

Araştırma Makalesi / Research Article

Savaş Temsilinin *Toprak Ana* Romanı ile *Piyanist* Filminde Karşılaştırmalı İncelenmesi

Rıdvan OKUL*

Öz

Bu çalışma, Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* romanı ile Roman Polanski'nin *The Pianist* (*Piyanist*) filmi üzerinden İkinci Dünya Savaşı deneyiminin edebî ve sinematografik temsillerini karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Çalışmanın amacı; savaşın yalnızca cephede yaşanan askerî bir çatışma değil, gündelik yaşamı, toplumsal düzeni, bedensel varoluşu ve etik yargı alanını dönüştüren çok katmanlı bir kırılma olarak anlatılarda nasıl kurulduğunu göstermektir. Analizde öncelikle her iki eserde savaş öncesi dönemin bir "huzur normu" biçiminde inşa edildiği saptanır: *Toprak Ana*'da bu norm, toprağa dayalı üretim, kolhoz düzeni ve aile içi dayanışma üzerinden; *The Pianist*'te ise şehirli kültürel yaşam, radyo yayıncılığı ve müzik pratiği üzerinden temsil edilir. Ardından savaş, bu normu bir eşik anında kesintiye uğratan ve geri dönüşsüz biçimde dönüştüren tarihsel bir güç olarak okunur. Savaşın vahşeti özellikle açlık ve sefalet sahneleri üzerinden ele alınır. Bu sahneler, Cathy Caruth'un travmayı gecikmeli ve tekrar eden bir deneyim olarak tanımlayan yaklaşımıyla yorumlanır. "Anlamsız iyimserlik" ise yaklaşan felakete karşı psikolojik bir savunma ve geçici bir sığınak olarak değerlendirilir. Etik alanın dönüşümü bağlamında Primo Levi'nin "gri bölge" kavramı, mağdur ve fail ikiliğinin çözüldüğü ara alanları ortaya koyarken Hannah Arendt'in "normalleşme" ve bireysel ahlaki sorumluluk tartışmaları, şiddetin sıradanlaşması ve yargı yetisinin aşınması sorunlarını derinleştirir. Sonuç olarak

Geliş Tarihi/Date Applied: 25.12.2025

Kabul Tarihi/Date Accepted: 11.05.2026

Makalenin Künyesi: Okul, R. (2026). Savaş temsiliinin *Toprak Ana* romanı ile *Piyanist* filminde karşılaştırmalı incelenmesi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 62, 223-244. <https://doi.org/10.24155/tdk.2026.281>

Arş. Gör. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, <https://ror.org/03a1crh56>, ridvanokul@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6281-0805>

çalışma, iki farklı sanat formunun farklı estetik araçlarla benzer travmatik yapıları ürettiğini ve edebiyat ile sinema karşılaştırmasının savaş deneyimini kavramada güçlü bir yöntem sunduğunu ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: İkinci Dünya Savaşı, savaş anlatıları, Cengiz Aytmatov, *Toprak Ana*, Roman Polanski, *Piyanist*

A Comparative Analysis of the Representation of War in the Novel *Mother Earth* and the Film *The Pianist*

Abstract

This study presents a comparative analysis of the representations of the Second World War in Chingiz Aitmatov's novel *Mother Earth* (*Toprak Ana*) and Roman Polanski's film *The Pianist*. The main objective is to demonstrate that war is not portrayed merely as a military or political phenomenon, but as a comprehensive historical rupture that reshapes everyday life, individual psychology, social relations, and moral frameworks. Despite differences in genre, geography, and narrative technique, both works reveal structurally similar patterns in their depiction of wartime experience. The analysis first shows that both narratives establish a distinct pre-war "norm of peace." In *Mother Earth*, this norm is constructed through agrarian labor, communal solidarity, and family life in a rural Soviet village, whereas *The Pianist* depicts it through urban cultural practices, music, and intellectual life in pre-war Warsaw. The outbreak of war functions as a historical threshold that abruptly interrupts these forms of normality and produces irreversible transformations. The study then examines hunger and deprivation as central manifestations of wartime brutality, interpreting them through Cathy Caruth's trauma theory, which conceptualizes trauma as a delayed and repetitive experience rooted in survival rather than direct confrontation with death. The phenomenon of "meaningless optimism" is analyzed as a psychological strategy that temporarily suspends awareness of impending catastrophe. Furthermore, Primo Levi's concept of the "grey zone" and Hannah Arendt's reflections on normalization and individual moral responsibility are employed to explore the ethical ambiguities generated by extreme conditions.

Keywords: Second World War, war narratives, Chingiz Aitmatov, *Mother Earth*, Roman Polanski, *The Pianist*

Yeryüzünde yaşanan ve neredeyse dünya üzerindeki tüm insanların, hatta bütün canlı varlıkların yaşamını derinden etkileyen olaylar vardır: salgın hastalıklar, meteor çarpmaları, büyük depremler, özgürlük hareketleri, evrensel nitelikteki ideolojik fikirler, dinler ve dünya savaşları gibi. Böylesine geniş çaplı etkiler yaratan ve dünya tarihinin en acımasız olaylarının, aynı zamanda en büyük can kayıplarının yaşandığı bir felaket olan İkinci Dünya Savaşı, hem edebiyatın hem de sinemanın temel temalarından biri hâline gelmiştir. Savaş, yalnızca askerî bir çatışma ya da siyasi bir

süreç değil; insan deneyimini, toplumsal yapıları, uluslararası düzeni ve kültürel belleği köklü biçimde dönüştüren tarihsel bir kırılma noktasıdır. Bu nedenle edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında bu kadar geniş biçimde ele alınması şaşırtıcı değildir.

Bu çalışma, Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* romanı ile Roman Polanski'nin yönettiği *Piyanist* filmi üzerinden savaşın edebî ve sinematografik temsillerini karşılaştırmaktadır. *Toprak Ana*; savaşın Sovyet kırsalındaki etkilerini, köy yaşamının dönüşümünü ve bir annenin savaş karşısındaki yazgısını merkeze alırken *Piyanist*; Nazi işgali altındaki Varşova'da bir piyanistin hayatta kalma mücadelesi üzerinden savaşın şehir hayatı, kültürel varlıklar ve bireysel direniş üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Her iki eser, savaşın evrensel niteliğini vurgulasa da farklı mekânsal, sosyolojik ve kültürel bağlamlar üzerinden savaşın insanı nasıl kuşattığını özgün biçimlerde sergiler.

İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan roman ve filmler, yalnızca tarihsel olayları anlatmakla kalmaz; aynı zamanda savaşın insani, toplumsal ve ideolojik boyutlarını farklı ifade araçlarıyla yeniden yorumlar. Edebiyat, bireyin iç dünyasına, belleğine ve travmasına odaklanırken sinema, görsel anlatımın gücüyle savaşın kolektif boyutunu ve yıkımını ortaya koyar. Bu nedenle savaşın iki farklı sanat dalındaki temsillerini karşılaştırmak, hem tarihsel gerçekliğin nasıl yeniden anlamlandırıldığını hem de sanatın savaş deneyimine yüklediği estetik ve etik boyutları değerlendirmek açısından önemlidir. Dolayısıyla savaşın toplumsal ve bireysel etkilerinin iki farklı sanat formunda nasıl temsil edildiğini karşılaştırmak, savaşın estetik ve etik boyutlarını daha kapsamlı bir biçimde anlamayı sağlar.

İkinci Dünya Savaşı'nın bir roman ile bir film aracılığıyla karşılaştırmalı olarak incelenmesi, iki farklı sanat dalının anlatı stratejilerini, gerçeklik kurma biçimlerini, duygusal etkileme yöntemlerini ve savaş deneyimini temsil etme kapasitesini anlamayı mümkün kılar. Edebiyat ve sinema, ortak bir temayı işlerken farklı türsel kodlara, estetik ilkelere ve algısal süreçlere dayanır. Roman, dil aracılığıyla anlam üreten; karakterlerin iç dünyasına, bilinç akışına, psikolojik kırılmalarına, bireyin öznel deneyimine yoğunlaşma kapasitesine sahip bir anlatı türüdür. Okur, metnin dünyasını zihninde yeniden inşa eder; anlatıcı, zaman ve bellek yapıları üzerinden savaşın bireysel etkileri yoğunlaştırılabilir. Fussell, edebî dilin savaşın çıplak gerçekliğini ifade etmek için yeterli olduğunu, bunun için gerekli semantik araçlara sahip olduğunu vurgular. Ancak ona göre toplumun savaş öncesi inşa ettiği iyimser ve kibar "kamu retoriği" savaşın acımasız gerçekliğini ifade etmeyi zorlaştırmaktadır. Bu zorluk, dilin yetersizliğinden değil; toplumun rahatsız edici gerçekliği görmek istememesinden kaynaklanmaktadır (Fussell, 1975, s. 133).

Buna karşın sinema; görsel-işitsel göstergelerle çalışan, mekânı ve zamanı somutlaştıran, duyguyu imge ve ses aracılığıyla doğrudan ileten bir sanat dalıdır. Film izleyicisi, savaşın yıkımını imgeler aracılığıyla deneyimler; şiddet, ölüm, travma ve hayatta kalma mücadelesi, görseelliğin çarpıcılığıyla somut bir gerçeklik duygusu yaratır (Sobchack, 1992, s. 61-62). Görsel sembollerin, gerçekliği somut biçimde yansıtmaya avantajına sahip olmakla birlikte bazı sınırlılıkları da mevcuttur. Sontag, bu sınırlılığın imgelerin hatırayı yoğunlaştırırken anlamı daralttığını vurgulayarak ifade eder. Ona göre insanların sadece fotoğrafları hatırlaması, savaşın nedenlerini, yapısal boyutlarını, siyasal bağlamını ve insani çeşitliliğini görünmez hâle getirir. Sontag, Bosna Savaşı'ndan verdiği örnekte bir Sırp milisin ölmek üzere olan bir kadına attığı tekme, “her şeyi anlatan” bir imge olarak sunulur; oysa bu tek an, savaşın çok katmanlı nedenlerini, etnik gerilimlerin tarihsel derinliğini ya da uluslararası siyasetin etkilerini açıklayamaz. Fotoğraflar şok eder ama açıklamaz, anımsatır fakat anlamlandırmaz (Sontag, 2003, s. 89).

İkinci Dünya Savaşı, dünya genelinde kalıcı bir değişim yaratarak geri dönüşün imkânsız olduğu tarihsel bir eşik olarak değerlendirilebilir (Addison, 2005, s. 3). Churchill'in 1940 yılında yaptığı ve “Bu, tanınmayan savaşçıların savaşıdır.” ifadesiyle başlayan konuşması da bu dönüşümün boyutlarını ortaya koymaktadır. Churchill, Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı'nı karşılaştırırken bu yeni savaşın ilkinden farklı olarak sadece cephedeki askerlerin değil; kadınların, çocukların ve işçilerin dâhil olduğu bir “ulusların topyekûn savaşı” (*total war*) niteliği taşıdığına dikkat çeker. Yerleşim yerlerinin içinde ve sokakların ortasında kazılan siperler, tahkim edilen köyler, kapatılan yollar, fabrikaların üretim merkezinden çok savaş cephesi olarak kullanılması ve işçilerin “farklı silahlar taşıyan askerler” olarak tanımlanması (Calder, 1992, s. 1), bu savaşın modern toplumun tüm katmanlarını kuşatan yapısını göstermektedir. Churchill'in dramatik anlatımı, İkinci Dünya Savaşı'nın toplumun en küçük biriminden başlayarak en geniş yapısına kadar her alanı dönüştürdüğünü; dolayısıyla savaşın etkilerinin yalnızca siyasi ya da askerî boyutta değil; kültürel, sosyolojik ve bireysel düzeylerde de kalıcı değişiklikler yarattığını ortaya koymaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal yapıları her düzeyde dönüştürdüğü gerçeği, edebî ve sinematografik eserlerde de açıkça görülmektedir. Addison'un (2005, s. 3) ifade ettiği gibi savaş, geri dönüşü olmayan bir tarihsel eşik oluşturmuş, “ulusların topyekûn savaşı” niteliği taşıdığı için toplumların her katmanını etkilemiştir. Bu dönüşümün izleri, Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* romanında kırsal Sovyet toplumunun sosyolojisinde; Roman Polanski'nin *Piyaniist* filminde ise işgal altındaki şehir yaşamında açıkça

izlenebilir. Her iki eser, savaşın hem toplumsal düzen hem de bireysel psikoloji üzerindeki etkisini ortaya koyar.

Yazar-Eser İlişkisi

Yazar-eser ilişkisinin ele alınması, incelenen eserlerin yalnızca kendi iç dinamikleriyle değil; aynı zamanda onu üreten sanatçının yaşam deneyimleri, tarihsel bağlamı ve dünya görüşüyle birlikte değerlendirilmesi açısından önemlidir. Bir yazarın ya da yönetmenin bireysel geçmişi, tanıklıkları, toplumsal konumlanışı ve yaşadığı dönem, kaçınılmaz biçimde üretim sürecinin hem tematik örgüsünü hem de estetik tercihlerini şekillendirir. Sanatsal yaratım, öznel deneyimden tamamen bağımsız olamayacağı için travmalar, kültürel birikim, siyasi atmosfer veya kişisel kırılmalar, anlatıdaki karakter inşasından mekân kullanımına, çatışma biçimlerinden anlatım tekniklerine kadar pek çok unsura yansır. Bu nedenle yazar-eser ilişkisini irdelemek, hem metni hem de filmi yalnızca bir kurgu ürünü olarak değil, belirli bir hayatın, belleğin ve tarihsel koşulların somutlaşmış estetik ifadesi olarak okuyabilmeyi mümkün kılar. Böylece karşılaştırmalı analiz daha bütüncül ve anlamlı bir zemine oturur.

Cengiz Aytmatov ve Toprak Ana

Cengiz Aytmatov'un yaşam öyküsü, Sovyet coğrafyasının sosyo-politik dönüşümleri, kolektifleşme süreçleri, savaş yılları ve savaş sonrası toplumsal yeniden yapılanmayla sıkı biçimde örülüdür. Bu nedenle *Toprak Ana* yalnızca bir roman değil, aynı zamanda yazarın kişisel tarihle ulusal tarihin kesişiminde kurduğu çarpıcı bir anlatı alanıdır. Aytmatov'un çocukluğu Kırgız köy yaşamı içinde geçmiş, babasının 1937 tasfiyelerinde kurşuna dizilmesi, annesinin dört çocuğunu tek başına büyütmesi ve yazarın savaş yıllarını bizzat deneyimlemesi, eserlerinin tematik dokusuna yansımıştır.

Aytmatov'un babası Törökul Aytmatov, Stalin döneminde “halk düşmanı” ilan edilerek tutuklanmış ve yazar uzun yıllar boyunca babasının akıbetini öğrenememiştir (Dıykanbayeva, 2015, s. 173). Anne Nagima Aytmatova'nın çocuklarını savaş ve yoksulluk koşullarında tek başına büyütmesi ise Aytmatov'un eserlerinde güçlü kadın figürlerinin ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur. 1946 yılında Frunze'deki¹ Kırgız Tarım Enstitüsünün Hayvancılık Bölümünde eğitimine başlamıştır (Chingiz Aytmatov Bio, 2020). Ayrıca Aytmatov, savaş döneminde köyde hem eğitimi sürdürmüş hem de kolhozda sekreterlik görevinde bulunmuştur (Birns, 2023). Bu deneyimlerin, onun “insan emeği, toprak, savaş ve fedakârlık” temalarını derinlemesine işlemesine katkı sunduğu söylenebilir.

¹ Bişkek kentinin Sovyetler Birliği dönemindeki eski adı.

Bu biyografik veriler, *Toprak Ana* romanının dünyasını oluşturan köy meşesi, kolektif dayanışma, savaşın aileler üzerindeki yıkıcı sonuçları ve ana-oğul ilişkilerinin romandaki varlığı ile örtüşmektedir. Romanın daha ilk sayfalarında yazar, kitabı babası ve annesine ithaf eder: “*Babam Törökül Aytmatov... Anam Nagima Aytmatova...*” (Aytmatov, 2006, s. 3). Bu ithaf, romanın yalnızca kurgusal bir anlatı değil, aynı zamanda yazarın kendi aile hafızasına dönük bir hatırlama edimi olduğunu gösterir. Nitekim romanın merkezindeki Tolgonay karakteri, büyük ölçüde Aytmatov’un annesinin deneyimlerini yansıtan sembolik bir figürdür. Evlatlarını savaşta kaybeden, üretim yükünü sırtlanan, köyün yükünü omuzlayan ve toprağa hem anne hem tanık olarak seslenen bir kadın.

Aytmatov’un çocukluk döneminde kolhozda çalışması, *Toprak Ana*’da meşenin kutsallaştırılması ve toprağın neredeyse canlı bir varlık gibi kişileştirilmesiyle paralellik gösterir. Romanın daha girişinde Tolgonay’ın toprağa seslenişi bu nedenle sıradan bir alegori değil, yazarın toprakla kurduğu bağın da yansımasıdır: “Selamünaleyküm sevgili tarlam!” (Aytmatov, 2006, s. 3).

Bir diğer önemli paralellik, Aytmatov’un savaş yıllarında ailelerin nasıl parçalandığını bizzat gözlemlemiş olmasıdır. Babasının kaybı ve savaşın köy üzerindeki etkileri, Tolgonay’ın yaşadığı kayıplarda kendisini gösterir. Roman boyunca Tolgonay’ın üç oğlunu sırayla kaybetmesi, bir aile dramından öte, Sovyet toplumunda savaşın yarattığı toplumsal acıların sembolik bir toplamıdır. Bu kayıpların aktarımı, Aytmatov’un kendi çocukluk travmasının edebî bir yeniden ifadesi niteliğindedir.

Örneğin Tolgonay’ın şu ifadesi, hem bireysel hem toplumsal bir yıkımı dile getirir: “Benim korktuğum şey ölmek değil... Benim korktuğum, onun kim olduğunu söyleyecek vakit bulamamak...” (Aytmatov, 2006, s. 5).

Bu ifade, yazarın kendi babasının akıbetini yıllarca öğrenememesiyle kurulan güçlü bir yankıyı barındırır. Aytmatov’un hatırlama, anlatma ve geçmişle yüzleşme temaları, romanın yapısal omurgasını oluşturan iç monologlarda sürekli karşımıza çıkar.

Aytmatov’un yaşamındaki kolektif yaşam deneyimleri de romanda dramatik biçimde işlenmiştir. Savaşın ortasında dahi köyün üretim yükünü sürdürmeye çalışma, traktörlerin gelişile başlayan modernleşme süreci ve köy yaşamındaki değişim, romanda geniş yer bulur. Örneğin traktörün köye ilk gelişinin anlatıldığı bölüm, Sovyet modernleşmesinin köylere yansımasının hem coşkulu hem tedirgin edici bir sembolü olarak işlenmiştir (Aytmatov, 2006, s. 14-16).

Toprak Ana'da görülen duygu yoğunluğu, karakterlerin yaşadığı acılar ve köy yaşamının gerçekçi betimlenişi, Aytmatov'un kendi hayatıyla toplumunun ortak deneyimlerinden beslenir. Yazarın aile trajedileri, savaş yıllarındaki tanıklıkları ve kırsal hayata dair birikimi, romandaki olayların ve ilişkilerin hem duygusal gücünü hem de inandırıcılığını belirler.

Roman Polanski ve The Pianist

Roman Polanski'nin yaşamı ile *The Pianist* filmi arasındaki bağ, hem tarihsel hem de psikolojik düzeyde belirgin bir paralellik taşır. Polanski 1933'te Paris'te doğmuş, çocukluk yıllarını ailesiyle birlikte Polonya'da, Nazi işgali altındaki Krakow'da geçirmiştir. Yahudi kimliğinden dolayı ailesi gettoya kapatılmış; annesi Auschwitz'de öldürülmüş, babası ise Mauthausen toplama kampına gönderilmiştir. Polanski, çocuk yaşta gettodan kaçmayı başarmış ve savaşın geri kalanını çeşitli Polonyalı ailelerin yanında saklanarak geçirmiştir (Mazierska, 2007, s. 9-13). Mazierska'nın belirttiği gibi bu dönemin yönetmen üzerinde bıraktığı izler “yalnızlık, köksüzlük ve sürekli tehdit altında olma hâli” şeklinde ömür boyu devam etmiştir (Mazierska, 2007, s. 15). Polanski'nin kendisi de çocukluk dönemini anlatırken “Kaçtım, çünkü gettoyu tasfiye edeceklerini biliyorduk...”, “Babam gettoyu çevreleyen telleri kesti. Bu, babamı gördüğüm son andı.” sözleriyle içinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik koşulları betimler (Cronin, 2005, s. 49-50).

Bu travmatik bağlam, Polanski'nin *The Pianist* filmine yaklaşımını doğrudan şekillendirmiştir. Christopher Sandford, Polanski'nin yıllar sonra Krakow gettosunu ziyaret ettiğinde burayı “kutsal yerler” olarak tanımladığını aktarır (Sandford, 2008, s. 329). Yönetmenin mekânı hatıralarla örülü bir travma alanı olarak görmesi, filmin mekânsal estetiğinde belirgin biçimde hissedilir: Yıkılmış binalar, boş sokaklar ve uzun süreli sessizlik planları, yalnızca Szpilman'ın değil, aynı zamanda Polanski'nin kendi çocukluk deneyimlerinin de temsilcisidir. Bu açıdan *The Pianist*, yalnızca tarihsel bir uyarılama değil, daha çok yönetmenin ve filmin başkarakteri Szpilman'ın görsel bir tanıklık metni olarak görülebilir.

Filmin açılış sahnesi bunun ilk örneğidir. Szpilman'ın Polonya Radyosu'nda Chopin'in *Nocturne in C sharp minor* adlı eserini çaldığı sırada bombalama başlar. Radyo binasının yakınına düşen bombanın etkisiyle Szpilman'ın piyano çaldığı salonun penceresi parçalanır ve cam parçaları içeriye doğru savrulur. Bu sahne, Szpilman'ın anılarındaki kesinti temasının sinematografik karşılığıdır. Szpilman, savaş dönemindeki deneyimlerini yazdığı otobiyografik eserinde savaşın ilk gününü anarken Chopin'in *Nocturne*'ünün, “Herr Hitler”in dünya sahnesindeki rolünü oynaması için

6 yıllık bir kesintiye uğradığını şu ifadelerle belirtir: “Chopin’in Do diyez minör Noktürn’ünün yayınının, altı yıllık bir arayla Herr Hitler’in dünya sahnesindeki rolünü oynayabilmesi için kısa bir süreliğine kesintiye uğradığını söyleyebiliriz.” (Szpilman, 2002, s. 217).

Polanski’nin aynı müzik parçasını filmin kapanışında yeniden kullanması, hem Szpilman’ın hem de kendi kişisel tarihinin kırılğan döngüsünü öne çıkarır (Polanski, 2002).

Filmin en kritik sahnelerinden biri olan Szpilman’ın Alman subayı Wilm Hosenfeld’le karşılaşması da otobiyografik yansımalar taşır. Szpilman’ın kitabında bu sahne şöyle yer alır: “Uzun boylu, şık bir Alman subayı, kollarını göğsünde kavuşturmuş, mutfak dolabına yaslanmıştı... Bana mesleğimi sordu, piyanist olduğumu söyledim.” Ardından Szpilman, hayatını müzikle kurtardığı o anı “Parmaklarımı tuşların üzerine yerleştirdiğimde titrediler. Bu kez her zamankinden farklı olarak hayatımı, piyano çalarak kurtarmak zorundaydım.” sözleriyle ifade eder (Szpilman, 2002, s. 176-178). Filmde Polanski bu sahneyi sessiz, ağır tempolu bir atmosferde işleyerek insani etkileşimle ölüm tehdidi arasındaki ince çizgiyi görsel olarak öne çıkarır.

Ewa Mazierska, filmin Szpilman’ın kitabından ayrıldığı en belirgin noktanın final sahnesi olduğunu vurgular. Kitap, karanlık bir tonda biter: “Yarın yeni bir hayata başlamalıyım. Arkamda ölümden başka hiçbir şey yokken bunu nasıl yapabilirim? Ölümden hangi hayati enerjiyi alabilirim?” (Szpilman, 2002, s. 187).

Polanski ise finale, konser salonunda yeniden çalabilen bir Szpilman sahnesini ekler. Mazierska’ya göre bu tercih, Polanski’nin kendi hayatta kalma deneyimini “sanat yoluyla anlamlandırma ve travmayı dönüştürme çabası” ile ilişkilidir (Mazierska, 2007, s. 161).

Bu bulgular ışığında *The Pianist*, yalnızca Szpilman’ın biyografisinin değil, Polanski’nin çocukluk travmasının da bir yansımasıdır. Yönetmenin getto deneyimi, aile kaybı, saklanma, açlık, suçluluk ve hayatta kalma gibi temaları filmde yoğun biçimde hissedilir.

Karşılaştırmalı Tematik İnceleme

Savaş Öncesi Huzur ve Savaşla Gelen Kırılma Anı

Toprak Ana’da anlatı, Tolgonay’ın tarlasıyla konuşarak geçmişi hatırladığı çerçeve yapı içinde, savaş öncesi huzur, savaş süreci ve savaşın geride bıraktığı yıkım ekseninde ilerler. Romanın savaş öncesi bölümlerinde küçük bir Kırgız köyünde geçen gündelik hayat, emek merkezli, düzenli ve geleceğe dair umutların var olduğu bir dönem olarak sunulur. Tolgonay’ın

anlatımında bu dönem, toprağa dayalı üretimin ve aile içi dayanışmanın yaşamı anlamlı ve sürdürülebilir kıldığı bir zaman dilimi olarak hatırlanır (Aytmatov, 2006, s. 43).

Bu anlatı tercihi, savaşın yıkıcı etkisini görünür kılmak için savaş öncesi dünyayı bir ölçü normu gibi kurar. Nitekim Fussell, pastoral ifadeye başvurunun, savaş gibi büyük felaketleri “tam olarak tartmanın” ve aynı zamanda onlara karşı imgesel düzeyde bir korunma geliştirmenin yolu olduğunu belirtir. Fussell ayrıca pastoral referansın işlevini daha da somutlaştırır: Pastoral, “tarif edilemeyi” doğrudan söylemek yerine karşıtlık (antithesis) üzerinden sezdirenen bir kod gibi çalışır ve aynı zamanda bir tür teselli üretir (Fussell, 1975, s. 199). Bu çerçevede *Toprak Ana*’daki savaş öncesi huzur, yalnızca “geçmişe dair bir hatırlama” değil, savaşla gelen kırılmanın şiddetini artıran bir karşıtlık zeminidir.

Savaşın başlamasıyla birlikte bu düzenli ve huzurlu dönem aniden sona erer. Köyde kalan erkeklerin birer ikiye cepheye gönderilmesiyle gündelik hayatın merkezine savaş yerleşir ve konuşulan tek konu hâline gelir (Aytmatov, 2006, s. 42). Böylece savaş, yalnızca cephede yaşanan bir askerî çatışma değil, cephe gerisindeki sivil yaşamı da bütünüyle belirleyen bir güç olarak görünür. Kasım’ın cephede ölmesi, Maysalbek’in eğitimini yarım bırakması ve Caynak’ın geri dönmemesi, savaşın bireysel kaderleri nasıl geri dönüşsüz biçimde değiştirdiğini gösterir.

Tolgonay’ın “Eğer savaş olmasaydı benim sevgili Caynak’ım da bugün hayatta olacaktı.” sözleri, savaşın yalnızca mevcut yaşamı değil, geleceği de yok eden bir tarihsel kırılma olduğunu ortaya koyar (Aytmatov, 2006, s. 64). Bu kırılmanın anlatısal gücü, Fussell’in pastoralin “ironik algıyı” (ironic perception) mümkün kılan temel işlevi olarak tanımladığı yapıyla da örtüşür. Fussell’a göre pastoral gönderme, bir yandan antitez yoluyla şiddetin boyutlarını ima ederken öte yandan daha temel düzeyde “ironik algıya” hizmet eder (Fussell, 1975, s. 202). Bu ironik algı, savaş öncesinin arzu edilen düzeniyle savaşın fiilî gerçekliği arasındaki mesafeyi görünür kılar. Burada ironik algıyı kuran yazar “arzu edilen ile gerçek olan arasındaki mesafeyi işaretler” ve kısa süreli bir “sığınak” da üretir (Fussell, 1975, s. 202). Dolayısıyla *Toprak Ana*’da savaş öncesinin huzurlu yapısının özellikle öne çıkarılması, savaşla gelen yıkımın hem duygusal hem de düşünsel etkisini büyüten, kuramsal olarak da açıklanabilir bir anlatı stratejisidir.

The Pianist’te benzer bir kırılma, savaş öncesi “normal hayatın” ani ve şiddetli biçimde kesintiye uğraması üzerinden temsil edilir. Filmin açılışında Szpilman’ın Varşova Radyosu’nda piyano çalarken bombaların patlaması, sanatsal üretimle kurulu bir gündelik hayatın savaşın fiziksel

şiddetiyle bir anda bölünmesini simgeler. Bu sahneyi izleyen kısa sekanslarda Yahudilere yönelik kaldırımda yürüyememe, parklara girişin engellenmesi, kamusal alanlardan dışlanma gibi ilk yasakların devreye girmesi, savaşın yalnızca cephede değil, sivil hayatın en sıradan uygulamalarında bile belirleyici hâle geldiğini gösterir. Özellikle Szpilman'ın ailesiyle birlikte restoran ya da kafede otururken bu yasaklara maruz kalması, savaş öncesi “olağan” yaşamın adım adım parçalanışını ortaya koyar.

Bu yönüyle *The Pianist*'teki kırılma anı, *Toprak Ana*'daki savaş öncesi huzur normuyla tematik olarak örtüşür. Aytmatov, huzurlu ve dengeli köy yaşamını ayrıntılı biçimde kurarak savaşın yıkıcılığını keskinleştirirken Polanski, kısa ama çarpıcı sahnelerle normal hayatın nasıl bir anda askıya alındığını gösterir. Her iki eserde de savaş, barış döneminde kurulmuş düzenleri bir eşik anında parçalayarak bireylerin yaşamlarını geri dönüşsüz biçimde dönüştüren tarihsel bir güç olarak temsil edilir. Bu temsil, Fussell'in pastoralin ironik işlevi olarak tanımladığı “arzu edilen ile gerçek olan arasındaki mesafenin ortaya konulmasıyla” da örtüşür (Fussell, 1975, s. 202).

Savaşın Vahşeti ve Acımasızlığı

Açlık ve Sefalet

Hem *Toprak Ana* hem de *The Pianist*, savaşın vahşetini en yoğun biçimde açlık üzerinden sergiler. Açlık, her iki eserde de yalnızca fizyolojik bir yoksunluk olarak değil, bireyin bedeni üzerinden süreklilik kazanan, travmatik bir yaşantı biçimi olarak temsil edilir. Bu yönüyle açlık, savaşın soyut bir tarihsel olgu olmaktan çıkıp gündelik hayatın içine sızmasının ve insan varoluşunu en temel düzeyde tehdit etmesinin simgesine dönüşür.

Toprak Ana'da açlık, savaşın üçüncü ve dördüncü yıllarında köy yaşamını etkileyen temel bir unsur hâline gelir. Tolgonay, bu dönemi anlatırken cepheye gönderilen ürünler nedeniyle köyde neredeyse hiç yiyecek kalmadığını, sonbahardan itibaren koşulların hızla kötüleştiğini ve açlığın özellikle kış sonu ile yaz aylarında dayanılmaz bir boyuta ulaştığını belirtir. Anlatıcı, insanların hayatta kalabilmek için bitki köklerini çiğnemek, birkaç damla sütle rengi değiştirilen suyu içmek zorunda kaldıklarını aktarır. Açlığın en sarsıcı yüzü ise kalabalık ailelerin çocuklarında somutlaşır. “Karınları balon gibi şişmiş, benizleri sapsarı, kolları ipince” çocukların sessiz bakışları, açlığın yalnızca bedensel değil, ahlaki ve duygusal bir yıkıma da yol açtığını gösterir (Aytmatov, 2006, s. 73). Tolgonay'ın, bu manzarayla karşılaştığında cepheye gidip ölmeyi bile tereddütsüz kabul edebileceğini söylemesi, açlığın yarattığı çaresizliğin ulaştığı uç noktayı ortaya koyar (Aytmatov, 2006, s. 74).

The Pianist'te ise açlık, Varşova Gettosu'ndaki yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak, kısa fakat son derece çarpıcı sahnelerle temsil edilir. Getto-da geçen bir sahnede, elindeki yemek kabı yere düşen yaşlı bir adamın, dö-külen yemeği yerden yemeye başlaması, açlığın insan onurunu nasıl askıya aldığını gözler önüne serer. Bir başka sahnede ise Szpilman ailesinin, çok yüksek bir bedel ödeyerek satın aldığı küçük bir karamela şekerinin altı eşit parçaya bölünmesi, savaş koşullarında en sıradan gıdanın bile hayatta kalma mücadelesi içinde ne denli hayati bir anlam kazandığını gösterir. Bu sahnelerde açlık, istisnai bir durum değil, gündelik hayatın normu hâline gelmiş sürekli bir tehdit olarak sunulur.

Bu iki eserdeki açlık temsili, Cathy Caruth'un travma kuramı bağla-mında anlam kazanmaktadır. Caruth, travmayı yalnızca ölümle yüzleşme anına indirgemez; travmanın esas olarak, bireyin hayatta kalmış olmasını kavrayamamasından kaynaklandığını vurgular. Freud'un travmatik rüya çözümlemelerine dayanarak Caruth, travmanın olayın kendisinde değil, uyanış anında ortaya çıktığını belirtir ve travmatik etkinin, kişinin ölüm-den "haberinin olmadan" kurtulmuş olmasıyla ilişkili olduğunu ifade eder (Caruth, 1996, s. 66). Bu nedenle travma, tek seferlik bir deneyim değil, bireyin kendi varlığını sürdürme hâlini tekrar tekrar sahiplenmeye çalıştığı bir süreçtir. Caruth'a göre tekrar, ölümü anlamaya yönelik bir çabadan çok, hayatta kalmayı "kendi deneyimi" olarak kabul etme girişimidir (Caruth, 1996, s. 66-67).

Bu kuramsal çerçeve, *Toprak Ana* ve *The Pianist*'teki açlık sahnele-rini ortak bir zeminde buluşturur. Her iki eserde de açlık, yalnızca yiyecek eksikliği değildir; hayatta kalmanın bedensel düzeyde sürekli yeniden sınandığı, travmatik bir uyanış hâlidir. Açlık tekrar eder, beden zayıflar, gündelik hayat bu eksiklik etrafında yeniden örgütlenir. Böylece savaş, ka-rakterlerin yaşamında geçici bir kesinti olmaktan çıkar; bedene kazınan ve varoluşu belirleyen kalıcı bir deneyime dönüşür. Açlık, bu anlamda savaş travmasının en somut ve en süreklilik gösteren tezahürü olarak her iki eser-de de merkezi bir yer işgal eder.

Anlamsız İyimserlik

Savaş ve soykırım koşullarında ortaya çıkan iyimserlik, rasyonel bir beklentiden ziyade, bireyin içinde bulunduğu olağanüstü durumu "katla-nılabilir" bir gerçekliğe dönüştürme çabasının sonucu olarak belirir. Bu iyimserlik çoğu zaman, yaşanan tehdidin boyutlarıyla açık bir çelişki içindir; ancak tam da bu nedenle, psikolojik açıdan işlevsel bir savunma mekanizması olarak varlığını sürdürür.

Cathy Caruth'un travma kuramı, bu türden iyimserliğin yapısını anlamak için elverişli bir kavramsal çerçeve sunar. Caruth, travmatik deneyimin yalnızca ölümle yüzleşme anında değil, "hayatta kalmış olma" gerçeğiyle karşılaşılan uyanış anında yoğunlaştığını vurgular. Travma, bireyin "ölmemiş olmasını" henüz anlamlandıramadığı bir bilinç hâlinde kendini tekrar eder. Bu nedenle tekrar, geçmişte yaşananı kavrama çabasından çok, kendi hayatta kalışını sahiplenme girişimi olarak ortaya çıkar (Caruth, 1996, s. 66-67). Bu bağlamda iyimserlik, geleceğe dair gerçekçi bir beklenti olmaktan ziyade, hayatta kalmış olmanın yarattığı bilinç yarılmasını askıya alma işlevi görür.

Bu kuramsal çerçeve, *The Pianist*'te tren istasyonunda geçen sahnede açık biçimde görünür. Gettoda toplanan kalabalık içinde bazı yaşlı Yahudilerin, "Almanlar bu kadar değerli iş gücünü boşa harcamaz, bizi çalışmaya götürüyorlar." şeklindeki sözleri, tarihsel gerçeklik ışığında açıkça temelsizdir. Ancak bu sözler, bilgi eksikliğinden çok, yaklaşan yok oluş fikrini bilinç düzeyinde askıya alma ihtiyacının bir sonucudur. Filmde seyirci, bu iyimserliğin trajik boşluğunu bilir fakat sahnedeki karakterler için bu umut, tam da Caruth'un işaret ettiği biçimde, "uyanışın" ertelenmesini sağlayan geçici bir sığınaktır.

Hannah Arendt'in *Eichmann in Jerusalem* adlı eserinde tanıklık meselesine dair yaptığı saptamalar, bu tür iyimserliğin bilişsel boyutunu derinleştirir. Arendt, tanıkların çoğu zaman yaşadıklarıyla, sonradan okudukları, duydukları ve hayal ettikleri arasındaki sınırı ayırt etmekte zorlandıklarını; bu nedenle deneyimin "normal" bir anlatıya dönüştürülemediğini belirtir. Ona göre bu durum, basitlikten değil, tam tersine yaşananların normal algı kalıplarını aşmasından kaynaklanır (Arendt, 1964, s. 224). Bu çerçevede "anlamsız iyimserlik", gerçekle yüzleşememenin değil, gerçeğin olağan kategorilerle kavranamamasının bir sonucudur.

Benzer bir yapı *Toprak Ana*'da Caynak'ın akıbeti üzerinden izlenir. Düşman hattının gerisine paraşütle indirildikten sonra kendisinden haber alınamayan Caynak'ın hayatta olabileceğine dair umut, Tolgonay ve Ali-man için giderek akla aykırı bir hâl alır. Buna rağmen bu umut terk edilmez. Çünkü Caynak'ın öldüğünü kabul etmek, yalnızca bir kaybı değil, savaşın mutlak ve geri döndürülemez yıkıcılığını kabul etmek anlamına gelir. Tolgonay'ın bu umudun gerçekçi olmadığını fark ettiği hâlde Ali-man'ın inancını açıkça kırmaması, iyimserliğin bireysel bir yanılsama değil, ortaklaşa sürdürülen bir psikolojik denge olduğunu gösterir.

Bu noktada anlamsız iyimserlik, ne basit bir kandırma ne de ahlaki bir zaaf olarak okunmalıdır. Aksine, hem *The Pianist*'te hem de *Toprak Ana*'da bu iyimserlik, savaşın yarattığı belirsizlik ortamında bireyin ve

topluluğun psikolojik sağlığını geçici olarak koruma girişimi olarak işlev görür. Ancak anlatılar ilerledikçe bu iyimserliğin sürdürülemez olduğu ortaya çıkar. Gettadaki yaşlılar toplama kamplarına gönderilir, Caynak geri dönmez. Böylece her iki eserde de iyimserlik, savaş deneyiminin merkezindeki trajik çelişkiyi açığa çıkaran bir unsur hâline gelir. İnsan, hayatta kalmak için umut etmek zorundadır fakat bu umut, çoğu zaman onu bekleyen felaketle doğrudan çelişir.

Savaşın “Turnusol” Etkisi: İyi ile Kötü Ayrımının Keskinleşmesi

Savaş, yalnızca fiziksel yıkım üreten bir tarihsel olgu değil, aynı zamanda bireylerin ahlaki konumlarını keskin biçimde görünür kılan bir sınama alanıdır. Barış dönemlerinde görece istikrarlı biçimde işleyen etik normlar, savaş koşullarında ya askıya alınır ya da ciddi biçimde dönüşüme uğrar. Bu bağlamda savaş, bireylerin değer sistemlerini, sorumluluk anlayışlarını ve başkalarıyla kurdukları ilişkileri açığa çıkaran bir “turnusol kâğıdı” işlevi görür.

Primo Levi, *The Drowned and the Saved* adlı eserinin “The Grey Zone” başlıklı bölümünde, toplama kamplarındaki insan ilişkilerinin basit bir “kurban-fail” ikiliğiyle açıklanamayacağını vurgular. Levi’ye göre insan zihni, karmaşık tarihsel ve ahlaki durumları anlamlandırmak için gerçekliği basitleştirme eğilimindedir. Bu eğilim, özellikle “biz” ve “onlar” şeklindeki Manici ayrımlarda kendini gösterir (Levi, 1988, s. 22). Oysa toplama kampı deneyimi, bu ikili şemayı sürekli olarak bozan, sınırları belirsiz bir ahlaki alan üretir. Levi’nin “gri bölge” olarak tanımladığı bu alan, baskı altındaki bireylerin hayatta kalabilmek için işbirliği, ayrıcalık, suskunluk ya da dolaylı suç ortaklığı gibi etik açıdan sorunlu tutumlar geliştirdiği bir ara bölgedir (Levi, 1988, s. 27-29).

Bu kuramsal çerçeve, *The Pianist* filminde Polanski’nin sunduğu karakter tipolojileriyle doğrudan örtüşür. Filmde, Alman işgali altındaki Varşova’da bazı Yahudilerin ve Polonyalıların Alman yönetimiyle işbirliği yaparak polislik görevini kabul etmeleri, Levi’nin tanımladığı “gri bölge”nin sinematografik bir karşılığı olarak okunabilir. Bu karakterler, mutlak kötülüğün temsilcileri olarak değil, hayatta kalma içgüdüsüyle etik sınırları aşan bireyler olarak sunulur. Levi’nin belirttiği gibi, bu tür durumlarda ahlaki yargıyı hızla vermek yanıltıcıdır. Zira asıl sorumluluk, bireyleri bu koşullara iten totaliter sistemin kendisindedir (Levi, 1988, s. 28-29).

Ancak *The Pianist*’te savaşın turnusol etkisi yalnızca ahlaki çöküş örnekleriyle sınırlı değildir. Alman subayı Wilm Hosenfeld figürü, savaşın yarattığı ahlaki gri alan içinde bireysel sorumluluğunu koruyan istisnai bir karakter olarak öne çıkar. Szpilman’ı ele vermek yerine ona yardım eden

Hosenfeld, sistemin dayattığı rollere rağmen kişisel etik tutum geliştirebilen bir özne olarak sunulur. Bu durum, Levi'nin "gri bölge" kavramının tek yönlü bir yozlaşma alanı olmadığını, aynı zamanda bireysel direniş ve etik karar alma imkânlarını da barındırdığını gösterir.

Benzer bir ahlaki sınanma, *Toprak Ana* romanında Cenşenkul karakteri üzerinden işlenir. Cepheden kaçan, köylülerin elindeki son tohumluk buğdayı ve hayvanları çalan Cenşenkul, savaş koşullarının bireyi nasıl ahlaki çöküşe sürükleyebileceğini gösterir. Tolgonay'ın bu karakter karşısında duyduğu şaşkınlık ve öfke, savaşın yalnızca dışsal bir felaket değil, insanın iç dünyasında da yıkıcı etkiler yaratan bir süreç olduğunu gösterir. Levi'nin vurguladığı gibi, baskı koşulları altında "kurbanların masumiyetinin otomatik olarak garanti edilmediği" gerçeği, bu anlatıda açık biçimde görünür (Levi, 1988, s. 26-27).

Hannah Arendt, bu ahlaki karmaşayı bireysel sorumluluk kavramı üzerinden derinleştirir. Arendt, totaliter rejimlerin en tehlikeli etkilerinden birinin, bireyleri soyut genellemeler ardına sığınmaya teşvik etmesi olduğunu belirtir. "Herkes suçluysa, kimse suçlu değildir." mantığı, ahlaki yargıyı işlevsiz hâle getirir ve bireysel sorumluluğu yok sayar (Arendt, 1964, s. 297). Bu nedenle Arendt, ahlaki değerlendirmenin genellikler üzerinden değil, somut eylemler ve bireysel kararlar üzerinden yapılması gerektiğini savunur.

Arendt'in bu yaklaşımı, *The Pianist*'teki işbirlikçi figürlerin ve Hosenfeld karakterinin değerlendirilmesinde belirleyici bir çerçeve sunar. Film, izleyiciyi mutlak iyi-kötü karşıtlığına zorlamak yerine her karakterin savaş koşulları altında verdiği bireysel kararları sorgulamaya davet eder. Arendt'in vurguladığı üzere, ahlaki sorumluluk, yalnızca "emirleri uygulama" gerekçesiyle ortadan kalkmaz. Aksine, tam da bu noktada bireyin etik muhakeme yetisi sınanır (Arendt, 1964, s. 211).

Sonuç olarak *Toprak Ana* ve *The Pianist*, savaşı yalnızca tarihsel bir felaket olarak değil, insanın ahlaki sınırlarını açığa çıkaran bir süreç olarak temsil eder. Levi'nin "gri bölge" kavramı ve Arendt'in bireysel ahlaki sorumluluk vurgusu, her iki eserde de savaşın insanları basit kategorilerle açıklanamayacak etik ikilemlerle karşı karşıya bıraktığını göstermektedir. Bu yönüyle savaş, iyi ile kötüyü net biçimde ayıran bir alan olmaktan ziyade, insan doğasının kırılğanlığını ve ahlaki belirsizliğini ortaya çıkaran bir sinema alanı olarak belirir.

Savaşın Doğrudan ve Dolaylı Etkileri

İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal ve bireysel etkileri, coğrafyaya ve tarihsel konuma göre farklı biçimlerde tezahür etse de bu farklılıklar acının

niteliğini değil, görünümünü değiştirir. *The Pianist* ve *Toprak Ana*, aynı savaşın iki ayrı mekânda yarattığı sonuçları farklı biçimlerde sergiler. Biri doğrudan işgal, gettolaştırma ve sistematik şiddet altında yaşayan Polonyalı Yahudileri; diğeri ise cephe gerisinde kalan ancak savaşın yükünü dolaylı ama sürekli biçimde taşıyan bir Kırgız köyünü merkezine alır.

The Pianist'te savaşın etkileri doğrudan ve fiziksel bir şiddet rejimi olarak sunulur. Nazi işgali altındaki Varşova'da Yahudiler, kamusal alandan dışlanma, aşağılanma, gettoya kapatılma ve nihayetinde toplama kamplarına sevk edilme süreçlerine maruz kalırlar. Filmde Baba Szpilman'ın Alman askerlerini selamlamadığı gerekçesiyle sokak ortasında dövülmesi, kaldırımdan inip çamurlu yoldan yürümeye zorlanması ya da meydanda insanların askerleri eğlendirmek için zorla dans ettirilmesi gibi sahneler, savaşın insan onurunu hiçe sayan doğrudan etkilerini gözler önüne serer. Bu sahnelerde şiddet yalnızca bedensel değil, aynı zamanda simgeseldir; bireyin kamusal varlığı sistematik biçimde silinir.

Arendt'in vurguladığı üzere, totaliter şiddetin en yıkıcı yönlerinden biri, bu tür uygulamaların “normal” hâle gelmesidir. Arendt, aşırı koşullar altında sıra dışı olanın sıradanlaştığını ve insanların yaşananları anlatma, ayırt etme ve yargılama kapasitesinin giderek zayıfladığını belirtir (Arendt, 1964, s. 224). *The Pianist*'teki doğrudan şiddet sahneleri, tam da bu “normalleşme” sürecini sinematografik olarak temsil eder. Şiddet istisna olmaktan çıkar, gündelik hayatın olağan bir parçasına dönüşür.

Toprak Ana'da ise savaşın etkileri doğrudan işgal ya da fiziksel baskı biçiminde değil, dolaylı ama uzun erimli bir yıkım olarak ortaya çıkar. Köydeki yetişkin erkeklerin cepheye gitmesiyle üretim yükü kadınların, yaşlıların ve çocukların omuzlarına biner. Açlık, yokluk ve sürekli kayıp duygusu, gündelik yaşamın belirleyici unsurları hâline gelir. Tolgonay'ın anlatısında savaş, cephede yaşanan bir olaydan çok, köydeki her kararın, her fedakârlığın ve her kaybın arka planında hissedilen sürekli bir baskı olarak varlık gösterir.

Primo Levi'nin “Grey Zone” kavramsallaştırması, bu dolaylı etkilerin ahlaki boyutunu anlamak açısından işlevseldir. Levi, baskı koşullarının yalnızca fiziksel acı üretmediğini, aynı zamanda toplumsal ilişkileri parçaladığını ve dayanışmayı zayıflatıldığını belirtir (Levi, 1988, s. 24-26). *Toprak Ana*'da köylülerin son tohumluk buğdaylarını kaybetmesi, açlığın hırsızlık ve güvensizlik gibi ikincil sonuçlar doğurması, savaşın dolaylı etkilerinin toplumsal dokuyu nasıl aşındırdığını gösterir. Burada yıkım, bir bombanın patlamasıyla değil; zaman içinde biriken yoksunluk, korku ve umutsuzlukla gerçekleşir.

Cathy Caruth'un travma kuramı, bu iki farklı deneyim biçimini ortak bir zeminde düşünmeyi mümkün kılar. Caruth'a göre travma, yalnızca ölümle yüzleşme anında değil, "hayatta kalmış olmanın" kavranamamasıyla ortaya çıkar. Travmatik deneyim, bilinçte gecikmeli ve tekrar eden bir biçimde kendini gösterir (Caruth, 1996, s. 66-67). *The Pianist*'te Szpilman'ın ailesini kaybettikten sonra hayatta kalması fakat bu hayatta kalışın anlamını kavrayamaması; *Toprak Ana*'da ise Tolgonay'ın ardı ardına kayıplar yaşamasına rağmen yaşamaya devam etmesi, travmanın bu "gecikmeli" ve açıklanamayan doğasını vurgular.

Bu bağlamda her iki eserde de savaş, yalnızca yaşandığı anla sınırlı bir yıkım değil, bireylerin ve toplulukların geleceğini şekillendiren kalıcı bir travma kaynağıdır. *The Pianist*'te doğrudan şiddet ve aşağılanma, travmayı ani ve sarsıcı biçimde üretirken *Toprak Ana*'da dolaylı yoksunluk ve kayıplar, travmayı yavaş ve aşındırıcı bir süreç olarak inşa eder. Ancak sonuç aynıdır. Savaş, insan yaşamını geri dönüşü olmayan biçimde dönüştüren bir tarihsel eşik olarak varlığını sürdürür.

Sonuç

Bu çalışma, Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* romanı ile Roman Polanski'nin *The Pianist* filmi üzerinden savaş deneyiminin bireysel ve toplumsal düzlemde nasıl temsil edildiğini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. İnceleme, savaşın yalnızca cephede yaşanan bir askerî çatışma değil; gündelik hayatı, ahlaki değerleri ve bireyin kendilik algısını dönüştüren bütüncül bir kırılma olarak anlatıya nasıl yansıdığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu bağlamda iki eser, farklı coğrafyalara ve anlatı biçimlerine ait olmalarına rağmen, savaşın insan yaşamında yarattığı ortak travmatik yapıyı ortaya koymaktadır.

Analiz sürecinde ilk olarak her iki eserde de savaş öncesi dönemin belirgin bir "huzur normu" üzerinden kurulduğu saptanmıştır. *Toprak Ana*'da bu norm, toprağa dayalı üretim, aile içi dayanışma ve topluluk bilinciyle örülmüş kırsal yaşam aracılığıyla inşa edilirken *The Pianist*'te savaş öncesi düzen, kültürel üretimle ve şehirli entelektüel yaşamla temsil edilmektedir. Bu normun kurulması, savaşın yol açtığı yıkımın daha keskin bir karşıtlık içinde algılanmasını sağlar. Savaş, her iki eserde de barış döneminde kurulan düzeni ani ve geri dönüşsüz biçimde kesintiye uğratan tarihsel bir eşik olarak işlev görür.

İkinci aşamada, savaş deneyiminin travmatik niteliği Cathy Caruth'un travma kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Caruth'un travmayı gecikmeli, tekrar eden ve çoğu zaman doğrudan kavranamayan bir deneyim olarak tanımlayan yaklaşımı, hem Tolgonay'ın anlatısında hem de Szpilman'ın

hayatta kalma sürecinde belirgin biçimde karşılık bulmaktadır. *Toprak Ana*'da travma, geriye dönük anlatım ve hatırlama yoluyla sürekli yeniden üretilirken *The Pianist*'te travma, doğrudan şiddet deneyimleri ve sessizlik anları üzerinden görselleştirilir. Bu durum, edebiyatın ve sinemanın travmayı temsil etme biçimleri arasındaki yapısal farkı da ortaya koymaktadır.

Bir sonraki aşamada, savaş koşullarında ahlaki alanın dönüşümü Primo Levi'nin "gri alan" kavramı üzerinden değerlendirilmiştir. Levi'nin mağdur ile fail arasındaki kesin sınırların çözüldüğünü vurgulayan yaklaşımı, özellikle *Toprak Ana*'da cephe gerisindeki hayatta kalma mücadelelerinde ve *The Pianist*'te zorunlu uyum, sessizlik ve edilgenlik anlarında anlamlı bir karşılık bulmaktadır. Her iki eserde de bireyler, mutlak iyi ve mutlak kötü ikiliğinin ötesinde, hayatta kalma zorunluluğunun belirlediği etik belirsizlikler içinde konumlanır.

Bu ahlaki belirsizlik durumu, Hannah Arendt'in *Eichmann in Jerusalem*'de geliştirdiği "normalleşme" ve bireysel ahlaki sorumluluk tartışmalarıyla birlikte düşünüldüğünde daha da derinleşmektedir. Arendt'in kötülüğün olağanlaşması fikri, savaş koşullarında şiddetin ve insanlık dışı uygulamaların gündelik hayatın parçası hâline gelmesini açıklamada işlevseldir. *The Pianist*'te Nazi bürokrasisinin sıradanlığı ve *Toprak Ana*'da savaşın cephe gerisinde yarattığı alışılmış yoksunluk hâli, bu normalleşmenin farklı tezahürlerini sunar.

Sonuç olarak bu karşılaştırmalı inceleme, savaş anlatılarında coğrafya, tür ve anlatı tekniği farklılıklarına rağmen travmanın yapısal olarak benzer biçimlerde üretildiğini göstermektedir. *Toprak Ana* ve *The Pianist*, savaşın insan yaşamında açtığı yaraları farklı estetik araçlarla temsil ederken bireyin hafızası, bedeni ve ahlaki konumlanışı üzerindeki dönüştürücü etkileri ortak bir düzlemde buluşturur. Bu çalışma, edebiyat ve sinema arasında kurulan karşılaştırmalı okumanın, savaş deneyiminin çok katmanlı doğasını anlamada güçlü bir yöntem sunduğunu ortaya koymakta, gelecekte yapılacak çalışmalara farklı savaş anlatıları ve kültürel bağlamlar üzerinden benzer kuramsal çerçevelerin uygulanabileceğine işaret etmektedir.

Etik Beyan: Çalışma hazırlanırken bilim ve etik ilkelerine uyulmuş ve yararlanılan çalışmaların tamamı kaynakçada belirtilmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Çalışma hazırlanırken yapay zekâ destekli herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. İçerik, yazar tarafından bilim ilke ve yöntemleri doğrultusunda hazırlanmıştır.

Etik Komite Onayı: Araştırmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Mali Destek: Araştırma için herhangi bir mali destek alınmadı.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Ethics Statement: This study was prepared in accordance with the principles of research and publication ethics, and all works consulted have been cited in the reference list.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tool or application was used in the preparation of this study. The content of the study was prepared by the author in accordance with scientific research methods and the principles of academic ethics.

Ethical Committee Approval: Ethical committee approval is not required for this research.

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The author declares no conflicts of interest in this study.

Kaynakça

- Addison, P. (2005). The impact of the Second World War. P. Addison ve H. Jones (Ed.), *A companion to contemporary Britain 1939-2000* içinde (s. 1-22). Blackwell.
- Arendt, H. (1964). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. The Viking Press.
- Aytmatov, C. (2006). *Toprak Ana*. (R. Özdek, Çev.). Ötüken Neşriyat.
- Birns, M. B. (2023). *Chingiz Aitmatov biography*. EBSCO. 1 Aralık 2025'te <https://www.ebsco.com/research-starters/biography/chingiz-aitmatov> adresinden edinilmiştir
- Calder, A. (1992). *The people's war*. Random House.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. The Johns Hopkins University Press.
- Chingiz Aitmatov Bio*. (2020, 8 Ekim). Digital Scholarship @ Swarthmore College. 1 Aralık 2025'te <https://ds-exhibits.swarthmore.edu/scalar/the-20th-century-russian-novel-/chingiz-aitmatov-bio.19> adresinden edinilmiştir
- Cronin, P. (2005). *Roman Polanski: Interviews*. University Press of Mississippi.
- Dıykanbayeva, M. (2015). Hatıralar ışığında Cengiz Aytmatov ve eserleri. *Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4(1), 169-188.
- Fussell, P. (1975). *The great war and modern memory*. Oxford University Press.
- Levi, P. (1988). *The drowned and the saved*. (R. Rosenthal, Çev.). Michael Joseph.
- Mazierska, E. (2007). *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*. I.B. Tauris.
- Polanski, R. (Yönetmen). (2002). *The pianist* [Sinema Filmi].
- Sandford, C. (2008). *Polanski: A biography*. Palgrave Macmillan.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Szpilman, W. (2002). *The pianist: The extraordinary story of one man's survival in Warsaw*. (A. Bell, Çev.). Phoenix.

Extended Summary

Gafur Gulam (1903–1966), one of the prominent figures of Uzbek literature, is pThis article offers a comparative analysis of the representation of war in Chingiz Aitmatov’s novel *Mother Earth* (*Toprak Ana*) and Roman Polanski’s film *The Pianist*, focusing on how the Second World War is narratively and aesthetically constructed in literature and cinema. Rather than treating war solely as a military or political phenomenon, the study approaches it as a historical rupture that reshapes everyday life, individual psychology, moral judgment, and collective memory. By bringing together a Soviet rural narrative and an urban Holocaust film, the article aims to demonstrate how different artistic media and cultural contexts articulate a shared traumatic experience through distinct representational strategies.

The study begins by situating the Second World War as a total war that permeated all layers of society, transforming not only battlefields but also civilian life, labor relations, family structures, and ethical norms. Drawing on historical perspectives that define the war as a point of no return in modern history, the article emphasizes that both literature and cinema have served as primary sites for processing and reinterpreting this rupture. While literature tends to privilege interiority, memory, and delayed reflection, cinema relies on visual immediacy, spatial concreteness, and sensory shock. This fundamental difference informs the comparative methodology of the study.

In the first analytical section, the article examines the relationship between the creators and their works. Aitmatov’s *Mother Earth* is read in close connection with his biographical background. His childhood in a Kyrgyz village, the execution of his father during Stalinist purges, and his mother’s struggle to raise children during wartime. These experiences profoundly shape the novel’s thematic focus on labor, loss, motherhood, and endurance. The character of Tolgonay, who addresses the soil as a living witness to her suffering, embodies both personal and collective trauma, transforming rural space into a site of memory and testimony.

Similarly, Polanski’s *The Pianist* is inseparable from the director’s own childhood experiences as a Holocaust survivor in Nazi-occupied Poland. The film is not merely an adaptation of Wladyslaw Szpilman’s memoir but also a cinematic articulation of Polanski’s lived memory of the ghetto, hiding, hunger, and loss. The article argues that the film’s restrained style, long silences, and emphasis on spatial emptiness reflect a survivor’s perspective shaped by trauma rather than spectacle.

The comparative thematic analysis begins with the construction of a pre-war “norm of peace.” In *Mother Earth*, pre-war life is depicted as orderly, meaningful, and sustained by agricultural labor and communal solidarity. This pastoral structure functions, in Paul Fussell’s terms, as a normative baseline against which the devastation of war becomes legible. The war’s impact is intensified precisely because it disrupts a previously coherent moral and social order. In *The Pianist*, pre-war normality is established more briefly but effectively through scenes of cultural life, especially music and radio broadcasting. The sudden interruption of Szpilman’s piano performance by aerial bombing visually dramatizes the collapse

of civilian normalcy. In both works, war appears as a historical threshold that irreversibly breaks continuity.

A central focus of the article is hunger and deprivation as embodied expressions of war trauma. In *Mother Earth*, hunger gradually dominates village life as resources are redirected to the front. Aitmatov's depiction of starving children and moral despair illustrates how deprivation erodes not only bodies but also ethical stability. In *The Pianist*, hunger is portrayed through stark visual moments -people eating food from the ground, rationing candy into fragments- underscoring the normalization of indignity. These representations are interpreted through Cathy Caruth's trauma theory, which defines trauma not as the immediate encounter with death but as the incomprehensibility of survival. Hunger, in both narratives, becomes a repetitive, bodily reminder of survival without resolution, embedding trauma into everyday existence.

The article further explores the notion of "meaningless optimism" as a psychological survival mechanism. Characters in both works cling to unrealistic hopes such as beliefs that deportation means relocation or that missing soldiers may still return. Rather than dismissing this optimism as naive, the study interprets it as a defensive response to trauma, consistent with Caruth's emphasis on delayed understanding and psychic suspension. Hannah Arendt's reflections on testimony and the difficulty of narrating extreme experiences further illuminate this phenomenon, suggesting that optimism often arises not from ignorance but from the inadequacy of available cognitive frameworks.

Moral ambiguity constitutes another major axis of comparison. Drawing on Primo Levi's concept of the "grey zone," the article argues that both works resist simplistic divisions between good and evil. In *The Pianist*, collaboration, silence, and opportunism coexist with acts of unexpected moral courage, such as the German officer who aids Szpilman. In *Mother Earth*, wartime desperation leads to theft, betrayal, and ethical compromise within the village community. These examples demonstrate that war functions as a moral stress test, exposing the fragility of ethical categories under extreme conditions. Arendt's insistence on individual moral responsibility, even within totalitarian systems, provides a critical framework for evaluating these choices without resorting to collective absolution or condemnation.

The article concludes by emphasizing that despite differences in medium, geography, and narrative form, *Mother Earth* and *The Pianist* converge in their portrayal of war as a transformative force that permanently alters human existence. Literature and cinema offer complementary modes of access to this experience. One through reflective narration and memory, the other through visual immediacy and sensory impact. Together, they reveal war as a phenomenon that inscribes itself onto bodies, memories, and moral consciousness. The study ultimately demonstrates that comparative readings across media enrich our understanding of war narratives and highlight the enduring relevance of trauma theory, ethical philosophy, and cultural memory in interpreting twentieth century catastrophes.

