore, Murakami's frequent use of dream logic and elliptical loops of time renders chronology irrelevant, replacing it with emotional temporality and symbolic recurrence.

In *Norwegian Wood*, the nostalgia of the narrator Toru Watanabe collapses past and present into a melancholic continuum. Memory in this novel is not a means of recovering the past but a recursive force that traps the subject within loops of affective repetition. As Hirsch and Spitzer (2006) argue, postmemory does not simply recall past trauma but inhabits it as a living, embodied echo (s. 254). Toru's recollections of Naoko are not restorations but hauntings, marked by temporal drift and emotional stasis. The novel itself begins in an airport, a non-place where time is suspended, establishing early on the narrative's refusal of linear momentum.

Tezer Özlü's *Cold Nights of Childhood* also defies linearity. Constructed as a collage of memory fragments, dreams, and reflections, the novel maps the narrator's descent into

psychiatric crisis as a collapse of temporal and narrative continuity. The city becomes a mnemonic space, where time is spatialized and emotion is sedimented into geography. Özlü's technique parallels what Bergson (1913) terms "durée," a qualitative, affective experience of time that resists quantification (s. 46). The narrative transitions seamlessly between childhood trauma, psychiatric confinement, and moments of sensory perception, emphasizing that the psyche does not experience time in segments but in flows and reverberations.

Oğuz Atay's *The Disconnected*, presents perhaps the most radical intervention into narrative time. Structured as a meta-narrative that includes fake encyclopaedic entries, digressions, diary fragments, and stream-of-consciousness passages, the novel refuses both linear plot and narrative closure. The protagonist Turgut Özben's quest to understand the life and death of Selim is constantly interrupted by associative memories, textual disruptions, and shifts in narrative voice. As Auerbach (1953) notes, modernist prose often aims to "represent the simultaneity of inner and outer events" (s. 548), a technique Atay exploits to full effect. The result is a destabilized narrative field in which character, voice, and time intermingle in ways that mimic psychological collapse and social disorientation. Atay's fragmented temporality becomes a narrative analogue to Turkey's own disjointed modernity, caught between tradition and Westernization, memory and erasure.

Temporal fragmentation in these texts is not simply an aesthetic choice; it is an ontological statement. The fractured timelines, looping memories, and recursive structures reflect a world where historical continuity has broken down and where subjectivity itself is unstable. These authors write from cultural contexts, postwar Japan, post-coup Turkey, where the future feels foreclosed and the past is a site of unresolved trauma. Their narratives thus reject the linear temporality of Enlightenment

rationalism in favor of temporal layering, affective recursion, and narrative dissonance.

Moreover, the non-linearity of time in these works serves to resist the ideological forces of modernity. As Chakrabarty (2000) argues, "historicism homogenizes time into a single framework" (s. 16), erasing alternative temporalities. Murakami, Atay, and Özlü reclaim those alternative temporalities through their fragmented storytelling. They write time as experience, not chronology; memory as rupture, not recovery; narrative as process, not product. This anti-historicist stance is especially significant in post-authoritarian or neoliberal cultural climates, where hegemonic narratives often depend on silencing experiential multiplicity.

In this way, the aesthetics of fragmentation become a form of cultural critique. They expose the instability of both individual identity and collective memory in urbanized, technologized, and traumatized modern societies. Through disrupted timelines and disjointed narratives, these authors craft haunting textual landscapes where time is not a river but a whirlpool, circular, recursive, and always on the verge of collapsing into itself. Their characters wander through cities haunted not only by ghosts of the past, but by the impossibility of narrative coherence in a world where reality itself has been pluralized beyond recognition.

10. HAUNTED TEXTS: LITERARY ECHOES AND INTERCULTURAL GHOSTS

The spectral quality of modern literature, its haunted voices, its recursive memories, and its ghostly presences, is especially pronounced in the works of Haruki Murakami, Oğuz Atay, and Tezer Özlü. Their texts not only narrate absence and loss but are shaped by them: they become haunted spaces where characters, languages, and cultures echo across borders and

temporalities. These ghostly figures, whether literal, psychological, or symbolic, become agents of intercultural resonance, reflecting the collapse of stable meaning and the persistence of unresolved histories.

In Murakami's oeuvre, particularly in novels like *Kafka on the Shore* and *Dance Dance Dance*, ghostly figures are not metaphors but active participants in the plot. Characters like the spirit of Colonel Sanders or the inexplicably present ghost of the young girl in the library scene are not simply dream-figures but embodiments of repressed trauma and cultural memory. These ghosts complicate the boundary between the real and the imagined, echoing Avery Gordon's notion of "ghostly matters," where the haunting is "not a false appearance but a seething presence acting on the real" (1997, s. 8).

Similarly, Atay's *The Disconnected* can be read as a haunted text in multiple ways. Selim, who dies before the narrative begins, becomes a ghostly presence that structures the entire story. He speaks through diaries, marginal notes, and imagined conversations, blurring the boundary between voice and echo. The reader, like Turgut, is forced to piece together fragments from a ghostly archive, a posthumous bricolage that resists definitive interpretation. The spectral quality of Selim's narrative disrupts the authority of linear time and unified subjectivity, transforming the novel into a haunted palimpsest.

Tezer Özlü's autobiographical novels, particularly *Journey to the End of Life*, are suffused with spectral motifs. The narrator herself seems to oscillate between life and death, presence and erasure. Her wanderings through European cities, Berlin, Zurich, Paris, are haunted by literary predecessors like Kafka, Pavese, and Svevo. These intertextual presences operate as intercultural ghosts, spectral companions to Özlü's existential

isolation. The ghost becomes, in this context, a conduit between self and Other, East and West, past and present.

The intercultural ghost is not merely a metaphor for cultural hybridization; it is a mode of being that emerges in postmodern and post-traumatic texts. As Homi Bhabha (1994) argues, “cultural identity is always already a process of translation and displacement” (s. 224). In Murakami, Atay, and Özlü, haunting is precisely this process, where identities are not stable but spectral, where memory is not singular but multilayered, and where language is not transparent but echoic. Their texts are haunted not only by death and trauma but by linguistic dissonance, translational gaps, and cultural estrangement.

Moreover, haunting in these texts serves as a counter-narrative to modernity’s emphasis on clarity, reason, and progress. The ghost, by its very nature, resists closure. It demands a different kind of reading: one that listens rather than deciphers, that dwells in ambiguity rather than resolves it. This is particularly evident in Murakami’s use of magical realism, where supernatural phenomena remain unexplained, and in Atay’s refusal to tie up narrative loose ends. In Özlü’s prose, the ghostly is less a narrative device than a tonal atmosphere, an affective haze through which memory and identity are glimpsed but never grasped.

These haunted texts invite us to reimagine the relationship between literature and history, between narrative and memory. They ask: what happens when the past refuses to stay buried? When the self is composed not of presence but of echoes? In posing such questions, Murakami, Atay, and Özlü create literary spaces that are not merely reflective but constitutive of cultural hauntings. They give form to the ghost in the machine of modernity, a ghost that speaks in multiple languages, across

broken timelines, through fragmented voices. Thus, the spectral in their works is not a fleeting theme but a central aesthetic and epistemological strategy. It allows for a politics of remembering that resists erasure and a poetics of fragmentation that honors multiplicity. Through these haunted texts, literature becomes a séance of sorts, calling forth not only the ghosts of the dead but the silenced, the exiled, and the forgotten. The result is a profoundly affective and interculturally resonant body of work, where the ghost becomes both metaphor and method for exploring what it means to write, read, and exist in the shadow of unspoken histories.

11. CONCLUSION: MYTHICAL DISSONANCE AND THE TOPOGRAPHY OF ISOLATION

This study has traced a cross-cultural and intertextual trajectory through the works of Haruki Murakami, Oğuz Atay, and Tezer Özlü, situating them within a spectral landscape shaped by urban solitude, memory, and the aesthetics of simulation. These authors, each rooted in distinct cultural and linguistic traditions, converge around common existential questions shaped by modernity's fragmentation of meaning, the collapse of collective narratives, and the dissolution of traditional myths. Their narratives do not merely recount isolation; they inhabit it. They do not describe the city; they become the city's echo. In doing so, they expose the myth of coherence that undergirds both individual and national identity.

The urban spaces in these Works, Tokyo, Istanbul, Zurich, are not passive settings but active psychological terrains, infused with symbolic resonance. Murakami's spectral Tokyo dissolves boundaries between dream and reality, between the animate and the spectral. Atay's Istanbul becomes a palimpsest of failed connections and ideological dead-ends, a map of post-republican

disenchantment. Özlü's European cities are ghost-scapes of existential drift, memory-soaked paths where personal trauma converges with the shadow of literary predecessors. In each case, the urban fabric becomes a carrier of hauntological affect, a space where cultural memory, emotional residue, and ontological doubt collide.

This comparative reading has demonstrated that the postmodern crisis of meaning is not merely linguistic but spatial and temporal. Fragmented time, layered memory, and spectral narration are not stylistic ornaments but epistemological necessities in narrating the posthuman self, an entity defined not by fixed identity but by recursive echoes. The mythic structures that once organized collective consciousness have become simulacra: hollow forms performing cultural continuity while masking existential rupture (Baudrillard, 1983, s. 66). In place of heroic archetypes or nationalist myths, these authors give us fractured subjects, haunted texts, and disoriented topographies.

Moreover, the spectral voices in their narratives resist assimilation into linear history or teleological closure. Selim's absent presence, Naoko's ghostly silence, and Özlü's melancholic narration all speak to a politics of remembering that embraces ambiguity, contradiction, and incompleteness. As Jacques Derrida (1994) suggests, the ghost is not what returns from the past but what insists in the present, a "non-contemporaneity with itself of the living present" (s. xviii). Their works thus challenge the positivist view of history and the humanist notion of the unified subject, foregrounding instead a mode of being-in-the-world marked by affective dispersion and narrative delay.

These works also articulate a deep resistance to the commodification of identity and experience in late capitalism. In an age where affect is manipulated by digital interfaces and narrative coherence is often enforced by algorithmic logic, the

aesthetic strategies of Murakami, Atay, and Özlü stand as radical refusals. Their texts value opacity over transparency, fragmentation over linearity, slowness over speed. They render solitude not as dysfunction but as a valid mode of existing within the noise of a hypermediated world. As such, they offer an ethics of reading that resists closure, an invitation to dwell in the discomfort of unknowing.

Through this lens, the study positions Murakami, Atay, and Özlü not only as chroniclers of modern alienation but as architects of literary simulacra, structures that simulate coherence while staging its impossibility. Their fragmented geographies and dissonant subjectivities create a poetics of rupture that offers both aesthetic pleasure and ontological insight. They suggest that to write, in the age of cultural entropy, is to invoke ghosts: of lost cities, of dead languages, of fractured selves. Each of these ghosts speaks not only to what has been lost but also to the radical potential of what remains unspoken, unresolved.

Ultimately, this study has argued that the convergence of postmodern solitude, mythic dissolution, and urban melancholy in Turkish and Japanese literature offers a resonant framework for understanding how narratives respond to, and shape, the cultural condition of late modernity. These haunted cities, both literal and metaphorical, become sites of mythopoetic resistance, spaces where meaning is not found but continually sought in the echoes of memory, language, and loss. In confronting the specters of cultural and psychological disintegration, Murakami, Atay, and Özlü invite readers to imagine new forms of relationality, ones forged not in certainty, but in the shared vulnerability of fractured time and space.

REFERENCES

- Atay, O. (2011). *Tutunamayanlar* (29. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations* (P. Foss, P. Patton & P. Beitchman, Trans.). New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. Glaser, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations* (H. Arendt, Ed., H. Zohn, Trans.). New York: Schocken Books.
- Berghahn, D. (2010). *Far-flung families in film: The diasporic family in contemporary European cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buse, P., & Stott, A. (1999). *Ghosts: Deconstruction, psychoanalysis, history*. London: Macmillan.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international* (P. Kamuf, Trans.). New York: Routledge.
- Foucault, M. (1986). *Of other spaces: Utopias and heterotopias* (J. Miskowiec, Trans.). *Diacritics*, 16(1), 22–27.
<https://doi.org/10.2307/464648>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Murakami, H. (2000). *Norwegian Wood* (J. Rubin, Trans.). London: Vintage Books. (Orijinal eser 1987 yılında yayımlanmıştır)
- Murakami, H. (2002). *Sputnik Sweetheart* (P. Gabriel, Trans.). New York: Vintage Books. (Orijinal eser 1999 yılında yayımlanmıştır)

- Murakami, H. (2005). *Kafka on the Shore* (P. Gabriel, Trans.). London: Harvill Secker. (Orijinal eser 2002 yılında yayımlanmıştır)
- Murakami, H. (2011). *1Q84* (J. Rubin & P. Gabriel, Trans.). New York: Alfred A. Knopf. (Orijinal eser 2009 yılında yayımlanmıştır)
- Özlü, T. (2010). *Yaşamın ucuna yolculuk* (14. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2016). *Kalanlar* (16. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2017). *Her şeyin sonunda* (12. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. London: Penguin.
- Tokumitsu, M. (2021). Wandering ghosts and fragmented selves: Memory, trauma, and the city in Murakami's fiction. *Japanese Studies*, 41(2), 159–175.
<https://doi.org/10.1080/10371397.2021.1911342>
- Tötösy de Zepetnek, S. (1998). *Comparative literature: Theory, method, application*. Amsterdam: Rodopi.
- Yücel, T. (2005). Türk romanında benlik sorunu. *Hece*, 97–99, 13–25.

AKADEMİK PERSPEKTİFTEN
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com