e-ISSN: 2630-5976

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
HACETTEPE UNIVERSITY

Edebiyat Fakültesi Dergisi
Journal of Faculty of Letters

Cilt / Volume: 42 Sayı / Issue: 1 Haziran / June 2025

Hacettepe Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi (HÜEFD) / Journal of Faculty of Letters (HUJFL)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü ve Yayın Kurulu Başkanı / Editor in Chief
Tolga Çakmak, *Hacettepe Üniversitesi, tcakmak@hacettepe.edu.tr*
Editör Yardımcısı / Assistant Editor
Emre Yağlı, *Hacettepe Üniversitesi, yagli@hacettepe.edu.tr*

Danışma Kurulu / Advisory Board
Prof. Dr. Pınar Batur, *Vassar Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri*
Prof. Dr. Gert Buelens, *Ghent Üniversitesi, Belçika*
Prof. Dr. Hikari Egawa, *Meiji Üniversitesi, Japonya*
Prof. Dr.Tülin Gençöz, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye*
Prof. Dr. Tanju İnal, *Bilkent Üniversitesi, Türkiye*
Prof. Dr. Richard Moulding, *Deakin Üniversitesi, Avustralya*
Prof. Dr. Alison Pike, *Sussex Üniversitesi, İngiltere*
Prof. Dr. Ralph J. Poole, *Salzburg Üniversitesi, Avusturya*
Prof. Dr. Gisela Procházka-Eisl, *Viyana Üniversitesi, Avusturya*
Prof. Dr. Julian Rentzsch, *Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Almanya*
Prof. Dr. Scott Slovic, *Idaho Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri*
Prof. Dr. Birsen Şahin Kütük, *Hacettepe Üniversitesi, Türkiye*
Prof. Dr. Yaşar Tonta, *Hacettepe Üniversitesi, Türkiye*
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, *İstanbul Üniversitesi, Türkiye*
Prof. Dr. Ülo Valk, *Tartu Üniversitesi, Estonya*
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu, *Koç Üniversitesi, Türkiye*
Doç.Dr. Isabel Caldeira, *Coimbra Üniversitesi, Portekiz*
Doç.Dr. Marie-Henriette Gates, *Bilkent Üniversitesi, Türkiye*
Doç.Dr. Tolga Uyar, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye*
Doç.Dr. Luca Zavagno, *Bilkent Üniversitesi, Türkiye*
Dr. Amparo Belloch, *Valencia Üniversitesi, İspanya*
Dr. Gemma Garcia-Soriano, *Valencia Üniversitesi, İspanya*
Dr. Éva Kincses-Nagy, *Szeged Üniversitesi, Macaristan*

Dil Editörü / Language Editor
Doç. Dr. Emre Yağlı, *Hacettepe Üniversitesi, yagli@hacettepe.edu.tr*

e-ISSN: 2630-5976

Yayın Türü / Type of Publication: Süreli Yayın / Periodical
Yayın Yönetim Yeri / Address:
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dekanlığı 06800
Beytepe, Ankara, Turkiye
(Tel) +90 312 2976810-12
(Fax)+90 312 2992085
e-dergi@hacettepe.edu.tr

Yayın Tarihi / Date of Publication: Haziran / June 2025
Yayıncı / Publisher:
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanlığı 06800,
Beytepe / Ankara
Tel: 0312 297 6810-11-12

Edebiyat Fakültesi Dergisi Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır. EFD ULAKBİM TR Dizin Veri Tabanı, MLA (Modern Languge Association of America) International Bibliography, EBSCO Host Academic Search Complete, SOBIAD tarafından dizinlenmektedir. Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.

Journal of Faculty of Letters is published semi-annually, in June and in December. JFL is indexed in ULAKBİM TR Dizin Database, MLA (Modern Language Association of America) International Bibliography, EBSCO Host Academic Search Complete, and SOBIAD databases. Authors are solely responsible for the content of their articles.
https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd

Hacettepe Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi (HÜEFD) / Journal of Faculty of Letters (HUJFL)

Alan Editörleri / Editors

Erkan Zengin, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Meltem Ekti, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Ufuk Özdağ, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü*

Ömür Dilek Erdal, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü*

Yiğit Hayati Erbil, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü*

Özgür Külcü, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü*

Emine Yılmaz, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü*

Çetin Türkyılmaz, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü*

Zeynep Açan Aydın, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dilbilimi Bölümü*

Alev Karaduman, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Sinem Bozkurt, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü*

Şirin Okyayuz, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü*

Zeynep Oral, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü*

Sevginar Vatan, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü*

Murat Kocaaslan, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü*

Tuğça Poyraz, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü*

Birsen Şahin Kütük, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü*

Fatih Yeşil, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü*

Hayrunisa Topçu, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Nebi Özdemir, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü*

HÜEFD / HUJFL
Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters
Cilt / Volume 42 Sayı / Issue 1 (Haziran / June 2025)

Önsöz

Değerli Okuyucularımız,

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nin 42. cildinin, 1. sayısını sizlerle paylaşmaktan memnuniyet duyuyoruz. Önceki sayılarımızda olduğu gibi, bu sayımızda da uzman bilim insanlarının, yayın politikalarımız doğrultusunda titizlikle değerlendirerek yayımlanan makalelerini sizlerle paylaşmanın gururunu yaşıyoruz.

Bu sayımızda Arkeoloji, Dilbilim, Edebiyat, Halk Bilimi, Sosyoloji, Tarih ve Sanat Tarihi alanında kaleme alınmış özgün araştırmalar yer almaktadır.

Bu sayımızın yayımlanmasında emeği geçen editör ekibimize, alan editörlerimize, danışma ve hakem kurullarındaki hocalarımıza ve makaleleriyle Dergimizin bilimsel içeriğini zenginleştiren yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Saygılarımla,

Prof. Dr. Emine ERDOĞAN ÖZÜNLÜ
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Dekanı

HÜEFD /HUJFL
Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters
Cilt / Volume 42 Sayı / Issue 1 (Haziran / June 2025)

Preface

Dear Readers,

We are pleased to share with you Volume 42, Issue 1 of the Hacettepe University Journal of the Faculty of Letters. As in our previous issues, we take pride in presenting articles authored by distinguished scholars, which are carefully reviewed and published in accordance with our editorial policies.

This issue features original research in the fields of Archaeology, Linguistics, Literature, Folklore, Sociology, History, and Art History.

We extend our sincere thanks to our editorial team, section editors, members of our advisory and review boards, and the authors who have enriched the academic content of our journal with their contributions.

Sincerely,

Prof. Dr. Emine ERDOĞAN ÖZÜNLÜ
Dean
Hacettepe University, Faculty of Letters

HÜEFD /HUJFL
Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters
Cilt / Volume 42 Sayı / Issue 1 (Haziran / June 2025)

Editörden

Değerli Okurlarımız,

1983 yılından itibaren düzenli olarak yayımlanan Dergimizin 2025 Haziran sayısını sizlere sunmaktan mutluluk duyuyoruz. Arkeoloji, Dilbilim, Edebiyat, Halk Bilimi, Sosyoloji, Tarih ve Sanat Tarihi alanlarından toplam 23 makalenin yer aldığı sayımıza 29 yazar ve 34 üniversiteden 47 hakem katkı vermiştir.

Bu sayıya yazılarıyla katkıda bulunan yazarlarımıza, dergimizin kaliteli bir şekilde yayımlanmasında emeği geçen alan editörlerimize ve hakemlerimize teşekkürü borç biliriz. Derginin yayıma hazırlanması sürecinde editör yardımcımız Doç. Dr. Emre Yağlı'nın büyük gayret ve emekleri vardır.

Gelecek sayımızda buluşmak dileğiyle, iyi okumalar dileriz.

Doç. Dr. Tolga ÇAKMAK
Hacettepe Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi
Genel Yayın Editörü

HÜEFD /HUJFL
Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters
Cilt / Volume 42 Sayı / Issue 1 (Haziran / June 2025)

Editorial

Dear Readers,

We are delighted to present to you the June 2025 issue of our journal, which has been published regularly since 1983. This issue features a total of 23 articles in the fields of Archaeology, Linguistics, Literature, Folklore, Sociology, History, and Art History, with contributions from 29 authors and 47 reviewers from 34 universities.

We would like to express our sincere gratitude to the authors who contributed to this issue with their articles, as well as to our section editors and reviewers who played a vital role in ensuring the high quality of the publication. We would also like to acknowledge the great effort and dedication of our assistant editor, Assoc. Prof. Dr. Emre Yağlı, throughout the editorial process.

We wish you an enjoyable read and look forward to meeting you in our next issue.

Assoc. Prof. Dr. Tolga ÇAKMAK
Hacettepe University
Journal of Faculty of Letters
General Editor

İÇİNDEKİLER

Editörden ***Sayfa***

Önsöz ve Editörden i-vii

Araştırma Makaleleri

Leïla Slimani'nin 'Chanson Douce' Adlı Romanının Postkolonyal Söylem Çerçevesinde İncelenmesi 1
Cansu Avcı

Reinterpreting the Dynamics Between the Surrealist Artist and the Muse in Mina Loy's 'Insel' 11
Fahriye Selvi Danacı Gürler

Kral Louis-Philippe Dönemi Fransız Opera, Tiyatro ve Balesinde Doğu İmgesi: 1830-1848 23
Şeyda Kurt

2007'den 2024'e Müzecilik Felsefesinde Değişimler ve Uluslararası Müzeler Günü Yansımaları 46
Emel Aksan, Ceren Güneröz

Postmodern Tarih Kuramı Bağlamında Kurmaca Sorunsalı ve Bir Roman İncelemesi: 'Uzun Beyaz Bulut Gelibolu' 62
Hülya Dündar Şahin

Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Yeniden Doğuş Arketipi 74
Güler Küçükeroğlu

Turning the Queer into Monster: Vampiric Queerness in Sheridan Le Fanu's Carmilla 88
Ali Erdem Altun

"Bozayı Sattıran Satıcının Sesidir": Kafamda Bir Tuhaflık'ta Ses, Anlatı Sesi, ve Lirik Söylem 97
Melih Levi

Cahit Koytak Şiirinde Kurucu bir Öge Olarak Mitik Düşünce ve Anlatım 113
Ekrem Güzel

From Utopian Visions to Dystopian Revelations in Arthur C. Clarke's 'Childhood's End' 126
Ece Çakır, Alev Karaduman

Subversive Interventions in Socio-spatial Constructions in The Voyage Out 139
Rana Özkaya, Margaret J.m. Sönmez

İKSV'de Kurumsal Dönüşüm ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali 152
İlbilge Eroğlu

Küresel Bir Romancı Olarak Orhan Pamuk'un Portresi 168
Fethi Demir

Karaman Ovası Geç Tunç Çağı Seramik Buluntuları 182
Filiz İlhan

Sultan II. Abdülhamid ve Lider Diplomasisi 203
Furkan Bülbül

Bildungsroman Örneği Olarak Bir Üçleme: Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? 221

Derya Güllük

Nietzschean Reverberations in Thomas Hardy's "Hap" and "A Plaint to Man" 236

Muhammed Metin Çameli

An Acoustic Analysis of Surrounding Vowel Effects on Intervocalic /h/ in Turkish 248

Merve Nur Arslan, İpek Pınar Uzun

Eski Türkçe Manihaist, Budist ve İslamî Metinlerde Dinî Bir Terim: ökün- ve Türevleri 262

Celalettin Bulut Bostan

Analysis of Intercultural Aspects in the Textbook Network A1: Opportunities and Challenges for Language Teaching 284

Gökhan Öztürk, Erkan Zengin

Female Mode of Urban Rambling in Virginia Woolf's "Street Haunting: A London Adventure" 295

Serhat Uyurkulak

Osmanlı Dönemi'nde Tokat'taki Apostolik Ermenilere Ait Kiliselerin Konumlarının Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi Örneği 309

Ayça Elalmış, Esra Keskin

Chronotope, Dialogue, and Simulation: A New Perspective on Memet Baydur's 'Kamyon' 326

Ozan Ekin Derin

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 1-10
doi:10.32600/huefd.1519651

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:20.07.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 03.12.2024

Leïla Slimani'nin *Chanson Douce* Adlı Romanının Postkolonyal Söylem Çerçevesinde İncelenmesi

An Analysis of Leïla Slimani's Novel *Chanson Douce* within the Framework of Postcolonial Discourse

Cansu AVCI*

Öz

Söylem, bireylerin duygularını, düşüncelerini, kanaatlerini ve algılarını yansıtan çok yönlü bir olgu olup işlevleri açısından oldukça değişkenlik gösteren günlük hayatla ilgili bir kavramdır. 1970'li yıllarda kullanılmaya başlayan postkolonyal terimiyle birlikte postkolonyal çalışmalar da İkinci Dünya Savaşının sona ermesiyle Avrupalı sömürgeci güçlerin diğer kültürleri nasıl etkilemiş olduğunu ele alır. Bu dönemin postkolonyal kuramcıları ve yazarları çoğunlukla sömürge öncesi ve sömürgecilik sonrası ortaya çıkan ve açıkça ifade edilemeyen olay ve olguları tarih, ekonomi, edebiyat ve sinema gibi disiplinlerde postkolonyal söylem teorisi çerçevesinde incelerler. Bu bağlamda postkolonyal teorinin önemli isimleri arasında yer alan Homi Bhabha, sömürgecilik ve onun etkileri hakkında önemli analizler ve kavramlar geliştirmiş, Batı'nın Doğu'yu nasıl egzotik, geri kalmış ve farklı kurguladığını böylelikle bu kurguların sömürgeci politikaları nasıl meşrulaştırdığını tartışmıştır. Sözü edilen kuramcı aynı zamanda direniş, kimlik, sürgün, aile, ötekileştirme, temsil, cinsiyet ve göç gibi konular üzerine odaklanarak postkolonyal söylem aracılığıyla ülkelerin kültürleri ve ideolojileri üzerindeki sömürgeciliğin etkilerini dile getirmiştir. Bu bağlamda 21. yüzyıl yazarlarından Leïla Slimani, eserlerinde kültürel karmaşa, aidiyet, kadın figürü, kadın bedeni ve yalnızlık gibi konulara dikkat çekmesi açısından önemli bir yer tutar. 2016 yılı Goncourt ödülünün sahibi Slimani, *Chanson Douce* adlı romanında, Parisli genç bir burjuva çift ve dadıları arasında yaşanan sınıfsal ve kültürel çatışmaları kadın rolleri üzerinden anlatır. Romanda, dadı ve anne olmak üzere iki kadın aracılığıyla anne- ev hanımı-iş kadını rolleri ve annelik-kadınlık kavramları geleneksel- modern kadın modelleri kapsamında ele alınır. Bu çalışmanın amacı Slimani'nin romanda farklı sosyal sınıflardan iki kadının sahip olduğu kadınlık- annelik rollerini, kadın kimliğini, annelik- kadınlık sorununu, ırkçılık ve kimlik bunalımını Homi Bhabha'nın postkolonyal söylem teorisi kapsamında incelemektir.
Anahtar sözcükler: Postkolonyalizm, postkolonyal söylem, Leïla Slimani, Chanson Douce, Homi Bhabha.

Abstract

Discourse is a multifaceted concept related to everyday life, reflecting individuals' emotions, thoughts, opinions, and perceptions, and varying considerably in terms of its functions. Along with the term "postcolonial," which began to be used in the 1970s, postcolonial studies also examine how European colonial powers affected other cultures after the end of the Second World War. The postcolonial theorists and writers of this period mostly examine pre-colonial and post-colonial events and phenomena that cannot be explicitly expressed, within the framework of postcolonial discourse theory in disciplines such as history, economics, literature, and cinema. In this context, thinkers such as Homi Bhabha who is among the important names of postcolonial theory, has

* Öğr. Gör., Dr, Marmara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu. E-posta: cansu.avci@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9336-8127.

◊ Alan Editörü / Field Editor: Zeynep ORAL

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

developed important analyses and concepts about colonialism and its effects, and discussed how the West constructs the East as exotic, underdeveloped and different, and how these constructions legitimize colonial policies. The aforementioned theorist has also employed postcolonial discourse to express the effects of colonialism on the cultures and ideologies of countries, focusing on issues such as resistance, identity, exile, family, marginalization, representation, gender and migration. In this regard, Leïla Slimani, one of the 21st-century writers, holds an important place in terms of drawing attention to issues such as cultural confusion, belonging, the female figure, the female body and loneliness in her works. In her 2016 *Goncourt* Prize-winning novel *Chanson Douce*, Slimani, depicts the class and cultural conflicts between a young Parisian bourgeois couple and their nanny through the roles of women. In the novel, through two women, a nanny and a mother, the roles of mother-housewife- businesswoman and the concepts of motherhood and womanhood are discussed within the context of traditional and modern female models. The aim of this study is to analyze the womanhood-motherhood roles, female identity, the problem of motherhood-womanhood, racism and identity crisis of two women from different social classes in Slimani's novel within the framework of the postcolonial discourse theory of Homi Bhabha.
Keywords: Postcolonialism, postcolonial discourse, Leïla Slimani, Chanson Douce, Homi Bhabha.

Introduction

Le discours est un phénomène aux multiples facettes qui reflète les sentiments, les pensées, les opinions, les jugements, les valeurs, les connaissances, les relations sociales, les objectifs, les désirs et les perceptions des individus (Kocaman, 2003, p. 5). Le discours est une notion utilisée souvent dans les domaines comme l'économie, la politique, la linguistique, la sociologie et l'histoire, tant écrite qu'orale. Ainsi, pour interpréter un discours, se concentrer sur chaque détail représente l'une des étapes importantes du processus d'interprétation.

Cependant, l'analyse du discours est un vaste domaine où les formes et les fonctions de ce qui est dit et écrit sont examinées (Yule, 1996, p. 83). Vu que le discours est un phénomène social et politique et a des histoires de participation saturées de relations de pouvoir, le but de l'analyse du discours n'est pas de découvrir la réalité objective, mais à travers la production discursive de sens, d'étudier comment on construit l'objectivité ou le pouvoir sédimenté (McKenzie, 2006, p. 370). En fait, il n'y a pas de méthode universelle pour analyser le discours. Au contraire, son analyse est une technique qui s'inspire de différentes disciplines comme la littérature, la psychologie, la linguistique, la sociologie, les médias et la philosophie et fonde sa perspective théorique sur ces domaines.

D'autre part, le concept du discours postcolonial ouvert de nouvelles voies de recherche et permis de réévaluer les caractéristiques discursives de l'expérience postcoloniale. En d'autres termes, comme souligne Peter Hulme, le discours postcolonial englobe toutes sortes de productions discursives liées aux situations coloniales (1986, p. 89). Une personnalité intellectuelle postcoloniale comme Homi K. Bhabha (1949-) a joué un rôle central dans le développement du discours postcolonial.

Bhabha a eu un grand impact sur la littérature postcoloniale en contribuant à changer les perspectives sur le discours colonial. La psychanalyse lacanienne et les méthodes de déconstruction de Derrida l'ont principalement influencé. Il a souligné les positions de subjectivité en termes de lieu et de psychisme plutôt que de classe et de nation. Selon lui, les identités orientales sont façonnées par les pratiques occidentales. Bhabha reconnaît l'impact de facteurs comme l'orientalisme, mais il souligne les concepts d'hybridité, de mimétisme, de tiers espace, d'interstice et de liminalité pour mettre en évidence l'hétérogénéité des subjectivités présentes et variées. Ces subjectivités variées prennent racine dans un lieu géographique précis plutôt que dans une origine universalisée et absolue telle qu'une nation ou une race (Çal, 2023, p. 17). Dans le contexte du discours postcolonial, le tiers espace, qui aborde certaines représentations de la langue et de la culture, ouvre de nouvelles perspectives sur l'intégration des différences et des pratiques socioculturelles. En somme, le tiers espace est produit au sein et à travers le langage lorsque les individus se rassemblent et contribuent beaucoup à une variété de discours alternatifs contre le discours hégémonique (Moje, McIntosh Ciechanowski, Kramer & Ellis, 2004, p. 43).

Bhabha examine principalement les contradictions de l'autorité et du discours colonial, qui engendrent des questionnements et une subversion de l'hégémonie coloniale (Clarke, 2007, p. 138). Il retrace des chemins pour comprendre ce qui pourrait éventuellement créer des conflits et des ambivalences. En dernière instance, il en déduit que la revendication et la mission du colonisateur de civiliser et d'éduquer le sujet colonial créent deux pôles opposés mimétiquement identiques et totalement différents (Fuss, 1995, p. 146). Il affirme que les cultures ne sont pas des phénomènes passifs

et qu'elles sont toujours en contact les unes avec les autres (1994, p. 114). En essayant de donner un sens à la dynamique des relations entre colonisateur et colonisé, il met l'accent sur leur interdépendance et la construction mutuelle de leurs subjectivités. Une telle construction de subjectivités via des textes hybridés dans le cadre de la formation colonialiste devient le principal argument du point de vue occidental, qui constitue l'instance de résistance aux sujets coloniaux (Ashcroft, Griffith & Tiffin, 1998, p. 109).

Le mimétisme, un autre concept bhabhaïen dans la condition postcoloniale, semble à la fois le résultat d'une rencontre coloniale et le résultat de conflits et d'ambiguïtés. Pour visualiser la situation postcoloniale comme une sorte d'opposition binaire entre autorité et oppression, le mimétisme dans ce contexte est une composante d'un concept plus large. C'est également le signe de l'inapproprié, manifestant une différence ou une récalcitrance qui non seulement renforce la fonction stratégique dominante du pouvoir colonial, mais aussi intensifie la surveillance, constituant ainsi une menace imminente pour les savoirs établis et les pouvoirs disciplinaires (Bhabha, 1994, p. 86).

L'impact des théories psychanalytiques de Freud peut facilement être observé sur les études de Bhabha vu qu'il utilise le concept d'étrangeté de Freud pour souligner la relation entre soi et l'autre. Le concept d'étrangeté représente les ambivalences, les dilemmes et l'obscurité et il est étroitement lié à l'autorité coloniale, qui compose les perspectives postcoloniales de Bhabha. Pour lui, les processus coloniaux produisent des dualités parce que la culture est confrontée à ses étranges doubles et elle se situe à la fois par rapport à une culture originale et à un nouveau lieu. La culture est incohérente mais ses récits semblent stables et confiants. Ils se laissent toujours entraîner dans d'étranges relations déplacées avec d'autres cultures, textes, ou disciplines (Bhabha, 1994, p. 56). En d'autres termes, le concept d'étrangeté est très similaire à la position des migrants sous l'hégémonie colonisatrice (Royle, 2003, p. 140).

Dans l'ensemble, Bhabha se préoccupe de la question de la déshumanisation dans le contexte colonial plutôt que des bases politiques ou économiques du colonialisme. L'impérialisme, l'eurocentrisme, le racisme et la notion du nègre comme objet phobogène stimulent l'angoisse (Fanon, 2008, p. 117). Donc, le style de discours bhabhaïen qui a un grand impact sur la littérature postcoloniale change les perspectives sur le discours colonial, met l'accent sur les positions de la subjectivité en termes de lieu et de psychisme plutôt que de classe et de nation.

Par ailleurs, en s'appuyant sur la théorie du discours postcolonial de Bhabha, cette étude analyse les rôles de la maternité-féminité, l'identité féminine, le racisme et la crise identitaire des deux femmes venant de la classe différente dans *Chanson Douce* de Slimani.

Le Discours Postcolonial De Leïla Slimani Dans Son Roman De *Chanson Douce*

Leïla Slimani, née le 3 octobre 1981 à Rabat, est une journaliste et écrivaine franco-marocaine renommée dans le domaine de la littérature contemporaine. Sa mère est franco-algérienne et son père est marocain. L'autrice a écrit des œuvres remarquables, dont *Dans le jardin de l'Ogre*, publié en 2014 traite de la dépendance sexuelle féminine. Avec *Chanson douce,* paru en 2016, elle est la première femme marocaine lauréate du *Prix Goncourt.* Dans ces romans, Slimani souligne la situation socioculturelle surtout de la femme et des immigrants venant de l'Afrique en Europe et les difficultés de la vie là-bas pour eux. La fidélité inébranlable de l'écrivaine aux aspects historiques de son récit permet à sa fiction de transcender la simple narration, entrant dans le domaine du commentaire politique (Bekkaoui, 2023, p. 79). Avec sa grande capacité transformatrice de la littérature postcoloniale, elle essaie de libérer les esprits et de développer une perception de soi revitalisée des communautés dévastées par les pays coloniaux.

Dans *Chanson douce*, Slimani souligne le réel prix de l'existence des bourgeois-bohèmes au sein de l'élite métropolitaine. En explorant les pressions de la division genrée du travail, exacerbées par les inégalités économiques et sociales, elle offre un reflet saisissant de la société française (Cooper, 2022, p. 257). Elle remet en cause de manière directe l'affirmation postféministe selon laquelle l'égalité des sexes serait désormais une réalité.

Le roman *Chanson Douce* qui est connu pour son noyau sensationnel raconte une histoire tragique qui se termine par le meurtre de deux enfants. Slimani dévie des conventions du polar en débutant par la fin: « Le bébé est mort » (Slimani, 2016, p. 13). Un roman à forte dimension psychologique, qui débute par le meurtre de deux enfants par leur nounou. Par la suite, l'histoire se déploie en flash-back,

dévoilant les événements qui ont mené à ce crime impardonnable. Slimani décrit le mode de vie d'une famille de bourgeois-bohèmes parisiens, un jeune couple, Myriam et Paul, en quête d'une nourrice fiable pour s'occuper de leurs deux enfants (Meriem Imen, 2019, p.7).

La famille Massé est au centre du roman et le roman aborde des sujets différents de discussion comme le racisme et les dynamiques de pouvoir dans la société. En outre, la politique de l'ère postcoloniale de la France est au cœur du roman car la famille Massé est un exemple de la conclusion des efforts européens dans le rôle d'un exploiteur/colonisateur. C'est pourquoi Davis définit ce roman non seulement comme une horreur mais aussi comme une fiction politique (2018, p.11).

La mère des enfants, Myriam, est afro-française et diplômée en droit mais elle ne peut pas exercer sa profession en raison de la charge de s'occuper de son nouveau-né Adam et de sa petite fille Mila. Comme elle n'est pas contente de son état, elle décide de trouver une nounou et, avec Paul, son mari, ils interviewent de nombreuses nounous possibles. Un seul des candidats leur donne le sentiment d'avoir trouvé la bonne personne, qui est Louise, une charmante femme blanche d'âge moyen, très expérimentée. Dans la première moitié du roman, la relation entre la famille Massé et Louise commence progressivement à se rapprocher. Néanmoins, on constate que cette intimité aboutit au désespoir et à la déception des deux côtés. Finalement, Louise tue brutalement les enfants Massé et se suicide.

L'image grotesque de Louise est importante pour saisir la nature du roman. Son apparence absurde peut être considérée comme une allusion à une nature « à moitié consentante, à moitié opposée, toujours indigne de confiance » (Bhabha, 1994, p. 33). Elle s'efforce de donner une image aussi respectable que possible. Pour y parvenir, bien que sa robe ridicule en fasse une figure comique pour les gens autour elle, elle porte un uniforme traite parfaitement les enfants et rend l'appartement propre. De plus, la sécurité de sa fille, perdue depuis des années, ne l'intéresse pas. Au contraire, Louise semble très heureuse de s'occuper des enfants Massé. Même si elle se soucie des enfants et de leur bien-être, à mesure que l'histoire avance, on voit que Louise veut être non seulement une baby-sitter mais aussi un membre inséparable de la famille. Au début, Louise réussit à se montrer comme faisant partie de la maison. Elle s'occupe de tout, y compris de la cuisine pour Paul et Myriam de sorte qu'en quelques semaines, sa présence est devenue incontournable. Mais dans Berceuse, Slimani met en avant l'incompatibilité de la situation sur Louise. Du point de vue de la pensée qui catégorise la citoyenneté selon la race, la descendance et la culture, cela échoue (Işık, 2021, p. 108).

La Condition De La Femme

Selon Maggie Humm, l'une des pionnières de la théorie du discours postcolonial, la critique traditionnelle occidentale a négligé jusque dans les années 1980 ce qui était écrit dans le tiers-monde (2002, p. 355). Si bien qu'à travers le discours postcolonial, elle vise à attirer l'attention sur l'existence des femmes du tiers monde afin de faire entendre et de rendre visibles les voix des femmes colonisées et marginalisées. Donc, dans les œuvres postcoloniales, les écrivains reflètent les difficultés de la vie des femmes dans les pays colonisés comme la solitude, les problèmes économiques et l'humiliation par les hommes. Leïla Slimani aborde aussi dans tous ses romans « la femme ». Avec *Chanson* douce, la romancière souligne la violence et l'anxiété qui touchent des mères aspirant à s'épanouir en dehors de leur cercle familial.

A travers le texte, se dévoilent deux univers de femmes dont les destins arrangent la rencontre, l'une provoquant le malheur de l'autre. Louise pose des gestes hautement symboliques qui insufflent un nouveau sens à la monotonie du quotidien du jeune couple (Meriem Imen, 2019, p.7).

En effet, la liberté constitue l'un des aspects fondamentaux de la modernité. Par essence, celle-ci représente la capacité d'agir, de penser et de s'exprimer selon ses propres choix, sans être entravé par la peur, la gêne ou les préjugés. Pendant de nombreux siècles, le monde a été largement dominé par une société presque exclusivement patriarcale, qui projetait l'image d'un monde principalement masculin. Cette réalité se reflète d'ailleurs dans le roman de Leïla Slimani via la confrontation entre deux femmes de générations différentes, chacune portant un regard opposé. La première conçoit le rôle de la femme comme étant celui du foyer, répondant aux besoins de son mari et élevant leurs enfants. La seconde, quant à elle, prône l'idée de l'émancipation féminine et du partage des responsabilités familiales. Par conséquent, une représentation choquante de la femme, dépeinte comme la classe la plus défavorisée, exploitée et vulnérable persiste. Cette dichotomie ne fait qu'accentuer le sentiment d'incarcération de la femme, coincée entre les obligations domestiques, comme la gestion de sa maison, de ses enfants et de

son mari, et les exigences professionnelles de l'extérieur : « Elle s'était rendu compte qu'elle ne pourrait plus jamais vivre sans avoir le sentiment d'être incomplète, de faire mal les choses, se sacrifier un pan de sa vie au profit d'un autre » (Slimani, 2016, p. 48).

L'auteure dépeint la forte aspiration à la liberté éprouvée par cette femme, une volonté inextinguible de modernité caractérisée par sa recherche d'expériences personnelles lui permettant de s'affirmer et de revendiquer sa position dans la société. Cette représentation suscite chez le lecteur une inquiétude quant à la condition de ce personnage en révolte contre les normes traditionnelles, incarnant une injustice sociale. En revanche, la masculinité demeure perçue comme une norme universelle, au cœur d'une société largement masculine, comme en témoignent l'éducation et les opportunités accordées aux hommes plutôt qu'aux femmes. La situation de la femme devient ainsi l'indicateur principal du niveau de développement de toute la société. Un véritable progrès ne peut être atteint si la femme reste reléguée au second plan : « Paul n'a émis aucune réserve… Sa femme paraissait s'épanouir dans cette maternité animale. Cette vie de cocon, loin du monde et des autres, les protégeait de tout » (Slimani, 2016, p. 18). Ce retard imposé se répercute inévitablement sur le comportement, la mentalité et la perception des hommes (Ridwan, 2019).

La Maternité

Comme affirmé par Badinter, pendant toute l'histoire, la femme a été isolée de la vie sociale dans toutes les sociétés et elle n'a établi son existence que grâce à sa fertilité. Selon les modèles féminins traditionnels, les femmes sont responsables de donner naissance aux enfants, de les nourrir, de les élever et de les éduquer. Pour elles, il n'est pas possible d'être une bonne mère et de poursuivre en même temps des activités personnelles (2017, p. 146). De plus, alors qu'une femme qui reste au foyer a l'image d'une bonne mère, une femme qui laisse son enfant à la maison et va travailler est négativement perçue.

Pourtant, comme Calixthe Beyala, une des écrivaines importantes de la littérature postcoloniale indique dans son œuvre *Lettres d 'une Africaine à ses sœurs occidentales,* il n'est pas possible de parler d'égalité complète entre les hommes et les femmes. La raison en est que les femmes ont le privilège d'être mères (1995, p. 20). Avec ces pensées, Beyala déclare la supériorité des femmes. Si bien que les écrivains postcoloniaux glorifient aussi la maternité avec leurs discours contre l'ordre patriarcal. Analyser sa représentation offre un moyen d'explorer les valeurs, les normes et les traditions de l'identité culturelle de l'espace africain.

Donc, Slimani, en tant qu'activiste pour les droits des femmes de la littérature postcoloniale, montre dans ses romans la sainteté de la maternité *Chanson douce* est un exemple du modèle de superwoman proposé par le mouvement féministe égalitaire sous un angle différent. Il y a deux figures féminines-mères dans le roman qui représentent ce modèle. L'une des femmes est Myriam, la mère moderne, libre et sociale, l'autre est Louise, la nounou traditionnelle, introvertie et confinée au foyer. Myriam engage la nounou Louise pour lui déléguer son rôle maternel et ses responsabilités ménagères. Myriam veut être une femme active, indépendante et forte ainsi qu'une mère et une épouse. En fait, dans ce modèle, la maternité n'est pas complètement rejetée, mais elle est censée s'accompagner de rôles féminins (Baherirad, 2016, p.103). Myriam souhaite dépasser le rôle traditionnel d'une mère qui s'occupe uniquement du ménage et des enfants : « Avec deux enfants tout est devenu plus compliqué : faire des courses, donner le bain, aller chez le médecin, faire le ménage. Les factures se sont accumulées. Myriam s'est assombrie » (Slimani, 2016, p. 19-20). Mais la maternité et le travail au foyer ne suffisent pas à elle à la rendre heureuse.

La relation entre le couple et la nounou devient de plus en plus compliquée. Comme Myriam ne remplit pas ses responsabilités au foyer, elle perd peu à peu son influence sur ses enfants : « Louise nettoyait tout. Elle faisait la vaisselle, passait une éponge sur le plan de travail de la cuisine. Elle pliait les vêtements que madame avait jetés son lit avant de partir, hésitant sur la tenue qu'elle allait porte » (Slimani, 2016, p. 55). En effet, elle perd son domaine maternel et le contrôle de la maison au profit de nounou Louise.

Contrairement à la figure maternelle représentée par Louise, Myriam n'a que le rôle de la mère qui accouche. Décider de devenir mère ne garantit pas une meilleure maternité comme on le pensait initialement. Ce n'est pas seulement parce que la liberté de décider peut-être trompeuse, mais aussi parce que cette liberté aggrave sérieusement le fardeau des responsabilités ou parce que l'individualisme et l'obsession de soi sont désormais trop forts (Badinter, 2017, p. 23). Donc Louise est désormais la mère

des enfants, la maternité biologique lui étant transférée. La maternité est un acte. C'est une activité et peut être transférée à quelqu'un d'autre si nécessaire (Baherirad, 2016, p. 97).

Pourtant, au fur et à mesure que l'histoire avance, les plans de Louise ne fonctionnent pas. Cette situation la conduit à la folie et au terrible meurtre qu'elle finira par commettre de façon qu'elle arrête de s'occuper des enfants et a des pensées effrayantes qui lui viennent à l'esprit toute la journée. L'infanticide découle de l'échec de Louise à être une bonne mère envers sa fille alors qu'elle tente de se racheter avec les enfants des autres. Comme Badinter indique l'acte d'infanticide est souvent le signe d'une grande détresse que traverse une personne (1992a, p. 45). Bien que Louise devienne la mère idéale pour des enfants qui n'étaient pas les siens au départ, sa peur devient si grande qu'elle s'attache extrêmement à son rôle temporaire de mère. Elle exprime son désespoir et sa folie en choisissant de tuer les enfants.

Comme Yaşar Soydan et al. ont expliqué; Louise, qui tue les enfants qu'elle a maternés est cette fois comparée à la sorcière mythologique grecque Médée. Lorsque Médée, la fille sorcière du roi de Colchide, apprend que Jason épousera la fille du roi, elle se transforme en une figure maternelle meurtrière qui tuera ses enfants sans hésiter. Le concept connu sous le nom de *complexe de Médée* dans la littérature est également lié au caractère de Médée et est présenté comme un exemple de la forme de haine observée chez les femmes. Lorsque la mère veut punir le père, elle utilise les enfants contre le père et devient agressive envers les enfants (2020, p. 147). À cet égard, dans le roman *Chanson Douce*, l'infanticide se transforme en meurtre de son propre enfant. Louise refuse le rôle de nounou-mère. Le meurtre survient à la suite d'une maternité perverse, mélancolique et matérialiste:

> Elle sera Louise qui enfonce ses doigts dans ses oreilles pour faire cesser les cris et les pleurs… Louise qui saisit un couteau dans un placard. Louise qui boit un verre de vin, la fenêtre ouverte, un pied sur le petit balcon. Les enfants, venez. Vous allez prendre un bain » (Slimani, 2016, p. 2).

Le Racisme

Comme expliqué par Châtelet, dans les romans postcoloniaux, on montre le problème du racisme. Les écrivains rédigent directement la racialisation dans la société et ils remettent en question la position de l'étranger en France (2021, p. 9). Ainsi, le thème du racisme est très remarquable dans *Chanson Douce* où Slimani accentue en particulier.

Myriam est d'origine africaine et semble si accoutumée aux nouvelles valeurs occidentales qu'elle en vient à renier ses propres racines. En cela, le processus de sélection d'une nounou ne fait pas exception. Paul et Myriam ont plusieurs critères pour la candidate potentielle si bien que Myriam essaie de trouver plusieurs fautes de façon à ce qu'elle critique les apparences physiques des candidates : « Une ivoirienne souriante et sans papiers. Caroline, une blonde obèse aux cheveux sales, qui passe l'entretien à se plaindre de son mal de dos et de ses problèmes de circulation veineuse » (Slimani, 2016, p. 28).

Selon la citation ci-dessus, il est évident que Myriam, une Afro-Française, adopte des attitudes racistes qui, dans le passé, étaient contre elle et sa famille. Après avoir surmonté les difficultés liées à la discrimination raciale, elle pense qu'elle pourrait désormais en faire partie. Cette situation illustre également un phénomène d'aliénation. Fanon l'explique: « L'aliénation est le résultat d'une peur du Nègre, peur aggravée par des circonstances déterminantes » (1986, p. 209): « La gérante la dégoutait. Son hypocrisie, son visage rond et rougeaud, son écharpe éliminée autour de cou. Son racisme, évident tout à l'heure. Tout lui donnait envie de fuir » (Slimani, 2016, p. 19).

En plus, d'après Işık, même si les immigrés et les minorités envisagent leur avenir dans le pays où ils résident, la différence principale entre ces groupes réside dans l'origine de leur passé. Même les minorités entretiennent des préjugés envers les immigrés et les expriment comme si c'était chose courante. La réaction des minorités face aux immigrés révèle leur angoisse d'être associées à ces individus considérés comme de seconde zone, car elles se perçoivent comme des citoyens légitimes de leur pays (2021, p. 109).

D'un autre côté, comme indiqué par Işık, la vie de famille de Louise joue également un rôle crucial dans la compréhension de ses motivations pour le massacre d'enfants. Son mari, Jacques, ne l'aime pas, et Louise déteste et ignore sa fille sans raison apparente. La colère envers elle se transforme inévitablement en déception. En compensation de ses rêves brisés, Louise sacrifie les enfants Massé (2021, p.

108-109). La scène du massacre à la fin du roman est indéniablement liée à des problèmes raciaux profondément enracinés.

La Crise Identitaire

La plupart de ceux qui migrent d'Afrique vers l'Europe ont des difficultés à s'adapter aux pays dans lesquels ils se rendent à tel point que divers défis culturels et économiques et aussi une crise surgissent. De nombreuses personnes sont confrontées à des difficultés liées à leur culture et à leur identité (Dizayi, 2015, p. 99). Si bien que la quête identitaire se présente comme l'un des thèmes fondateurs et récurrents des immenses œuvres produites chez les auteurs postcoloniaux comme Slimani.

Dans *Chanson douce*, le désir d'appartenir à une famille et la résistance de celle-ci sont en réalité le résultat d'un conflit de classes. Myriam et Paul appartiennent à la classe moyenne supérieure, tandis que Louise n'en fait pas partie. Comme Parry affirme en tant qu'aide-soignante, Louise n'a ni le statut de mère ni celui d'une autorité dans le foyer. Ce conflit de pouvoir peut être considéré comme une crise d'identité. Bien que son identité lui assure une place dans la société en termes de race, sa position est problématique car elle fait partie de la classe ouvrière. La France, comme on le sait, est un État multiculturel et s'identifie jusqu'à présent comme un État-nation. Donc, Myriam et Paul exposent le rôle que joue l'Europe. On voit qu'il s'agit d'un effort visant à faire savoir aux éventuelles nounous qu'elles n'ont pas les mêmes droits sur leur territoire (1987, p. 32) : « Louise s'est assise dans un coin su canapé, ses longs doigts vernis s'agrippant à sa coupe de champagne. Elle est nerveuse comme une étrangère, une exilée qui ne comprend pas la langue parlée autour d'elle » (Slimani, 2016, p. 64).

En outre, la déception et bien sûr la brutalité qu'elle porte tout au long de son travail à la maison Massé sont des résultats possibles de la crise d'identité nationale. Si bien que d'après Zabunoğlu, l'identité nationale ainsi que d'autres identités sont importantes selon le sens qu'elle offre à la vie de l'individu (2018, p. 552) : « Louise, qui dormait à côté du lit médicalisé, tentait de la raisonner. La vieille lui crachait des insultes, la traitait de pute, de chienne, de bâtarde. Parfois, elle essayait de la frapper » (Slimani, 2016, p.109). Comme le disent ces phrases, la femme pense avoir le droit d'insulter Louise en raison de son identité nationale et de sa condition économique.

D'autre part, Myriam, elle ne ressent aucune appartenance à sa race. Elle fait des efforts pour éviter de se retrouver sous le même toit avec ces personnes. Il n'est pas faux de dire qu'elle met une barrière entre sa véritable identité et son profil de femme française de la classe moyenne idéalisée. On entend ici que chaque État a ses citoyens privilégiés, et la France ne fait pas exception. C'est pourquoi le combat de Myriam contre son passé et sa race n'est pas vain. Elle tente de structurer et de préserver son identité suivant la loi non écrite de la France. Avoir une nounou africaine à la maison est peut-être une menace pour cet ordre. Les immigrants sont les indicateurs d'une menace possible selon laquelle l'existence des immigrants pourrait être utilisée comme excuse pour attaquer les minorités (Işık, 2021, p.110-111). Slimani fait résonner l'attitude européenne envers les immigrés dans l'esprit des européens: « Les Rouvier supportaient mal à la présence de la petite fille, Stéphanie. Ça les gênait, c'était presque physique. Ils éprouvaient une honteuse antipathie à l'endroit de cette enfant brune… » (Slimani, 2016, p. 55-57).

Les Conditions Socioculturelles et Economiques Différentes De Deux Femmes

Les écrivains de la littérature postcoloniaux s'efforcent de mettre en lumière la description et la compréhension du monde en analysant le rôle de la mondialisation, ainsi que l'impact du travail sur l'individu et les dynamiques de pouvoir à travers leurs discours. De sorte qu'ils définissent clairement comment les immigrants ont du mal à maintenir leur vie et ce que c'est qu'un bon citoyen.

Myriam et Paul ont des emplois qui les orientent vers leur future carrière. Pour Myriam, trouver une nounou est une priorité, car elle considère qu'être mère au foyer est une situation dévalorisante. Mais Louise est seule et ses inquiétudes quant à l'avenir sont le résultat de l'environnement socioculturel et économique dont elle est issue. Le destin de Louise la conduit inéluctablement vers une fin tragique: Destin socio-économique Louise provient d'une famille défavorisée où elle doit travailler sans relâche toute sa vie pour assurer sa subsistance (Yücedağ, 2023, p. 151). Destin psychologique : C'est le stress qui la pousse à la folie à cause des problèmes sociaux qu'elle vit (Bouaich, 2018, p. 11).

Cependant, Howell déclare qu'à la fin du XIX[e] siècle et pendant la majeure partie du XX[e] siècle, les domestiques n'avaient aucun statut légal. Bien qu'ils soient de statut inférieur, les domestiques occupent une place importante dans le maintien de l'ordre dans la maison et dans l'organisation du travail quotidien. Encore que les nounous et les travailleurs domestiques soient des membres invisibles de la société, ils restent néanmoins une force centrale et importante au sein du foyer, constituant l'un des éléments fondamentaux de la société (2017, p. 301).

Selon Nelischer, le ménage à deux carrières présente des caractéristiques spécifiques par rapport aux ménages à deux revenus, notamment en ce qui concerne les exigences de temps et d'efforts liés au travail des partenaires. De plus, on peut supposer que le statut de carrière ascendante dans un ménage à deux carrières ne laisse que peu de temps et d'espace privés aux travailleurs. À cet égard, la famille Massé peut être considérée comme l'un de ces ménages à double carrière. Si la maternelle n'est pas une option, ces familles sont contraintes de trouver pour leurs enfants une personne qui inévitablement appartient à une classe sociale inférieure (2018, p. 6). À mesure que les femmes s'enrichissent, elles délèguent la responsabilité de s'occuper de leur enfant à une femme plus pauvre. Cette différence de classe s'explique par le manque de prestige associé au métier de nounou: « Paul se lance sans conviction dans un entretien en anglais. Gigi parle de son expérience. De ses enfants qu'elle a laissés au pays, du plus jeune qu'elle n'a pas vu depuis dix ans » (Slimani, 2016, p. 27).

Bien que le nationalisme français suggère une définition de l'idéal commun, il est notoire que cette pensée n'est pas appliquée. La discorde dans *Chanson Douce* confirme cette réalité. Le désaccord émerge de la confrontation insolite entre employeurs afro-français de classe moyenne et baby-sitters blanches pauvres. Même si cela n'est pas directement évoqué dans le roman, il faut une lecture simple mais interlinéaire pour que Louise pense que c'est elle qui mérite d'être à la place de Myriam : « Elle adorait observer le visage ravi des parents qui, en rentrant, constataient qu'ils avaient eu droit à une femme de ménage gratuite en plus de la baby-sitter » (Slimani, 2016, p. 55).

Pourtant, Louise, même si elle essaie de donner l'impression d'une nounou idéale, son échec à devenir mère biologique tout en travaillant comme nounou pour les enfants d'autres familles est également le résultat de son sort socio-économique et psychologique. Elle ne peut pas être une bonne mère pour sa fille Stéphanie parce qu'elle ne veut pas l'avoir « Elle l'a frappée sur le dos d'abord, de grands coups de poing qui ont projeté sa fille à terre » (Slimani, 2016, p.182). En effet, Stéphanie prend de mauvaises habitudes parce qu'elle a grandi dans une vie indisciplinée. En raison de sa mauvaise conduite, Stéphanie est expulsée de l'école. Louise est accusée de son rôle de mauvaise mère. Elle discipline Stéphanie en la battant.

Conclusion

Le discours postcolonial s'est opposé aux discours colonial et aux normes qui véhiculaient avant tout les valeurs européennes notamment politiques, économiques, sociales, culturelles, linguistiques ou religieuses. Donc, l'écrivaine maroco-française Leïla Slimani, dans son roman *Chanson Douce* raconte les luttes de classes et culturelles entre la bonne et la famille patronale en France, les conditions de vie et les problèmes identitaires des nounous immigrées, à travers la relation entre les couples bourgeois parisien et leurs nounous. Cette œuvre traite de l'aliénation des femmes, des problèmes d'identité et de la marginalisation des femmes immigrées selon leur statut, à travers le personnage de Louise, privée de tous ses droits.

Nounou Louise représente les immigrantes des classes inférieures qui ne peuvent vendre leurs compétences domestiques et maternelles qu'à des parents économiquement supérieurs qui ne peuvent pas consacrer de temps à leurs propres enfants. Les expériences de Myriam, qui confie ses enfants à quelqu'un d'autre pour sa liberté, en contradiction avec les normes qui soumettent les femmes au rôle de mère, reflètent les conditions de vie des femmes d'aujourd'hui. Les femmes veulent concilier la vie familiale et le travail mais elles ne veulent abandonner ni l'un ni l'autre. D'après Yücedağ, le service est un phénomène social, ce concept fait référence à la situation dans laquelle une personne se trouve au service d'une autre. Les relations entre les serviteurs et leurs propriétaires sont déterminées par la classe sociale. En Europe, les domestiques avaient un rôle important, notamment au sein de la classe bourgeoise. Il faut comprendre qu'au XIX[e] siècle, toute la bourgeoisie, de la plus humble à la plus haute, avait ses propres serviteurs (2023, p. 150-151).

D'un autre côté, le roman se compose de deux faces polaires qui sont le silence et la violence. Ces deux-là doivent être considérés comme les symboles présentés par Slimani comme la synthèse de l'histoire coloniale de la France. A ce propos, il est possible de supposer que Myriam et Louise sont des représentations de colonisateur et de colonisé. Ainsi, à l'époque du postcolonialisme, un processus de recolonisation inversé se manifeste. Bien que Louise symbolise la colonisatrice du passé, elle n'a plus le pouvoir de domination. C'est pourquoi elle voit elle-même supérieure aux Massés en les qualifiant d'ennemis. Cela pourrait être considéré comme un effort visant à regagner la domination. Cet affrontement est un exemple de relation esclave-maître. Cela justifie donc qu'après l'abolition du colonialisme officiel il n'y ait eu aucun changement culturel.

Dans une optique différente, les femmes continuent de revendiquer une citoyenneté complète, incluant le droit de vote, l'accès à l'éducation universitaire, la diversification des opportunités professionnelles et l'égalité salariale, dans le dessein de combattre le système d'exploitation et de domination de l'autre sexe. Nombre d'entre elles se sont engagées et ont émergé comme des symboles et des créatrices du mythe de la féminité, fondé sur le respect du sexe féminin (Meriem Imen, 2019, p.6).

En conclusion, la littérature apparaît comme un acteur crucial dans le dialogue autour du colonialisme et de ses conséquences persistantes. Elle possède le potentiel soit de renforcer les dogmes coloniaux, soit de les contester et de les renverser activement. Une excursion dans le domaine de la théorie du discours postcolonial, Leïla Slimani donne des outils analytiques nécessaires pour naviguer et élucider cette interaction complexe.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Bibliographie

Akerson, F. E. (2010). *Edebiyat ve kuramlar*. İthaki Yayınları.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (1998). *Key concepts in post-colonial studies.* Routledge.

Badinter, E. (1992a). *Annelik sevgisi: 17. Yüzyıldan günümüze bir duygunun tarihi* (K. Çelik, Çev.). Afa Yayınları.

Badinter, E. (1992b). *Biri Ötekidir: Kadınla erkek arasındaki yeni ilişkiler ya da Androjin Devrim* (Ş. Tekeli, Çev.). Afa Yayınları.

Badinter, E. (2017). *Kadınlık mı? Annelik mi?* (A. Ekmekçi, Çev.). İletişim Yayınları

Baherirad, S. (2016). *Kadın gibi kadın*. Doğan Egmont Yayıncılık.

Beauvoir, S. (1980). *Kadın genç kızlık çağı* (B. Onaran Çev.). Payel Yayınevi.

Beyala, C. (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Spengler.

Bhabha, H.K. (1994). *Nation and narration*. Routledge.

Bekkaoui, H. (2023). Disorienting the native struggle for ındependence: A postcolonial reading of Leila Slimani's historical novel, "The Country of others". *International Journal of Language and Literary Studies*. *5*(4).77-94. http://doi.org/10.36892/ijlls.v5i4.1469

Bouaich, T. (2018). *L'esthétique du tragique dans "Chanson douce" de Leïla Slimani* [Mémoire de Master Inédite]. Université Abderrahmane Mira, Faculté des Lettres et des Langues Algérie.

Châtelet, C. (2021). Prises de position publiques et politique dans les romans de Marie NDiaye. *Elfe XX-XXI*, *10*, 1-19.

Cooper, J. (2022). Hiding in plain sight: Intersectional violence and postfeminism in "Chanson douce" (2016) by Leïla Slimani. *Nottingham French Studies*, *61*(3), 256-274.

Çal, M. (2023). *Postcolonial discourse in Andrea Levy's novels* [Doctoral Dissertation]. Pamukkale University Institute of Social Sciences.

Davis, J. M. (2018). The nightmare tropes of three women writers: Leïla Slimani, Karen Dionne, and Yrsa Sigurðardóttir. *World Literature Today*, *92*(4), 10-12.

Dizayi, S. A. H. (2015, February). The crisis of identity in the postcolonial novel. *Proceedings of INTCESS15- 2nd International Conference on Education and Social Sciences* (Organized by: OCERINT- International Organization Center of Academic Research), 999-1007, İstanbul/Turkey.

Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks.* Pluto Press.

Fuss, D. (1995). *Identification papers: Readings on psychoanalysis, sexuality, and culture.* Routledge.

Howell, J. (2017). Chanson douce. *The Journal of North African Studies*, *22*(2), 301-303.

Hulme, P. (1986). *Colonial encounters: Europe and the native Caribbean 1492-1797*. Methuen.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Say Yayınları.

Işık, O. (2021). Identity and belonging in Leïla Slimani's Lullaby. *The Literacy Trek*, *7*(2), 105-114. https://doi.org/10.47216/literacytrek.995047

Kocaman, A. (Ed.) (2003). *Söylem Üzerine*. ODTÜ Yayıncılık.

McKenzie, M. (2006). Three portraits of resistance: The (un)making of Canadian students. *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, *29*(1), 199- 222. https://doi.org/10.2307/20054153

McLeod, J. (2000). *Beginning postcolonialism*. Manchester UP.

Meriem Imen, B. (2019). *Maternité et modernité dans "Chanson douce" de Leila Slimani* [Mémoire de Master Inédite]. Université 8 Mai 1945, Guelma.

Moje, E., McIntosh Ciechanowski, K., Kramer, K., & Ellis, L. (2004). Working toward third space in content area literacy: An examination of everyday funds of knowledge and discourse. *Reading Research Quarterly*, *39*(1), 38-70. https://doi.org/10.1598/RRQ.39.1.4

Nelischer, K. (2018). *Women's right to the city*. 30 Mayıs 2024 tarihinde https://www.thesitemagazine.com/read/womens-right-to-the-city adresinden alındı.

Newman, J. & Clarke, J. (2007). Five: Narrating subversion, assembling citizenship. In Marian B. and David P. (Yay. haz.), *Subversive Citizens: Power, agency and resistance in public services* içinde (pp. 67-82). Policy Press.

Parry, B. (1987). Problems in current theories of colonial discourse. *Oxford Literary Review*, *9*(1), 27-58.

Pilcher, J., & Whelehan, I. (2004). *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications.

Ridwan, Z. (2019). *Statut de la femme entre tradition et modernité* Editions la Croisée des Chemins.

Royle, N. (2003). *The uncanny.* Manchester University Press.

Slimani, L. (2016). *Chanson douce*. Gallimard.

Young, R. J. C. (2016). *Postkolonyalizm: Tarihsel bir giriş*. (S. Şen ve B. Toksabay Köprülü, Çev:). Matbu Yayınları.

Yule, G. (1996). *Pragmatics.* Oxford University Press.

Yücedağ, Seçil (2023). Leïla Slimani'nin *Hoş Nağme* adlı romanında "Süper Kadın Modeli" kapsamında kadın rolleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *11*(140), 149-160. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.69218

Zabunoğlu, H. G. (2018). Günümüzde ulus-devlet. *Erciyes Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, *13*(1), 535-559.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 11-22
doi:10.32600/huefd.1544770

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:06.09.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 05.12.2024

Reinterpreting the Dynamics Between the Surrealist Artist and the Muse in Mina Loy's *Insel*[1]

Mina Loy'un *Insel* Adlı Romanında Sürrealist Sanatçı ve İlham Perisi Arasındaki Dinamiklerin Yeniden Yorumlanması

Fahriye Selvi DANACI GÜRLER[*]

Abstract

Mina Loy's *Insel* recounts the friendship between Mrs. Jones, an art dealer, and Insel, an idiosyncratic surrealist painter, in 1930s Paris, based on Loy's friendship with the surrealist painter Richard Oelze. The novel is often compared to André Breton's surrealist piece, *Nadja* in which Breton employs a mad and beautiful young woman as his muse in his journey of self-search. However, in contrast to Nadja's idealised, passive, and silenced presence in Breton's creative process, Loy prefers to portray a rather dynamic relationship between a female artist in constant self-doubt about her creativity and a male muse, who is depicted as a physically repulsive, derelict figure. By undermining the generally acknowledged roles of the surrealist artist and the muse, the male artist being the centre of the surrealist experience while the female muse serving as a divine, mad, and beautiful source of inspiration, Loy explores the potentials of a scenario where the surrealist muse is not a silent bystander, but a central agent in the creative process, functioning as an equal part of the artist's creating mind. Therefore, this article argues that through Jones's connection with Insel, Loy introduces a fresh discussion on the nature of selfhood not as a singular entity, but as the outcome of a continuous dialogue among multiplicity of selves, as well as questioning and reimagining the relationship between the surrealist artist and the muse.
Keywords: Mina Loy, *Insel*, surrealism, surrealist muse, selfhood.

Öz

Mina Loy'un *Insel* adlı romanı, 1930'ların Paris'inde bir sanat simsarı olan Mrs. Jones ile tuhaf bir sürrealist ressam olan Insel arasındaki dostluğu anlatır ve Loy'un sürrealist ressam Richard Oelze ile olan dostluğuna dayanmaktadır. Roman sık sık André Breton'un benlik arayışı için çıktığı yolculukta deli ve güzel bir kadını ilham perisi olarak kullandığı sürrealist eseri *Nadja* ile karşılaştırılır. Fakat Breton'un yaratıcı sürecinde idealize edilmiş, pasif ve susturulmuş bir varlık olarak tasvir edilen Nadja'nın aksine, Loy, sürekli olarak yaratıcılığı hakkında kendinden şüphe duyan bir kadın sanatçı ile fiziksel olarak itici, avare bir erkek ilham perisi arasındaki dinamik bir ilişkiyi resmetmeyi tercih eder. Sürrealist sanatçı ile ilham perisinin genel olarak kabul gören, erkek sanatçının sürrealist deneyimin merkezinde olduğu, kadın ilham perisinin ise görkemli, deli ve güzel bir ilham kaynağı olarak hizmet ettiği rollerini

[1] This article is a revised version of the first chapter of my PhD dissertation titled "A Surrealist Quest for Artistic Individuality: A Critical Study of the Works of Mina Loy, Leonora Carrington, and Ithell Colquhoun."

[*] Dr., Independent Researcher-Literary Translator. E-mail: selvidanaci@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0889-5713

◊ Alan Editörü / Field Editor: Alev KARADUMAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

tersine çeviren Loy, sürrealist ilham perisinin sessiz bir seyirci olmadığı, sanatçının düşünen zihninin eşit bir parçası olarak yaratıcı süreçte merkezi bir unsur olduğu bir senaryonun potansiyellerini keşfeder. Bu makale, Jones'un Insel ile olan bağı üzerinden Loy'un benliğin tekil bir öz değil, birden çok benlik arasındaki aralıksız diyaloğun bir sonucu olduğu fikriyle benliğin doğasına dair yeni bir tartışma ortaya koyduğunu ve sürrealist sanatçı ile ilham perisi arasındaki ilişkiyi sorgulayıp yeniden tasavvur ettiğini ileri sürer.
Anahtar sözcükler: Mina Loy, *Insel*, sürrealizm, sürrealist ilham perisi, benlik.

Introduction

Mina Loy's surrealist novel *Insel* (1992) explores the uncanny relationship between an artist, Mrs. Jones and her muse, Insel in 1930s' surrealist Paris and their reversing roles in each other's lives as the guide and the guided, the healer and the healed, the inspirer and the inspired. As can be understood from the given roles, the uncanny dynamics between the artist and her muse poses a sharp contrast with the generally acknowledged relationship between the surrealist artist and the muse, which is often characterised by a fixed, one-sided affiliation, the artist being the active participant and the central agent throughout the surrealist experience and its account while the muse being the passive and silent source of inspiration. Often compared to Breton's *Nadja* (1928), Loy's *Insel* can be considered as a reinterpretation or a rewrite of the former. However, Loy's novel is more than a mere adaptation of Breton's in the way it reverses the gender roles by casting a middle-aged woman as the artist and a physically deformed man as the muse. What Loy does is both to invert conventional gender roles in surrealist imagination and to defy the static positions that the surrealist artist and the muse assume in the same imagination by employing Insel, the muse, as an equal to Mrs. Jones, the artist, and depicting him as an embodiment of the artist's creative self, hence, putting forth a discussion about the duality of the selfhood through the artist's search for individual and artistic autonomy. Therefore, this article argues that Loy's portrayal of the nature of the artist-muse relationship's reciprocity not only challenges the strict principles and formulas of the surrealist expression, but also opens a critical discussion on the very nature of the creative process with respect to the dual state of the creating mind and the dialogic selves that constitute it.

Challenging the Surrealist Discourse of Inspiration from the Outside

Born Mina Gertrude Lowy in London, Mina Loy was many things before she was a novelist: a trained painter, poet, essayist, designer famous for the hats and lampshades she made, feminist activist, and a short-time gallery agent. This prolific and interdisciplinary career is partly owed to her lifestyle as a global citizen in some of the liveliest cities of the pre- and post-war world in terms of cultural and artistic mobility. Over the course of her eighty-four-year lifetime, as Hayden recounts comprehensively, Loy lived and became an active member of the artistic scenes in "*Jugendstil* Munich (1900), Futurist Florence (1907-1916), Dada-enfevered New York (1916-1917) and Surrealist Paris (1923-1936)" often visiting "Weimar Berlin (1922) and Freud's Vienna (1922)," and eventually moving back to New York permanently as "the unofficial artist-in-residence on the Bowery when New York was inaugurated as capital city of the postwar art world" (2014, p. ix). It is, thus, safe to say that Loy's artistic and literary oeuvre, its poetics and politics, and also its aesthetic trajectory were shaped, to a great extent, by her encounters, interactions, and affiliations with the cultural milieu of the time, that is, the zeitgeist of the modernist era. Indeed, she was at the centre of the lively artistic and literary circles of the time, and despite not being an official follower of any artistic trend, Loy's works from different periods were characterised by the distinguishing aspects of such movements as futurism and dadaism. However, she insistently kept her distance from these -isms and avoided committing her artistic agenda to one. As Burstein aptly puts it, "Loy's reaction against artistic affiliation is one form of her devotion to the idea of originality" (2012, p. 156). Indeed, preserving her peripheral position around the orbits of the movements without compromising her own artistic individuality allowed Loy to enjoy freely the new horizons that these movements offered in terms of literary and artistic expression.

Among these sources of influences, Surrealism, with its particular take on the nature of creative process based on the concept of the surrealist muse, finds resonance in Loy's several works, most

particularly, *Insel*. Although she did not define herself as a surrealist, just as she did not define herself as a futurist or a dadaist, Loy was highly influenced by the surrealist spirit, which is quite understandable considering the fact that she was living in Paris in 1930s when Surrealism was in its heyday. Of course, by the time Surrealism became an influential movement, Loy was already an acknowledged artist and poet among the avant-garde circles in Europe, hence, her attitude towards the surrealists was rather cautious, leaving her in somewhat an outsider position with respect to the movement. Interestingly enough, it was a surrealist who was also isolated from the surrealist circle of Paris that inspired the novel. As the Paris representative of her son-in-law, who was a gallery owner in New York, Loy contacted in the mid-1930s Richard Oelze, the German surrealist painter who stirred her compassion with his weak and starving physique and inspired her to take notes of their meetings and conversations, which turned out to become *Insel*. The novel can be briefly outlined as follows: Loy's fictional alter ego, Mrs. Jones, who is a gallery representative, meets Insel, a German surrealist painter whose paintings she intends to acquire; she befriends with him in order to encourage him to paint and send his paintings to the gallery in New York; in their meetings she recognises a strange energy, a mystic and elusive magnetism that Insel gives out and decides to investigate its essence by writing a book about him; while she becomes a matriarchal authority figure over this poverty-stricken, physically repulsive and pitiable derelict, she is also captivated by his psychic radiations and a strange telepathic communication between them as a result of this magnetism; what seems to be at first a healing, regenerating impact of Insel over Jones turns into a destructive, competitive, and frustrating energy; she decides to move to New York and leave him in Paris.

Oelze, or the eponymous subject matter, Insel is at the heart of this surrealist narrative. While the novel presents cameo appearances of leading surrealists, such as André Breton, Max Ernst, Salvador Dali, and Man Ray, Insel is placed at the centre of Mrs. Jones's investigation as a larger-than-life figure whom she describes as "too surrealistic for the surrealists" (Loy, 2014, p. 104). Indeed, the reason for Jones's particular interest in Insel, a perpetually starving, introvert drug addict and painter with a threatening physique and a horrifying mind, lies in the very fact that he is incapable of categorisation. Although he is considered as a surrealist in the artistic circles of Paris, he does not see himself as one, or at least, he does not do it "on purpose" (Loy, 2014, p. 108) and his isolation from the surrealist milieu due to the language barrier and his general disposition makes him an outsider compared to more distinguished figures of the movement. However, as an outsider herself, Jones sees him as "organically surreal" (Loy, 2014, p. 108) since his whole being as well as his genuine art is effortlessly of surrealist spirit. As Conover propounds, Oelze

> was more of an anti-surrealist surrealist, an artist out of place in their midst, and one whose inspiration came from outside of Surrealism's main currents. He refused to enter into easy consanguinity with his 'fellow' surrealists, who were known for their group dynamics and collaborative projects. He was an outsider, he stood apart. (1991, pp. 13-14)

Indeed, Jones's emphasis on Insel's transient and ethereal presence throughout the novel underpins his reluctance for categorisation just as her own refusal of identifying her art with a particular movement proves her determination of maintaining her artistic autonomy. According to Arnold, similar to Loy, who did not officillay participate in the avant-garde movements but preferred to preserve her critical distance toward them, "Oelze assumed the pose of the reticent mingler rather than the blind conformist in Breton's regimented inner circle, […] it may have been this shared aversion to wholehearted membership in groups that drew Loy and Oelze together" (2014, pp. 172-173). This shared attitude makes Insel an exceptional subject matter and a source of inspiration for Jones to contemplate on her own individual quest as an artist struggling in her creative process. In this respect, Loy's novel as a unique take on the relationship between the artist and the muse reminds one of Breton's *Nadja*, a pioneering surrealist work that follows the narrator author's introspection via his encounters with his muse on the streets of Paris.

Breton's automatic prose piece epitomises the general scope of the surrealist activity. It recounts his chance encounters with Nadja, a mentally abnormal girl who wanders the streets of Paris, and revolves around Breton's process of self-discovery through his contemplations on her. Nothing else much happens

in the novel aside from these encounters and Breton's self-examination as a repercussion of his interactions with madness and the marvellous via the personification of Nadja. Throughout the novel, Nadja bewilders Breton with her childish yet wise, mysterious and attractive, transient and ambiguous disposition, and her sublime presence stimulates his creative expression. This type of representation was in fact quite characteristic of most surrealist works and the surrealist imagination in general. As a movement that sought complete liberation of the mind through the rejuvenation of the imagination that was castrated by reason, Surrealism often celebrated the concept of a female muse with sublime powers as a stimulus for the artist to delve into the unknown territories of his unconscious and turn what he found there into a work of art. Therefore, the surrealist muse emerged in the general surrealist imagination as the holder of the keys to the domain of the artist's unconscious and an omnipotent guide in his creative process.

Challenging the orthodox views of ideal, chaste woman of the time, the surrealists accordingly celebrated the concepts of free love and desire as forces that were found fundamental in the process of liberating the imagination. For the surrealists, thus, it was equally crucial to recreate the image of woman as a leading agent in the artistic quest to defy logic through the curves of the unconscious. Imposing on women the power of possessing enigmatic spirit and guiding knowledge, Breton and his followers associated the image of a beautiful young woman with the personification of the concept of surrealist muse not merely as an aesthetic embellishment, but first and foremost as the omnipotent seers and guiding agents of the unconscious. However, defying the traditional connotations of the image of women, the surrealists also fell into the error of confining women into the boundaries of the magical and the mythology, ironically failing to perceive and represent them as real individuals. With respect to the characteristics that were attributed to woman as the surrealist muse, Chadwick argues that

> a vision of woman as muse, the image of man's inspiration and his salvation, is inseparable from the pain and anger that gave birth to Surrealism. As the stimulus for the convulsive, sensuous disorientation that was to resolve polarized states of experience and awareness into a new, revolutionary surreality, she existed in many guises: as virgin, child and celestial creature, on the one hand; as sorceress, erotic object, and *femme fatale*, on the other. In each of these roles she exists to complement and complete the male creative cycle. (2021, p. 19)

This ambivalent position of woman as a mythologised being in the surrealist lexicon can be said to lead to another form of idealisation in such forms as *child woman* (*femme enfant*) and *fairy woman* (*femme fée*). However, this positioning of the surrealist muse in the male artist's creative process was that of a silenced passivity. The idea was that the artist would be inspired by his muse's eccentric and mad energy intertwined with her sublime knowledge of the beyond, namely, the unconscious, and express what he found there via his artistic medium. Accordingly, Breton's Nadja stands as one of the leading examples of this image of the surrealist muse as the epitome of glorified madness and the guiding light of the unconscious. Her innocence that accompanies her madness, her elusive remarks and revelations, her out-of-this-world and fleeting presence in Breton's life place Nadja to the centre of the narrative, yet, she is not there as an active agent in the story but rather a stimulating instrument in Breton's inner journey. Caws addresses this aspect of the story to highlight a fundamental structure in the narrative as follows: "In spite of the title, the initial and indeed the principal subject of the book is not Nadja's search for self-identity, but Breton's […] She is important only as a stage in Breton's autobiography" (1996, p. 29). Indeed, Caw's point is affirmed by Breton himself right at the opening line of the novel, "Who am I?" (1960, p. 11). The question itself suggests that Nadja is present in the narrative as a means for Breton to meditate on the further questions and answers in the path to his self-discovery. Accordingly, this question is soon followed by another, "whom do I haunt?" (1960, p. 11), which automatically relates the secondary object "whom" to the contemplation on the primary subject "who." Therefore, the question of who Breton is can be answered only through a detailed examination of whom he haunts, namely, Nadja. The bond that is formed between Breton and Nadja is more of a one-sided nature than a reciprocal one throughout the novel. Since there is not a following third question of "who is this that I haunt?" one concludes that the narrator is less interested in the genuine identity of Nadja than how her presence in his life can serve in his inner quest of self-searching. In his contemplation

on Nadja's place in their relationship, Breton asks, "what was she offering me?" and his answer is: "It does not matter. Only love in the sense I understand it -mysterious, improbable, unique, bewildering, and *certain* love that can only be *foolproof*, might have permitted the fulfilment of a miracle" (1960, pp. 135-136). Thus, it is not important how Nadja functions in Breton's life as a real person, but how Breton gives meaning to this presence. As Caws further argues, Breton "undertakes the book, then, not as a testimonial to the extraordinary character whose name it bears, but as an inquiry into what is individual about himself […] and how does this personality separate him from others?" (1996, p. 30). Correspondingly, Nadja functions as *the other* against whom Breton positions and defines himself.

In its general frame, then, *Insel* can be considered as a rewrite of Breton's surrealist piece in which he reflects on his own creative process through his interactions with his muse. Much like Breton's *Nadja*, *Insel* is based on the narrator's self-inquiry to understand who she is by contemplating on the other, namely her muse Insel. However, Loy employs Breton's narrative structure not only to pursue a quest for the self, but also to construct an intricate discussion on the concepts of artistic inspiration, creative process, the difference between male and female creativity, and the nature of the relationship between the artist and the muse. As Ayers aptly puts it, "Loy's text […] in part emulates and in part resists [*Nadja*] in order to generate its own meaning" (2010, p. 234). Indeed, Loy makes use of this defining work of Surrealism as a base to understand how the mind of her surrealist muse works. Unlike *Nadja* where Breton only introduces Nadja at the second third of the book, *Insel* opens with an immediate introduction of the very subject matter: "The first I heard of Insel was the story of a madman, a more or less surrealist painter, who, although he had nothing to eat, was hoping to sell a picture to buy a set of false teeth" (Loy, 2014, p. 3). From the very first sentence, Loy draws a very distinct image of Insel, which she dwells on and elaborates throughout the novel. Here is the muse in question: a madman, a surrealist who does not belong to the surrealist circle because he cannot communicate in any other languages except German, a starving artist who tries to sell his paintings not to feed himself, but to better his disfigured look because he "feared to disgust a prostitute with a mouthful of roots" (Loy, 2014, p. 3). From the very first start, then, Loy shatters the general image expected from a surrealist muse. Insel is not different from the general conception of a surrealist muse merely because he is male; he is different, first and foremost, because he is in no way capable of arousing inspiration or desire in an artist with his physical look or spiritual depth. However, what is strange is that this man actually causes sympathy and curiosity in the narrator. It is this curiosity about this eccentric man with an interesting life story that encourages Jones to write his biography. The fact that Insel only agrees to talk about his life for Jones's biography on the condition that she would take him to New York underlines the possibility that Insel might not be a conventional muse. He is not there to merely serve Jones's creative process unconditionally. There is an agreement on mutual benefit between them, which removes Insel from a passive position in the story. When Jones realises that Insel has been lying about his life by copying Kafka's *Der Prozess* (*The Trial*) in their meetings, it becomes quite clear that this muse is also quite capable of manipulating the artist by fabricating his own story and standing up to her when confronted: "'You atrocious fake – you have no life to write – you're *acting* Kafka!' 'And I,' answered Insel, as I turned him out, 'see clearly into you. Your brain is all Brontë.' Flying the colors of his victory, he sauntered off" (Loy, 2014, p. 18). Unlike Nadja, Insel's defying attitude confirms his undeniable, autonomous presence in the narrative process and foreshadows his future influence over Jones's physical and mental trajectory. While Breton makes it clear that Nadja "is at [his] mercy" (1960, p. 91) and that she sees him as a god and the sun (1960, p. 111), Insel seems to occupy a space in the novel that is independent from Jones's domain. As Ayers suggests, "the narrator is denied her autonomy as an artist not only by her fascination with Insel, but by the apparent impossibility of writing the biography of a man who has modelled his identity on Kafka" (2010, p. 233). This is where Jones abandons her idea of writing Insel's biography since it turns out that it is impossible to write about who someone really is when that person is capable of fabricating the things he chooses to tell her. In this premise, the author, who is supposed to have the control over the course and authenticity of her narrative, is stripped from her power by her own subject matter. Jones, who attempts to make sense of her muse in order to make sense of herself, suddenly comes face to face with the fact that her muse is able to manipulate the story being told. Likewise, the fact that Insel is an artist before he is a muse poses a direct contrast to the image Breton constructs in *Nadja*. In Breton's world, Nadja has a static

presence and does not impose a certain perspective on Breton's thinking process. She simply exists, and her existence itself confirms Breton's meditations on the concept of divine madness. She is a mere object to be observed and admired by Breton and then used as basis upon which he frames his narrative. Here, Insel, as an artist, directly affects the way Jones perceives him, herself, the world, and the creative process itself. Unlike Breton who abandons his muse once he finds her complexities too burdensome to bear, Jones grows more interested in Insel from the moment she discovers his deceitful disposition so as to understand this strange man who may not be as inert as she thinks he is. This revelation opens a new chapter in their relationship in which Jones is aware of Insel's manipulative disposition, yet, feels drawn to him, and decides to go down the rabbit hole.

In this new direction that the narrative follows, Insel and Jones are presented as equals despite Jones's apparent authority over Insel. This uncanny dynamic between the two is made clear when it is revealed that Jones is not only a gallery representative, but also a painter in her own right. Upon Insel's praising her paintings which were not accepted by her art dealer, leading to the cancellation of her exhibition, Jones talks about her struggles with regards to the creative process as follows:

> I felt, if I were to go back, begin a universe all over again, forget all form I am familiar with, evoking a chaos from which I could draw forth incipient form, that at last the female brain might achieve an act of creation. I did not know this as yet, but the man seated before me holding a photo in his somewhat invalid hand had done this very thing – visualized the mists of chaos curdling into shape. But with a male difference. (Loy, 2014, p. 20)

This acknowledgement of her inability to find an authentic artistic voice yet, which must be free from rules of all artistic schools and movements and is the key to a genuine artistic creation, perfectly illustrates the motivations and concerns behind Loy's/Jones's strife throughout the novel. According to Scuriatti, who compares Insel's and Jones's artistic abilities to give chaos a form, choosing the word "curdling" is quite suggestive in that the word implies a "process of coagulation and congealing, involving the transformation of liquid into semisolid substances: through separation and accruing, elements come together to form an entity [thus it is] associated with a later stage of artistic creation, following destruction and disintegration" (2019, p. 100). The way Insel is portrayed throughout the novel as a decaying, degenerating body shows parallelism with his paintings, which are filled with elusive and fragmented images, and calls attention to his creative process that feeds on this disintegration as opposed to Jones who has not figured out how to express herself intrinsically and how to visualise chaos through a female difference. Miller elucidates Insel's difference from Jones in his way of embodying his creative quintessence as follows:

> With his "intangible aural matter," thus, Insel would seem to personify an inter-transparency of word and image, which, properly "developed," would overthrow the limits of the senses and represent no less than a total revolution in artistic language […] Insel spontaneously produces, but makes no use of, the verbal-visual language that Mrs. Jones herself seeks, presumably as that which would resolve her own artistic problems, her own longings for a modernist solution to the crisis she senses. (1998, p. 351)

In line with Miller's remarks, it can be argued that Insel is one with the work he does in body and soul, that is, there is a harmonious correlation between who he is and what he expresses. This "inter-transparency of word and image" that he personifies parallels with his artistic output. That is why, his paintings look effortless and spontaneous. However, since Jones has not yet figured out the essence of her self, she does not have the full mastery of expressing that self artistically. According to Ayers, the text underscores "the difference between realised male and unrealised female creative potential" (2010, p. 244). Here, Ayers's comment can actually lead to a particular interpretation of Jones's relationship with Insel. Correspondingly, it can be argued that Insel is not merely an eccentric surrealist figure that Loy employs as an inspiring muse in Jones's writing process. He is also the epitome of the male artist who actualised himself

as an artist, who has achieved artistic fulfilment despite struggling with his ongoing projects, hence, a guiding figure for Jones to scrutinise the working of the creating mind.

In this context, Jones's struggle is that of the struggle of a work in progress since the novel follows the writer's insecurities and self-questionings in the midst of creating a work of art. Unlike Breton, who does not display any implications of doubt about his artistic capability or the quality of his work, Loy lays bare the harrowing, at times excruciating reality of being an artist. In Rupert's words, she "re-produces a less than picturesque view into the life of the artist" by exposing in her text "moments of ugliness, despair, vulgarity, bigotry, and even insanity" (2008, p. 329). Likewise, Jones is documenting how she is haunted by the anxiety that she will not be able to find her own voice and complete a genuine, authentic work of art while at the same time writing about Insel, another artist, a struggling surrealist painter who has gained the title "painter." Throughout the novel while Jones tries to encourage Insel to finish his paintings so that she can send them to the gallery in New York, she simultaneously strives to find the motivation to write and finish her book. This parallel struggle of both artists lays out the real reason behind Jones's interest in Insel in the first place. Insel's physical, mental, and artistic strife is the reflection of Jones's. At some point in the novel, Insel leaves a blank writing block that carries the impression of a packet of drawings, which he promised Jones that he would complete for the gallery. Upon realising that it is not the drawings but a piece of empty writing block, Jones is bewildered by Insel's intention, which is, according to Bozhkova, "a visual pun on the notion of 'writer's block'." (2022, p. 216). Indeed, the blank writing block becomes a symbol for Jones's creative anxiety. It is from this moment when Jones realises that there is a connection between them, which makes Insel understand her creative struggle, turns him "from a seedy man, dissolve[s] into a strange mirage, the only thing in the world at that time to stir [her] curiosity" (Loy, 2014, p. 27), and the novel steps into a surrealistic universe where time and place do not comply with the rules of the outer reality and the narrator is captivated by the magnetic radiation that her equal gives off.

Insel starts to occupy Jones's mind and life as a radiating energy that is visible only to her. She describes this strange magnetic force as follows: "Whenever I let him in he would halt on the threshold drawing the whole of his luminous life up into his smile. It radiated round his face and formed a halo hovering above the rod of his rigid body" (Loy, 2014, p. 31). Indeed, this sublime presence of Insel is so uncanny that he transcends time and place, as he is frequently referred to seem transparent and ghost-like and claims to control time at will, which, in the eyes of Jones, makes him look like "he possessed some mental conjury enabling him to infuse an actual detail with the magical contrariness surrealism merely portrays" (Loy, 2014, p. 33). It is this overpowering agency and the genuine surreal energy that makes Insel quite an extraordinary muse. Here, he is not a passive object, but an active agent that can speak and play an active, determinant role in shaping and controlling the way Jones thinks and feels. As the narrative moves on, the mind of the narrator oscillates between her fascination with this eccentric man and its own thinking process, focusing on how this magnetic figure takes control of her willpower in psychical and mental realms, and gradually, contemplating on Insel becomes contemplating on the working of her own mind. This reciprocity of focus leads to an essential point of discussion, that is, Loy's conceptualisation of selfhood, which is, for her, not a singular entity, but consists of a series of continuous dialogues among multiplicity of selves. According to Bozhkova, "Insel's story is to unlock hidden chambers in Jones's own psyche" (2022, p. 212). By this logic, it can be argued that Insel does not function in the novel as an external sublime force of inspiration that stimulates Jones's creativity. On the contrary, he is an equal part of Jones's thinking and questioning mind. As Jones seems to intuit this bond, she recognises Insel as her double in spirit, "a crony of my 'own class'" (Loy, 2014, p. 41). Looking into Insel's world, trying to understand his existence turns out to be the only way to shed a light on her own mind. As Scuriatti aptly puts it, "Loy's reconfiguration of selfhood, while on occasion tending toward fragmentation, is defined rather by duality and dialogism" (2019, p. 138). Accordingly, the whole novel is built upon the relational structure of the psychic communication between the two dualities, two dialogic selves, a narrative that is made possible through "the presence of another in the notion of self" (2019, p. 249). The fact that these two artists do not need to speak in order to communicate and that Jones can witness the flow of radiation from Insel towards herself reinforces the claim that Jones and Insel are two dialogic selves of Loy. Caws makes an intriguing remark on the title of the novel asserting that it may indicate "In Itself" (2022, p. 123) reminding one of Scuriatti's

words "the presence of another in the notion of self" (2019, p. 249). This remark can be furthered by arguing that the name Insel can also be a pun on "In Self," drawing attention to the encounter and dialogue of the two equal parts within this dual self. Considering how Jones's thought process, her creative struggles, her artistic concerns are inexpressible without the presence of Insel and the analysis of him, this interpretation of the title becomes quite revealing. Accordingly, Insel is no less a part of Loy than Jones herself. Just as Jones functions as Loy's alter ego in the narrative, there is also a lot of Insel to be found in Jones/Loy. In an interview, Loy admits that she never had any teeth all her life, and she suffered at the hands of the dentists from early years of her childhood (1998, p. 209). This small detail provides a significant clue about the way Loy carefully distributes certain aspects of herself to the characters who serve as the essential constituents of a whole. As mentioned above, the very first sentence of the novel that gives the first impression about Insel as the centre of the narrative describes him as a madman who is trying to buy a set of false teeth. This parallelism that is drawn from the very beginning foreshadows the true nature of the dynamics between Jones and Insel that unravels as the narrative proceeds. Considering these implications, it becomes quite inevitable to assume that Insel plays an integral role in Jones's artistic quest since he is part of Jones's/Loy's thinking mind. Through Insel, Jones gains access to her own unconscious, and through him, she discovers her own mind that is thinking and creating. According to Prescott,

> in many ways, her art and poetry demonstrate Loy's struggle to understand, create, refine, and define herself. Loy questions, reinvents, and forms her competing identities by assuming personas and critiquing social constructs through her verse. As a woman who continually renamed herself (Mina Lowry, Mina Loy, Dusie, Nima Lyo, Anim Yol, Inma Oly, Gina, Ova) and wore a series of literary and linguistic disguises, Loy has a sustained interest in identity. (2017, p. xxxiv)

Correspondingly, Loy's creating different names and identities always for the same person, that is herself, and her choice of first-person narration by a narrator as the fictional author of the text itself are directly related to her investigation of selfhood. As Parmar articulates, by employing Jones and Insel as two equal, dialogic counterparts of the same self, "Loy appears to take apart and reassemble her own psychic evolution" (2013, p. 155). Indeed, the way Jones strives to investigate Insel's mind in order to make sense of her own self reverberates the way Loy attempts to understand her own identity as an artist by exploring the thought process of her alternate, fictional selves in guise of different names.

Apart from communicating without words and sensing each other's energies, there is also another aspect in their relationship, which is beyond what is expected from a surrealist artist and her muse, and which indicates Jones and Insel's being two equal, communicating, interacting, conflicting, and even clashing parts of the same thinking mind. This is Insel's ability to affect Jones's physical and mental well-being towards better or worse. Throughout the novel, Jones recounts incidents where she is in terrible condition while Insel is in a better shape, and her condition is affected by his physical touch or mere presence. In one occasion later in the novel, she talks about a sudden tormenting pain in her integral organs. When she meets Insel she notices a change in him. He looks quite energetic and "human" (Loy, 2014, p. 56) as opposed to her apparent suffering, and as soon as he touches her, the pain vanishes: "I looked at Insel amazed. In what unheard of parasitism had I drawn this vitality out of a creature half-disintegrated?" (Loy, 2014, p. 57). In these passages, one witnesses a mutual attempt at healing one another. While Jones, in order to better Insel's decaying health, makes him eat steaks, stay at her place, washes his clothes, and takes care of him when he is weak, Insel seems to mysteriously heal Jones's inexplicable physical pain. According to Ayers, in this reciprocal healing ritual, "the narrator attempts to save Insel from starvation and restore him to productive health, while his seductive rays offer to heal her" (2010, p. 227). However, there is also a curious aspect in this seemingly mutual act of healing. Although Insel is offered not only by Jones but several people around him money, food, accommodation, and protection, he does not acquiesce to these privileges permanently and eventually goes back to his life in poverty and hunger. Therefore, one may assume that Insel is not as subjected to and dependent on Jones's influential force as the other way around. This presumption gives way to an important point of contention. One understands Insel's physical condition

and Jones's motivation to help him recover to a better shape so that he can complete his paintings as well as her compassion for this man whom she feels affinity for. However, the other side of the equation seems to be a bit more complicated. Why does Jones need healing, and how does Insel function in this process?

Through most of the novel, Insel seems to serve as an ever-luminous source of light in Jones's life, yet Jones constantly refers to him as something or someone that is in constant decay and dissolution. Bozhkova states that Insel is in fact "a personification of death" (2022, p. 223). Indeed, unlike a surrealist muse, who is supposed to be the embodiment of life and regeneration, Insel is always associated by Jones with death throughout the novel. It is quite striking that initially the tentative title of the novel was "Totenkopf," meaning "death's head" in German (Parmar, 2013, p. 152). This revelation is quite telling about the course of the narrative which, according to Bozhkova, "gradually transforms a historical figure (Oelze) into a skull-like apparition (*Totenkopf*) and then into a landscape (*Insel*), a transformation that reads as a veiled allusion to Arnold Böcklin's painting *Die Toteninsel* (*The Isle of the Dead*)" (2022, p. 223). Böcklin's painting depicts a transition scene where a boatman carries a soul-like figure dressed in white to what appears to be a cemetery on an island. It can be understood from the title that it is in fact the island of the dead surrounded by high walls and tall cypress trees, and the function of the boatman is to carry the dead to their rightful place. Considering that Insel means "island" in German, Insel's affiliation with Böcklin's island of the dead can be justified. As an image that reinforces this comparison of Insel to Böcklin's depiction of death, in one of the psychic moments where Jones witnesses the powerful radiation that Insel gives off, she recounts the incident as follows:

> when Insel shut the door infinitesimal currents ran out of him into the atmosphere as if he were growing a soft invisible fur that, when reciprocal conditions were sufficiently suave, grew longer and longer as the hair of the dead, it is maintained, will leisurely fill a coffin until it seemed with its measured infiltration even to interfere with Time. The mesmeric rhythm of a film slowed down conducted the tempo of thought and sentience in response to his half-petrified tepidity, for he moved within an outer circle of partial decease – a ring of death surrounding him. (Loy, 2014, pp. 32-33)

Jones's emphasis on Insel as a literally starving artist reflects this association with death. No matter how well he is taken care of in the hands of Jones, he always carries the impression that he might fall and die any second. Commenting on this strange image of Insel as a constantly starving artist, Ayers argues that "*Insel* makes inspiration – if not art itself – the product of hunger […] As his body decays, Insel achieves more of a magnetic pull on the narrator" (2010, p. 232). Insel's presence as a mediator between Jones and death positions him not as a healer but an annihilator. Therefore, while it seems that he heals Jones's pain, it is in fact his fatal, drawing force that allures her into a momentary state of serenity along the way to death. As Bozhkova expounds, "[h]is powers ambivalently oscillate between the ability to heal […] and the suicidal temptation […] Insel seems to invite Jones to 'enter [the] mirage' of the tomb island of the dead" (2022, pp. 230-231). Thus, the answer for the aforementioned question "why does Jones need healing?" can be found in the fact that Insel is actually both the source and cure of Jones's physical and spiritual agony. As an artist that feeds on decay and death, Insel leads Jones to his way of artistic creation, which slowly destroys Jones without her yet knowing, though it also nourishes her need for creative stimulus and helps her write her book.

Jones's struggle to understand Insel's inexpressible impact on her and her mysterious attraction to his very existence leads to her to confront Insel about the indefinable radio-activity he exudes, but realises that Insel has no idea what she is talking about and even mistakes her approach as a romantic advance, which she corrects by assuring him that she rather sees him as a "Will-o'-the-Wisp" (Loy, 2014, p. 97). From this moment on, the dynamics in their relationship changes as Jones comes to realise that Insel is not aware of his magnetism, that his adventures in the real world are quite banal, and most importantly, that he is incapable of completing a proper painting, that "he *never* paints" (Loy, 2014, p. 104), all of which causes Jones to clear her vision about him and to look at him from a new, more realistic light. This loss of interest might recall Breton's abandonment of Nadja. However, what makes the difference between the two is their

reactions to the disappointed narrators. In Breton's novel, the decision to part solely depends on Breton (1960, p. 114), and Nadja is not given the right to react, instead, she is simply removed from the narrative being committed to an asylum, as later informed by Breton. Meanwhile in Loy's narrative, Insel, the muse, takes up a rather aggressive and sadistic attitude towards Jones as a reaction to her indifference:

> a maniac sadism flaring up in his eyes, and for the first time I saw him as dangerous […] I could feel his hatred twining round my throat as he took a step towards me. But a step no longer the airy step of the hallucinated – it was the pounding tread of the infuriated male. (Loy, 2014, p. 114)

He occupies such a powerful presence in her mind that Insel, as both the source and cure of her pain, plays with Jones's mind as he wishes. When she suffers from physical or mental exhaustion, his hatred and sadism turn into love and once again heals her suffering: "Suffering, I had so gratified him, satiating his sadism – even to extinction, his gratitude refluent to me, enveloped me" (Loy, 2014, p. 126). At this point, Insel has the authority over Jones by commanding her to go to sleep, which relieves her pain and makes her "shaken with a helpless laughter – a strange mixture of extreme friendliness and, inexplicably, derision" (Loy, 2014, p. 127). Jones tries to make sense of her own mental disintegration reflected in her physical exhaustion as follows:

> I cognized this situation as Insel's. A maddening with desire for a thing I did not know – a thing that, while being the agent of his – my – dematerialization alone could bring him together again. A desire of which one was "dead" and yet still alive – radial starfish underpattern of his life, it had communicated itself to me […] Having no idea what was happening to me, I seemed to have also unsuspected reserves of will power. I put up a pretty good fight against this incredible dematerialization – it took me hours to weave myself together – but at last, exhausted yet once more intact, I fell upon my bed and slept. Next morning my face looked "destroyed" like Insel's. (Loy, 2014, p. 128)

As seen above, Jones confuses and integrates her self with that of Insel. It is no longer clear who is who, their selves are fused with one another. While the telepathic communication between the two throughout the novel and their parallel struggles in the creative process indicate a certain equality and affinity in their relationship, later in the novel, it is suggested that Insel brings Jones down mentally and physically as a result of rivalry and hatred that start to dominate the relationship. As Scuriatti propounds, "as their friendship deepens, Mrs. Jones and Insel are both physically and symbolically threatened with 'dematerialization,' loss of contour and disintegration" (2019, p. 101). This problematic bond between the two takes quite an existential nature as Insel becomes a source of psychosis, transferring to Jones his madness rather than creative inspiration. While he has the power to ease her pain, he is also capable of torturing her and making her suffer to a great extent. As Walter propounds, "When Jones begins to fear that […] her spectatorial role in her own relationship with him violates her selfhood, Loy resorts to a very different metaphor of instrumentality" (2009, p. 679). While in the beginning Insel's magnetic radiations seem to be in service of Jones's creative process, towards the end of the novel, Jones realises that the situation is reversed as it is now her energy that Insel absorbs. She finally finds out that Insel's creative impetus is not derived from life, but its opposite. As Jones faces with the threat of the disintegration of her self, she understands that Insel's parasitical attachment to Jones is the source of this disintegration. Although it is not clear whether Insel is aware of his destructive power over Jones, his presence in her life is no longer inspiring, but on the contrary, paralysing, and his attitude towards her hostile and vicious. Jones finds herself in exhaustion by the fact that "this fantastically beautiful creature should have both hands round [her] throat" (Loy, 2014, p. 22), indeed his energy, which was once so mesmerising, is now suffocating, though still fascinatingly powerful. Gradually, admiration gives its place to mutual loathing. When Jones thinks about her mutual "alliance" with Insel and how they have fallen apart, she asks herself the very question that she asks throughout the novel:

> I remembered Geronimo taunting me that I was "no psychologist." "You just walk into a man's brain, seat yourself comfortably in an armchair to take a look around – afterwards, you write down all you have found there," he had said. Then what the hell in Insel had I "walked into"? His complaint was true. Nobody saw in him what I saw in him. A kind of consciousness unconscious of its own potency. Even now he was disgusting to the point of revelation. (Loy, 2014, p. 147)

Interestingly enough, this self-questioning perfectly summarises the gist of the very novel that Jones/Loy writes. While she strives to name this inexplicable *thing* about Insel that draws her like a magnet, she accomplishes writing the book that she sets to pen at the very beginning. Jones's act of completion resolves the essential problem in the novel, that is the anxiety of artistic failure in the creative process. In one of her letters, Loy lays bare her fear as follows: "I must finish my novel [*Insel*] – it is very sad but if I don't finish it I shall be finished myself" (qtd. in Miller, 1999, p. 211). As can be seen from her own words, both artists' struggles, Insel with his paintings and Jones with her novel, are quite reflective of Loy's own artistic struggle. The distress that Jones suffers throughout the novel is the distress of an artist trying to prove herself that she is able to finish the work she has started. That is why, despite her failure in convincing the art galleries to accept her paintings, Jones strives to complete the book about Insel. Of course, it fails to be a proper biography of Insel, but still, it manages to portray Insel from the way Jones perceives him, hence by implication, the artist herself from the way she sees herself.

Conclusion

Taking into consideration Jones's initial aspiration to create a completed work of art, it can be concluded that despite his destructive impact on Jones, Insel ultimately fulfils his role as a surrealist muse since the inspiration he evokes in the artist leads to the eventual completion of the book, which is in fact about Jones's own process of introspection and a contemplation on her own artistic creation. At the end of the novel, Jones feels obliged to leave Insel behind so that she can close this chapter of her life once the book is finished. As Parmar points out, with her decision to leave for New York, Jones "escapes and by the end of the novel has written her own autobiography instead of Insel's; she completes and usurps any hope she initially gave to Insel of a future. According to Loy, this is the 'artist's vindication' – to survive" (2013, p. 154). Indeed, this is what she does; Jones delves into the challenging realm of artistic creation led by Insel, the personification of her imagination, and comes out of it alive and victorious. Much like Lautreamont's illustration of the chance meeting of the sewing machine and the umbrella on a dissecting table (2011, p. 210), this brief encounter, this surreal meeting of Jones and Insel, which Jones describes as "two unmatched arrows sprung from its meaningless center" (Loy, 2014, p. 152), serves as an incentive that allows the protagonist of this experience to meditate on the creative process itself by exposing the workings of her subconscious in dialogue with her muse. By the end of the novel, Jones not only fulfils her search for a unique artistic voice by completing the book, but she also sees through the true nature of her relationship with Insel, realising that by surrendering "her imagination to his, she risked sinking into the abyss of autism in which she found him, making herself the victim rather than the agent of her own creative power. Her ultimate act of compassion – release – is directed toward herself" (Conover, 1991, p. 14). By thriving on the inspiration that she finds in Insel, yet refusing to submit to this consuming and undermining side of her self, she survives the compelling, extorsive, and tricky journey of self-realisation. Jones's quest proves that the act of creation is a complicated endeavour, exciting and promising, yet, at the same time frustrating and formidable. Consequently, through her detailed examination of the surrealist muse and his influence on the journey of the female artist, Loy not only investigates the intricate communication between the surrealist artist and the source of inspiration, but also introduces an inquiry of selfhood by exploring the negotiation process between the artist's constitutive selves during the act of creation. Unlike the general idea behind the surrealist inspiration personified by the surrealist muse, Loy propounds that inspiration is not necessarily a mere regenerative force of marvellous. Instead, being a part of the artist's creating mind, it can lead the artist

to the dark realms of her mind and allows her to discover there both regenerative and destructive forces. As she lays bare in *Insel*, for Loy, the artist's self is a reflection of the constant dialogues of equal, dual selves that are simultaneously interacting and conflicting. In this respect, Loy manages to put forth a fresh discussion on the working of the creating mind and the nature of inspiration through the portrayal of Jones and Insel as two dialogic selves communicating and clashing throughout the creative process.

Conflict of interest:	The author declares no potential conflict of interest.
Financial support:	The author received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The author declares no need for ethics board approval for the research.

References

Arnold, E. (2014). Afterword. *Insel*. Melville House.

Ayers, D. (2010). Mina Loy's 'Insel' and its contexts. In R. Potter and S. Hobson (Eds.), *Salt Companion to Mina Loy* (pp. 221-247). Salt Publishing.

Bozhkova, Y. (2022). *Between worlds: Mina Loy's aesthetic itineraries*. Clemson University Press.

Breton, A. (1960). *Nadja*. Grove Press.

Burstein, J. (2012). *Cold modernism: Literature, fashion, art*. Pennsylvania State University Press.

Caws, M.A. (1996). *André Breton*. Twayne Publishers.

Caws, M.A. (2022). *Mina Loy: Apology of genius*. Reaktion Books.

Chadwick, W. (2021). *Women artists and the surrealist movement*. Thames & Hudson.

Conover, R.L. (1991). Foreword. *Insel*. Black Sparrow Press.

Hayden, S. (2014). Introduction. *Insel*. Melville House Publishing.

Lautréamont, L.C.D. (2011). *The songs of Maldoror*. Solar Books.

Loy, M. (2014). *Insel*. Melville House Publishing.

Loy, M. (1998). Interview with Paul Blackburn and Robert Vas Dias. In M. Shreiber and K. Tuma (Eds.), *Mina Loy: Woman and poet* (pp. 205-244). The National Poetry Foundation.

Miller, T. (1998). 'Everyman his own fluoroscope': Mina Loy's *Insel* between aura and image machine. In M. Shreiber and K. Tuma (Eds.), *Mina Loy: Woman and poet* (pp. 341-356). The National Poetry Foundation.

Miller, T. (1999). *Late modernism: Politics, fiction, and the arts between the World Wars*. University of California Press.

Parmar, S. (2013). *Reading Mina Loy's autobiographies*. Bloomsbury Publishing.

Prescott, T. (2017). *Poetic salvage: Reading Mina Loy*. Bucknell University Press.

Rupert, J.J. (2008). *Oscillating Wildly: Surrealist women and the ethics of literary modernism* (PhD Dissertation) University of Illinois. https://www.proquest.com/dissertations-theses/oscillating-wildly-surrealist-women-ethics/docview/304325417/se-2

Scuriatti, L. (2019). *Mina Loy's critical modernism*. University Press of Florida.

Walter, C. (2009). Getting impersonal: Mina Loy's body politics from 'Feminist Manifesto' to Insel. *MFS Modern Fiction Studies, 55*(4), 663-692. https://dx.doi.org/10.1353/mfs.0.1635

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 23-45
doi:10.32600/huefd.1536103

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:05.07.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.12.2024

Kral Louis-Philippe Dönemi Fransız Opera, Tiyatro ve Balesinde Doğu İmgesi: 1830-1848[1]

The Image of the East in French Opera, Theatre and Ballet During the King Louis-Philippe Era: 1830-1848

Şeyda KURT[*]

Öz

Hükümranlığı 1830'dan 1848 yılına kadar süren Fransa kralı Louis-Philippe döneminde Doğu temalı birçok opera, tiyatro ve bale sahnelenmiştir. Bu çalışmada Fransız kültür hayatında önemli bir yeri olan sahne sanatlarının, Doğu'nun siyasi ve kültürel coğrafyasına karşı geliştirilen siyasi görüşü beslemede ne ölçüde kullanıldığı incelenecektir. Kral Louis-Philippe'in on sekiz yıllık hükümranlığı süresince Fransız sahne sanatlarında yaratılan Doğu imgesinde köleliğe, harem yaşantısına, kadınların günahkâr ve baştan çıkartıcı imajına, dine ve yozlaşmışlığa, vahşete, düşkünlüğe dair ön plana çıkarılan temalar üzerinden Fransa'nın Doğu dünyasına ilişkin politik ve kültürel yaklaşımı ortaya konmuştur. Tarihsel olayların ve Oryantalizmin eşlik ettiği temsillerin politik okumaları, Fransa lehine çeşitli propangandalar içermektedir. Louis-Philippe dönemi sahne sanatlarındaki sansür baskısının da yaratılan Doğu imgesindeki etkisi ortaya konulmuştur. Siyasi kontrol mekanizmasının işlediği bir ortamda hangi Doğu temalı temsillerin sahnelenmesine izin verildiği de tartışılacaktır. 1830-1848 yılları arasında söz konusu Doğu temalı opera, tiyatro ve bale temsillerinden yalnızca birincil kaynak metinlerine ulaşılabilenlere çalışmada yer verilmiş olup vurgulanan Doğu imgesi politik ve kültürel bağlamda ele alınmıştır.
Anahtar sözcükler: Doğu imgesi, Fransız temsilleri**,** sahne sanatları, Louis-Philippe, 19. yüzyıl tiyatrosu.

Abstract

During the reign of the French king Louis-Philippe, whose reign lasted from 1830 to 1848, many operas, theater and ballets with Eastern themes were staged. In this study, the extent to which the performing arts, which have an important place in French cultural life, were used to nurture the political view developed against the political and cultural geography of the East will be examined. Through the themes of slavery, harem life, the sinful and seductive image of women, religion and corruption, savagery, savagery and debauchery in the image of the East created in French performing arts during the eighteen-year reign of King Louis-Philippe, France's political and cultural approach to the Eastern world is revealed. The political readings of the representations accompanied by historical events and

[1] Bu makale, yazarın "Gerçek ile Tahayyülün Sınırlarında: Fransız Edebiyatçı, Ressam ve Arkeolog Seyyahların Dünyasından Abdülmecid Dönemi İstanbul'u (1840-1850): Gérard de Nerval, Camille Rogier, Eugène Flandin" (2022) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[*] Doktora öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-posta: krt.syd@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6572-1712

◊ Alan Editörü / Field Editor: Murat KOCAASLAN

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Orientalism contain various propaganda in favor of France. The effect of the censorship pressure in the performing arts of the Louis-Philippe period on the image of the East is also revealed. It will also be discussed which Eastern-themed performances were allowed to be staged in an environment where the political control mechanism was in operation. Only those opera, theater and ballet performances with Eastern themes between 1830-1848, for which primary source texts are available, are included in the study, and the image of the Orient emphasized is discussed in a political and cultural context.
Keywords: Oriental image, French representations, performing arts, Louis-Philippe, 19th century theatre.

Giriş

Fransa kralı Louis-Philippe dönemine (1830-1848) yönelik gerçekleştirilen literatür taramalarında Fransız opera, tiyatro ve balesinde Doğu temalı temsillerin genellikle harem, kölelik, çokeşlilik, Doğu zenginliği, savaş, kahramanlık, ölüm, intikam, din, erotizm, gelenek ve görenekler gibi Romantik ve Oryantalist temalar çerçevesinde işlendiği tespit edilmiş ve çalışmamızda on iki temsil ele alınmıştır. Temsillerde Fransa'nın kültür politikalarının emperyalist emeller çerçevesinde şekillendiği de gözlemlenmiştir. XIX. yüzyılın önemli siyasi gelişmelerinden sömürgecilik, devletlerarası rekabet ile Tanzimat Fermanı sonrası Osmanlı yenileşmesinin Fransızların gözünden kültür hayatında nasıl yorumlandığı, söz konusu dönemde sahnelenen temsiller aracılığıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırmamızda incelenen temsillerin metinleri doğrudan birincil kaynaktan çalışılmış olup, Fransa Milli Kütüphanesi'nden ulaşılarak kullanılan temsillerin görselleri ise sahnelendikleri döneme ait gravürler ve resimlerden oluşmaktadır.

Kral Louis-Philippe döneminde sahne sanatları Fransa'ya ve krallığa yönelik eleştirileri bastırmak adına sansürle kontrol altına alınmak istenmiştir (Burr Margadant, 1999, ss. 1461-1496). Bu çalışmada, kralın hükümranlığı boyunca opera, tiyatro ve baleye getirdiği kısıtlamalarla sosyal hayatı nasıl kontrol altında tuttuğu ortaya konmaya çalışılacak ve söz konusu temsillerden Doğu temalı olanlar üzerinden dönemin siyasi gelişmelerinin Fransızların gözünden nasıl yorumlandığı tartışılacaktır. Çalışmamızda Louis-Philippe döneminin siyasi gelişmelerinden hareketle, Doğu temalı temsil sanatlarının Osmanlı İmparatorluğu'na karşı nasıl propaganda aracına dönüştüğü de incelenmiştir.

Kralın on sekiz yıllık hükümdarlık süresi boyunca opera, tiyatro ve balede Doğu dünyası üzerine işlenen temaların Fransa-Osmanlı İmparatorluğu rekabeti, Osmanlı siyasi ve gündelik hayatının yorumlanması, Fransız dış politikasının önemli bir kısmını oluşturan sömürgecilik faaliyetleri ve XIX. yüzyılda geniş bir etkinlik alanına sahip Romantizm akımı çerçevesinde şekillendiği gözlemlenmiştir. Çalışmamızın ana temasını oluşturan Louis-Philippe dönemi temsil sanatlarında Doğu imgesinin izdüşümleri ulaşılabilen görseller ve metinler üzerinden yorumlanmıştır. Bu çerçevede, Aydınlanma dönemi sonrasında Doğu dünyasının Fransızlar tarafından yorumlanmasında önemli etkileri olan Romantizm, Oryantalizm ve Pozitivizmin yanı sıra (Lewis, 2017, ss. 148-151) 1830-1848 yılları arasındaki siyasi gelişmelere de odaklanılmış olup, Louis-Philippe dönemi siyasi ve kültürel propandasının Doğu temalı temsiller üzerinden nasıl yürütüldüğü ortaya konmuştur.

Prens ve Kral Olarak Louis-Philippe'in Sanata Yaklaşımı ile Fransa'nın Doğu İmajı

Fransa'da İkinci Restorasyon döneminden sonra tahta çıkacak olan Orléans hanedanından Louis-Philippe (hük. 1830-1848), 1814 yılı itibariyle aile mülkiyetlerini korumaya yönelik girişimlerde bulunurken bir yandan da çeşitli sanat eserleri satın alarak koleksiyonerliğe başlamıştır (Bajou & Todd, 2013, s. 57). Başlangıçta hem ekonomik çıkarlar gözetilerek hem de mülkiyetlerinin duvarlarını adeta bir müzeye dönüştürme arzusuyla başlattığı koleksiyonerlik girişimi 1822-23 yılları sonrası daha seçici bir sanat zevkine bürünerek Napolyon ile Joséphine döneminden itibaren bir gelenek haline gelen salon sergilerinden resim satın alma alışkanlığına dönüşmüştür (Bajou & Todd, 2013, s. 60). Louis-Philippe'in mitolojiden savaş konularına, portrelerden Romantizm temalı çalışmalara ve Fransa tarihine kadar oldukça

çeşitli bir resim koleksiyonu bulunmaktadır.[2] 1830 Temmuz Devrimi ile tahta çıkan ve monarşi içerisinde iyileştirici düzen arayışında olduğunu, basın özgürlüğüne önem verdiğini belirten Louis-Philippe, kendisini özgürlükçü olarak tanımlar ve bu söylemlerinden ötürü *Burjuva Kral-Yurttaş Kral* olarak anılmaya başlanır (Petrey, 1991, s. 61).

Louis-Philippe, Fransız Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan *yurttaşlık haklarını savunma* ve *Tanrı'nın değil halkın kralı olma* sözü vermiş (Petrey, 1991, ss. 61-62) ancak hükümdarlığı süresince aldığı kararlarla büyük bir zıtlık yaratmıştır. Bireyselliğin toplumsal bir ilke haline geldiği XIX. yüzyılda, Louis-Philippe de kendisi ve Fransız toplumu üzerinde *benlik bilincinin* gelişmesini teşvik ederken, bu bilincin topluma kazandıracağı özgürleşmenin sonuçlarını öngörememiştir (Castille, 1856, ss. 17-18). Kralın özgürlükçü iddialarına rağmen, 1830 yılının ağustos ayında tacını giymesinden yalnızca üç ay sonra, anayasanın 7. maddesinde geçen "sansürlerin yeniden uygulanmasına asla izin verilmeyecektir" ibaresinin kaldırıldığı görülür; Louis-Philippe yalnızca sansür uygulanmakla kalmaz, para cezası, hapis cezası ve çalışma izin belgelerinin iptali gibi çeşitli yaptırımlara da başvurur (Balamber, 2020, ss. 639-649). Kralın başlangıçta sunduğu özgürlük ortamı, sosyal açıdan doğal bir hak olarak yorumlansa da düşünce özgürlüğü yasalara boyun eğmek zorunda kalır (Castille, 1856, s. 118). Dönemin Dışişleri Bakanı François Guizot ise bir yandan kralın danışmanlarıyla birlikte halkın eğilimlerine direnirken bir yandan da kamusal özgürlüğe titizlikle saygı gösterdiklerini, yönetimin çıkarlarına itaat etmekten çok uzak bir siyasi dürüstlük örneği sergilediklerini yazar (Guizot, 1865, s. 6). Ancak kral Louis-Philippe döneminde Fransız gazete, dergi ve sahne sanatlarının yarısından fazlasına sansür uygulandığı bilinmektedir (Collins, 1954, ss. 262-282). Özellikle temsillerde krala ve ailesine, dine, mahkemelere, orduya karşı olumsuz sözlerin kullanımı, devrimci ruhu, sosyal fikirleri canlandırabilecek diyaloglar, sınıf karşıtlığına yönelik eleştiriler, gruplaşmaya yol açabilecek tüm sahneler yasaklanmıştır (Goldstein, 2012, s. 30). Yalnızca 1835-1847 yılları arasındaki temsillerin 219'u tamamen yasaklanmış, 488'i ise yeniden düzenlenmişse de toplamda uygulanan 8330 sansür bulunmaktadır (Goldstein, 2012, s. 31). Kralın sahne sanatlarına karşı tutumu, orta sınıfın yanı sıra okuma yazma bilmeyen alt sınıfın görsellik üzerinden kurduğu muhalifliğe karşı da ciddi bir kontrol sağlamıştır (Goldstein, 2012, s. 17). Sansür uygulamalarının gazete, dergi ve sahne sanatları üzerinde yoğunlaştırılması ve konuların daraltılması, dikkatleri bunların neler olduğuna yöneltmiştir.

Kralın temsil sanatlarında sahnelenmesine izin verdiği konular çerçevesinde Doğu temalı olanlar dikkat çeker. Louis Philippe'in tahtta kaldığı 18 yıl boyunca opera, tiyatro ve balede işlenen Doğu imgesinin dönemin siyasi gelişmeleri çerçevesinde yorumlandığı görülür. Louis-Philippe tahta geçtiği dönemde, Napolyon Bonapart'ın askeri gücünün ve kahraman imajının gölgesinin altındadır; şairler bir yandan Bonapart'a övgüler dizmeye devam ederken, diğer yandan eski imparatorluk üniformaları özlemle yeniden üretilir; 1831 yılında Temsilciler Meclisinde Waterloo'da mağlup edilen yurttaşların mezarlarının Fransa'ya geri getirilmesini talep eden dilekçeler yazılır (De la Gorge, 1931, s. 65). Victor Hugo ise Louis-Philippe'e yakın sanatçılardan biri olarak kralı, Sezar, İskender ve Napolyon ile benzeştirir (Bordonove, 2009, s. 7). Ancak Louis-Philippe'in Bonapart efsanesine karşı kendi efsanesini yaratmak istediği söylenebilir; bu çerçevede, Louis-Philippe yönetiminin Cezayir'i işgali, Bonapart'ın Mısır'ı işgalinin devamı olarak yorumlanabilir. Çalışmamızda incelenen temsillerde Fransa'nın dış politikası ve Osmanlı İmparatorluğu ile rekabetini yansıtan konuların nasıl propaganda aracına dönüştüğü ve Fransızların gözünden Doğu kültürünün ve gündelik hayatının Romantik bağlamda nasıl işlendiği ortaya konacaktır.

[2] Kral Louis-Philippe'in Versailles Sarayı'nda bulunan ve kayıp olabileceklerle birlikte yalnızca portre koleksiyonuna ait toplamda 25500 resme ilişkin bkz: Delalex, H. (13.06.2011). "La collection de portraits gravés du roi Louis-Philippe au château de Versailles", *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, Articles et études, 30.04.2024 tarihinde Open Editions sitesinde http://journals.openedition.org/crcv/11331 adresinden alındı; Kral Louis-Philippe'in ölümünden sonra Palais-Royal ve Neuilly Şatosu'nda 1848 devrimi sonrası zarar görmeden ya da hafif hasarla kurtarılan portre, peysaj, heykel, büst, birçok antik eser kopyası ve bazı nadir eserlerin dökümü için bkz: Defer, P. (1851), *Collections du feu roi Louis-Philippe*, 30.04.2024 tarihinde Gallica sitesinde https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58460620/f4.item adresinden alındı.

Kral Louis-Philippe Dönemi Doğu Temalı Opera, Tiyatro ve Bale Temsilleri

Kral Louis-Philippe dönemi Fransız temsillerinden ilki Aydınlanma yüzyılı düşünürlerinden Voltaire'in 1732 yılında kaleme aldığı *Zaïre* oyunudur. 1820-1830 yılları arasında Pierre François Ducarme tarafından yeniden yazılan oyunda "geleneksel göz alıcı kıyafetlerin giyildiği", "izleyenlerin sahnedekilerin Doğulu olduğuna inandığı" ve "trajediye eşlik eden Doğu temalı bolca şarkı" olduğundan bahsedilmiştir (Tilley, 1922, s. 374) (Şekil 1). *Zaïre* oyunu, Müslüman prens Orosmane'ın Hristiyan köle kızı Zaïre ile evlenmek istemesini konu alır. Doğu'daki kadın-erkek ilişkilerine dikkat çekilen oyunda, Orosmane'ın Zaïre'yi uzun süredir görmediği erkek kardeşiyle baş başa yakalaması üzerine kadının kendisini aldattığını düşünerek onu öldürmesi ve gerçekleri öğrendikten sonra da kendi canına kıyması anlatılır (Krappe, 1925, s. 306). İlk olarak 1827'de sahnelenen oyunun litografisinde Doğulu kıyafetler içindeki prensin kılıç kuşanmış kaplan figürüyle, Zaïre'nin tahtta oturan koyun figürüyle ve erkek kardeşi Nérestan'ın ise elleri birbirine zincirli kartal figürüyle gösterilmesi dikkat çeker (Şekil 2). Oyuna ait görselde *kaplan prensin koyun köle* üzerinde söz sahibi olduğunu gösteren el hareketi ise dikkat çekicidir. Hayvanlar aracılığıyla yapılan benzetmeler rollere biçilen değerin anlaşılması açısından önemlidir. Oyunda bir Müslüman ile Hristiyan arasında geçen zorlu aşk hikâyesine eşlik eden ihanet ve yanlış anlaşılmaların yarattığı ikilemler, konusu bakımından *Zaïre* ile *Othello*'yu birbirine yaklaştırır (Dubedout, 1906, s. 311). Her iki oyunda da istemeden feda edilen aşklar ve âşıklar Doğu atmosferinin hâkim olduğu bir trajedinin ana temasını oluşturur. Öyle ki, Shakespeare'in *Othello*'su da 1830'lu yıllarda Fransızlar tarafından oynanan popüler temsillerden birisi olarak karşımıza çıkar (Bkz. Dipnot 2).[3] Kahramanlık, savaş, aşk temalarıyla XIX. yüzyıl Fransız Romantizmiyle paralellik gösteren Othello'nun *beyaz* ve *siyah adam* ayrımını *Avrupalı* ve *Doğulu* kimliği üzerinden inşa etmesi (Shakespeare, 2008, s. 12) ve "Hristiyanlığın baş düşmanı Osmanlı" ile "Hristiyanların Doğu Akdeniz'deki son kalesi Kıbrıs'ın Hristiyanlık adına korunması" gibi politik ifadeler içermesi dönemin sömürgeciliğini yansıtır (Shakespeare, 2008, s. 15). Bu anlamda, oyunun XIX. yüzyıl Fransa'sında popülerliğini koruması, yürütülen kimlik politikalarının Fransız toplumunun sosyal katmanlarına sızan bir tür meşruiyet yansıması olarak okunabilir.

Şekil 1. Zaïre, Orosmane rolü, 1830 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5253519q.r=theatre?rk=235580561;2

[3] 1830(?)'da Paris'te *Théâtre Royal Italien*'de sahnelenen *Othello* için bkz: Shakespeare, W. (183.), *Othello*, 30.04.2024 tarihinde Gallica sitesinde https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531170599.r=theatre?rk=244979749;2 adresinden alındı.

Şekil 2. Zaïre, "Zaire, Ah ne görüyorum? … Ah, kardeşim! Zaïre! … O artık yok, ah canavar! Ah ne korkunç bir gün…", 1830 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531184059?rk=13669595;2

26 Şubat 1833 tarihinde *Théâtre de l'Ambigu*'de sahnelenen ve Laurencin'in kaleme aldığı üç perdelik *İbrahim ya da Taht ve Nişanlı Kız* oyunu Cezayir'in iki güçlü adamı İbrahim Ağa ve Mehmet Ağa'yı birbirine düşüren bir aşk hikayesini konu alır. III. perdenin IV. sahnesinde Mehmet'in, İbrahim'in nişanlısı Leyla'ya gizlice aşkını itiraf ettiği sahnede Mehmet'in ağzından yazılanlar Fransızların Osmanlı haremi hakkındaki fikirlerini açıkça yansıtması bakımından dikkate değerdir:

> Kraliçesi olacağın bir hanedanlığın sarayında yaşamaya gel; rakiplerin için baş döndürücü bir kadın olacaksın! Zira, en kıymetli ipek kumaşlar, değerli ve nadide taşlar, zengin bezemelerle süslü tüm servetim senin, yalnızca senin olacak… Ah, Leyla! Öyle güzel ve büyüleyicisin ki haremimdeki tüm kadınlar seni kıskanacak. Hepsini senin için terk edeceğim ve her biri senin kölen olacak. Söyle bana Leyla, bunların hepsini ister misin? (Laurencin, 1833, s. 52)

Oyun, Osmanlı'ya bağlı olan ancak İstanbul yönetiminden ayrı olarak yürütülen Cezayir valiliğindeki yönetimsel zayıflığı kaotik bir aşk hikayesi üzerinden anlatmaya çalışır; bu zayıflık, devlet işlerine ayrılması gereken gücün ve zamanın, kişisel ve keyfi duygularla harcanmasıyla gösterilir. Cezayir'in işgalinden üç yıl sonra sahnelenen oyunda, Fransa'nın işgalci eylemlerini kültürel zeminde meşrulaştırılma amacı taşıdığı söylenebilir. Söz konusu zayıflık bir yandan da Oryantalist bir yorumla aktarılır; Cezayir yönetiminin güçlü isimleri zamanlarını birçok köle kadınla dolup taşan, ipek kumaşların aktığı, değerli taşlarla bezenmiş bir harem dünyası içerisinde geçirirler. Karakterler arasında yaratılan imkânsız ya da yasak aşk hikayeleri ise Oryantalizmi besleyen çarpık ilişkiler olarak karşımıza çıkar; Leyla en başından beri babasının düşmanı olan Saim adlı bir genci severken İsmail ile nişanlanmış, Mehmet'in haremine girme teklifini ise reddetmiştir. Oyunun sonunda İbrahim'in tüm gerçekleri öğrenerek Leyla ile Saim'i ölüme mahkûm ettirmesi de Batı'nın Doğu adına çizmiş olduğu "vahşi ve gaddar" imajın yansıması olarak yorumlanabilir (Şekil 3).

Şekil 3. İbrahim ya da Taht ve Nişanlı Kız, ("Bana! Bana şimdi ödeyeceksin Mehmet! İntikamımı alacağım! Kanınla!"), 1833 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84380093?rk=12081604;4

1836 yılında Paris'te *Théâtre de la Port Saint-Martin*'de sahnelenen, Félicien Mallefille'in kaleme aldığı altı perdelik *Lara'nın Yedi Çocuğu* oyunun temelinde İspanya'nın Burgos ilinde geçen bir aile kavgası yatar (Şekil 4-5). Lara Kontu Gonzalve Gustos'un Bylaren Lordu Ruy-Velasquez'in kız kardeşi Dona Sancha ile evliliğinden yedi oğlu vardır. Aile düğününde yaşanan bir tartışma sonrasında çeşitli entrikalarla gerçekleşen bir ölüm, yedi çocuğun üzerine kalır. Ruy-Velasquez de intikam için bir Arap şeyhinden yardım ister. Yedisi de şövalye olan gençler Mağribilere karşı cesurca savaşarak ölürler. Oyunun en dokunaklı sahnesi ise Gonzalo Gustioz'un yedi oğlunun da kesik başlarının kendisine gösterildiği ve onlara bir tür cenaze methiyesi dizerek kahramanlıklarının anlatıldığı sahnedir (Biéchy, 1853, ss. 129-131). İspanyol kökenli bir oyun olan *Lara'nın Yedi Çocuğu*'nun Fransa'da popüler olmasının sebebi ise, Orta Çağ'ın meşhur *Roland Destanı* ile oldukça benzer bir konuya sahip olmasıdır. Aydınlanma ve Sanayileşme Dönemi sonrasında insan ile doğa arasında zayıflayan bağların Romantikleri sanayi öncesi bir çağın özlemine, Orta Çağ'a, pastoral yaşama, henüz insan eliyle bozulmamış olanı arama arzusuna yönelttiği görülür (Çekem, 2021, ss. 323-326). Kahramanlık konulu destansı hikayelere duyulan ilgi de XIX. yüzyıl Fransız Romantizminin konusudur (Türkdoğan, 2021, s. 297). *Lara'nın Yedi Çocuğu*'nda kurgulanan entrikalar, kahraman bir şekilde savaşarak ölmenin erdemi, "gaddar" Mağribiler ve Sarazenler, rüyalar aracılığıyla kadere bir yön verilmesi ve en sonunda yaşanan arınma duygusu gibi şövaleresk temalı olaylar hem Orta Çağ'ın görece daha az bozulmuş doğallığına hem de Romantizme bağlı temalar olarak ortaya çıkar (Krappe, 1924, ss. 15-22).

Şekil 4. Lara'nın Yedi Çocuğu, 1836 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117938f?rk=57232042;0

Şekil 5. Lara'nın Yedi Çocuğu, 1836 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400019r/f1.item.r=theatre

30 Eylül 1837 tarihinde *Théâtre du Cirque Olympique*'de sahnelenen Eugène Forest'in üç perdelik *Cengiz Han ya da Çin'in Fethi* oyunu 1838 yılında *Magasin Théâtral*'de haber olarak yayımlanır (De Kock, 1838). Oyunun konusunu Cengiz Han'ın Çin'in fethi sırasında yaşadığı maceralar oluşturur; diplomasiyle ittifak kurmak üzere Pekin'e gelen Cengiz Han, burada güzel prenseslerin kurayla imparatorluktan çeşitli kimselere zorla eş yapılmaya çalışıldığını görür ve ittifak projesinden vazgeçer. Kadınlar arasından "prenseslerin en güzeli" Idamé ise bir Tatar'ın karısı olmaya zorlanır. Marco Polo da Cengiz Han'a eşlik etmek için Çin'e gelir ve Idamé'ın ise gizliden gizliye genç Sicilyalı'ya âşık olduğu bilinir. Batılıların Doğu'ya dair kurgularında çoğunlukla yerini alan güzel prenses, zoraki evlilikler ve yasak aşk konularının bu oyunda da yer aldığı görülür. Cengiz Han, Idamé'yi kurtarmak için onunla nişanlansa da Polo ile gizli aşk hikâyesini öğrenir ve tam da bu sırada ateşkesi ihlal eden Çin imparatoruyla savaşa girmek zorunda kalır (Le Monde Dramatique, 1837, ss. 239-240) (Şekil 6-7). Kadınların köle gibi eş olarak verilmeleri ve trajedi dolu gizli aşk hikâyelerinin yanı sıra oldukça kanlı sahnelerin de tasvir edildiği oyunda barbarca kesilen başlardan akan kan seliyle Doğu'ya hâkim olduğuna inanılan vahşetin bir tablosunu çizilmeye çalışılır.

Şekil 6. Cengiz Han ya da Çin'in Fethi, 1837 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437299w?rk=58498142;4

Şekil 7. Cengiz Han ya da Çin'in Fethi, 1837,
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5688636t/f60.item.r=magasin%20theatral%20Dgenguiz%20Kan

20 Mayıs 1837 yılında *Théâtre des Folies Dramatiques*'de oynanan Jean-Joseph Mourier'in *Zara ya da Arap'ın Kız Kardeşi* oyunu Cezayir'in Oran kentinde geçmektedir. Fransız askerler Cezayir'in fethi için bölgeye gelmişlerdir ve "Paris'te eğlence düşkünü, şaşalı hayatlarından kopup Afrika'nın sıcak güneşinin altında benzer tutkuları arayıp bulmak isteklerini" söylerler (Mourier & Montigny, 1837, s. 2). Bu noktada Kral Louis-Philippe'in neredeyse tüm hükümdarlık sürecini kapsayan Cezayir'in işgali (1830-1847)

Fransızların gözünden iki unsur ile temellendirilebilir: İlki, Romantizm ve Egzotizm temelli bir arayıştır; XIX. yüzyıl Paris'inde olmayan Doğu güneşinin rehavetinin yeni maceralara ve heyecanlara kapı açması beklenir. Sanayileşen ve gittikçe siyasi ve kültürel rekabete giren Batı dünyası için Doğu, Egzotizmiyle keşfedilmeyi bekleyen el değmemiş kaynaklar niteliğindedir. Fakat Doğu'daki keşif fırsatı, Avrupa'nın iki güçlü devleti İngiltere ve Fransa arasında geçen sömürgecilik yarışıyla kızışacaktır. Napolyon Bonapart ile Fransa, İngiltere'ye karşı Roma İmparatorluğu'nun kadim topraklarına sahip çıkabilme arzusunu kuvvetlendirmiştir; Cezayir'in Fransızlar tarafından fethi de Bonapart dönemi politikaların devamı niteliğindedir. Konuyla ilgili Fransız matbaacı Firmin Didot "Romalıların kahramanca çabalarıyla kurulan, bizimse medeniyet ve insanlık yararına bu çabaları devam ettirdiğimiz Cezayir'in kadim inşasına bundan böyle bizden kimse sessiz kalamaz" derken, yazar Léon Galibert "Cezayir'in fethi sayesinde, bu ülkenin bir zamanlar olduğu gibi tarihi ve coğrafi bilgisi büyük ilerleme kaydetti; âlimler, askerlerin alevlendirdiği yoldan hevesle işe koyuldular" der; Rimbaud ise "Bu şahane bir çağın başlangıcı… Fransa zincirlerini kırıyor… Cezayir'in Fransa'nın egemenliğiyle nasıl bir özgürlüğe kavuşacağını göreceksiniz! Yürekli bir ulusun anlaşmasını kabul edeceksiniz" diyecektir (Fevrier, 1989, ss. 23-24).

İkinci unsur ise Cezayir'in işgalinin Fransa'nın gözünden yorumlanma biçimidir. Oyunda bölgede etkin olan iki Arap kabilesi ve öne çıkan kabile şefleri görülür: Fransızlara düşman olan Atlas kabilesinden Hasan ve Fransızların dostu olan Benassour kabilesinden Muhammed (Şekil 8). Kurguda kabileler arasında Fransa'ya bağlılığın tartışıldığı görülür; Atlas kabilesi Fransa'nın yanında yer alırken Benassour kabilesi Batı himayesine karşıdır. Atlas kabilesiyle Fransa'nın dostluğu Muhammed'in bir savaşta Cezayir Fransız ordularının başındaki General Dervigny'nin hayatını kurtarması ile başlar. (Mourier & Montigny, 1837, s. 4) Hasan ise kendisinin inanmadığı Fransızlara güvenen Muhammed'e savaş açar (Mourier & Montigny, 1837, s. 4). Kurgu ve gerçek arasındaki benzerlik dikkat çekicidir, zira 17 yıl süren Cezayir'in direnişi boyunca Doğu'da Konstantin şehri etrafında Kuloğullarından Hacı Ahmet Bey, Batı'da ise Muasker çevresinde Emir Abdülkadir tarafından (Rousset, 1887, ss. 35-57) Osmanlı İmparatorluğunca desteklenen aileler bulunmaktadır (Nam, 2013, s. 156). Oyunun Egzotik ve Oryantalist yanını güçlendiren bir diğer nokta ise Hasan'ın eğitimli, kültürlü ve iyi Fransızca konuşan bir kadın olarak sunulan (Mourier & Montigny, 1837, s. 3) Muhammed'in kız kardeşi Zara'ya duyduğu aşka karşılık, Zara ile Fransız generalin oğlu Léon arasında yaratılan yasak aşk sarmalıdır (Mourier & Montigny, 1837, ss. 17-18). Kurguda gizli bir bağlılıkla yaratılan aşk hikâyesini, simgesel olarak, Fransa ve Cezayir arasındaki bağlılık olarak yorumlamak mümkündür.

Şekil 8. Zara ya da Arap'ın Kız Kardeşi, Muhammed rolü, 20.05.1837
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b64001519/f1.item.r=theatre

Oyundaki entrikalar da Oryantalist kurguyu destekler niteliktedir; kimi yanlış anlaşılmaların ardından Muhammed ve etrafındaki Araplar Zara'yı iffetsizlikle suçlarlar. Muhammed ise kız kardeşini "namusunu kurtarmak için ölüm cezasına çarptırsa dahi bu utançtan kurtulamayacağını", fakat "intikam almadan ölürse de kendisine bir faydası olmayacağını" söyler. "Din kardeşlerinin Zara'yı mezara taşırken pişmanlık duymayacağını, en azından onurunu kurtaracağını, böylece kabilelerinin kendisini hor görmesinden kurtaracağını" da ekler (Mourier & Montigny, 1837, s. 20). Bu söylemler Doğu'daki barbar, zalim imajın kurgu üzerinden açık bir yansımasıdır. Dikkat çeken nokta, Muhammed'in Fransızlarla dost olup barıştan yana olmasına ve diğer Arap kabilelerine karşı durmasına rağmen dini yasalardan vazgeçememesidir (Şekil 9). Hristiyanlığa karşı büyük bir tehlike olarak görülen İslam dünyası, yani Doğu, Batı zihininde "despot", "barbar", "yıkıcı", "kana susamış", "gaddar", "kibirli" gibi nitelendirmelerle anılır; Doğu'nun sapkınlığı Hristiyanlıktan sapma olarak yorumlanır. Nitekim, Batı dünyasında XVIII. yüzyıl sonunda İslam'ın Türk dini, Kuran'ın ise Türk İncili olarak kabul edildiği bilinmektedir (Kreiser, 1999, akt, Özsüer, 2018, s. 23). Oyun boyunca Fransızların işgalci değil barışçıl oldukları, dostane ve arabulucu gerekçelerle Cezayir'e geldikleri sıklıkla vurgulanır. Generalin Muhammed'e karşı kucaklayıcı bir tavır sergilemesi de Napolyon'un Mısır'ı fethinden bu yana güdülen "lider Fransa" imajının devam ettirilmesi olarak yorumlanmalıdır (Şekil 10).

Şekil 9. Zara ya da Arap'ın Kız Kardeşi, 20.05.1837
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405585f/f1.item.r=theatre

Şekil 10. Mourier J.-J., Montigny, L. (1837), Zara ya da Arap'ın Kız Kardeşi, Paris: Le Théatre des Folies-Dramatiques; Hasan'ın Muhammed'e ihaneti ve Fransa'nın desteğiyle Hasan'ın öldürülmesi.

14 Aralık 1839 tarihinde *Théâtre du Gymnase*'da oynanan Laurencin'in tek perdelik *Muhammed'in Cenneti ya da Harem Reformu* oyunu İstanbul'da İsmail isimli bir paşanın hareminde geçmektedir. Paşanın gözdesi Zaide (Şekil 11), Zaide'nin kardeşi Leyla ve Fransız arkadaşları Adele haremdeki karakterlerdir. İsmail Paşa kıskanç ve oldukça ciddi bir Türk olarak anlatılır (Laurencin, 1839, s. 2). Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yılda sahnelenen oyunda Osmanlı modernleşmesine yönelik yorumlara yer verilir. Eski haremağası Ali Gru "önceleri gözdelerin haremden bile ayrılmasına izin verilmezken şimdilerde işlerin değiştiğini" söylerken (Laurencin, 1839, s. 3), kadınlar ise Ali Gru hakkında "reform kurbanı" yakıştırmasında bulunurlar (Laurencin, 1839, s. 3) ve "eski kafalı" olarak niteledikleri haremağasını Tanzimat Fermanı sonrası değişimlere ayak uyduramamasıyla eleştirirler. Benzer şekilde, dönemin Fransız gazetelerinde Tanzimat Fermanı sonrası Sultan Abdülmecid'den de "kendi gücüne sınırlar koyma ihtiyacı hisseden genç hükümdar" olarak bahsedildiği görülür (Thouvenei, 1840, ss. 83-84).

Şekil 11. Muhammed'in Cenneti ya da Harem Reformu, 14.12.1839
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400193n.r=theatre?rk=303907078;4

Oyunun çeşitli sahnelerinde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modernleşmeyi Fransızların nasıl yorumladıklarına dair detaylara rastlanır: Adele haremde masanın üzerinde bulunan kitaplar arasından "sevilen ve derin anlamlar içeren" bir kitap olarak Victor Hugo'nun *Doğulular* kitabını seçer ve Leyla'ya önerir (Laurencin, 1839, s. 3). *Doğulular,* Victor Hugo'nun Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821-1832) sırasında yazdığı (1829) şiirlerinden oluşur; Yunan kahramanlığı, özgürlüğü Romantik bir biçimde yüceltilirken Osmanlılar savaşın barbarlığını yansıtan taraf olarak aktarılır (Grant, 1979, ss. 894-908; Hugo, 1834). Şiirlerin geneline Yunanlıların "özgür halk" olarak zalimlere karşı dik duruşu, saraylarda yaşayan paşaların zalimliği ve Müslümanlığın tiranlıkla bağdaştırılması gibi yaklaşımlar hâkimdir (Hugo, 1834, s. 84, 102, 113, 189). Adele, yani sembolik olarak Fransa, haremdeki kadınlara Hugo'nun kitabını vererek Osmanlı'nın gerçekte ne olduğunu ya da ne yaptığını kendi penceresinden göstermeye çalışıyor gibidir. Yine bir başka sahnede, Leyla masanın üzerinde süslü bir şapka görür ve Bab-ı Âlî'nin fes uygulamasından sonra şimdi de kadınlara saçlarını Fransızlar gibi yapmasına izin verdiğini söyler (Laurencin, 1839, s. 4). Ancak Tanzimat ilanı sonrası açıkça çıkarılan bir kıyafet düzenlemesi bulunmamakta, ferman yalnızca Müslüman ve Hristiyan tebaanın ırz, namus, can ve mal güvenliğinin korunması, vergi ve askerlik

hizmetinin düzenlemesi konularını içermektedir (Karal, 1983, ss. 170-171). III. sahnede ise Tanzimat Fermanı sonrası "eski düzen" ile "yeni düzen" karşılaştırması yapılarak kadınların haremde artık çok daha özgür olduğu vurgulanır (Laurencin, 1839, s. 4):

> Burada her şey büyüleyici, her şey bana moda gibi geliyor.
> Bu mobilya parçaları çinilerinizden, halılarınızdan daha
> Enfes bir zevke sahip.
> Bu ikili koltuk ayrıca daha rahat oturmak için.
> Kitaplar, romanlar daha fazla eğlenceli tüm Kur'anlarınızdan.
> Punç ya da çay yüzyıllardır övülen şerbetin yerini aldı.
> Artık peçe yok, kölelik yok,
> Burada kalmak artık vahşi bir hapishanede kalmak gibi değil:
> Aşk adına,
> Hüzünlü afyon yerine yapılan hoş sohbetlerle,
> Sonunda artık suskunların yerine gelen neşeli kadınlar var.
> Adeta gerçek bir Paris salonu.
> Bir cennet.

Oyunun ilk sahnesinde de dekor hakkında "bahçeye bakan Oryantal bir salonda" geçtiği yazılır; ancak bu salon, koronun şarkısından hareketle görülür ki, Fransız zevkinin hâkim olduğu bir mekâna dönüşmüştür. Bu sayede Batıyla ilişkilerin Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesinde etkili olması ve Fransa'nın modernleşmedeki öncülüğüne vurgu yapılır. Piyano, kitaplar, broşürler, birkaç geleneksel kamanın da bulunduğu bir masa tasvir edilir. Başka bir köşede ise çeşitli el işleri, nakışlar ve halılara dikkat çekilir. Fakat asıl üzerinde durulan, Batı modasının Osmanlı gündelik hayatına sinmeye başladığıdır: "Oturma odası, iç mimaride Paris'teki bir oturma odasının tüm döşeme detaylarını sunmaktadır" denilir (Laurencin, 1839, s. 1). Buradan hareketle, Tanzimat öncesi ve sonrası değişimle, İstanbul'daki bir paşanın olası ev düzeninin oyun içerisinde hayal edilmeye çalışıldığı da söylenebilir. Kimi Fransız seyyahların anlatıları da oyundaki batılılaşma modasını destekleyici niteliktedir. Örneğin Tanzimat ilanı sonrası, 1843 yılında İstanbul'da bulunan Fransız edebiyatçı ve seyyah Gérard de Nerval, Levanten bir aileye konuk olduğunda evdeki piyanoya, yabancı dilde gazetelere, Fransız şairlerin kitaplarına ve çeşitli resimli albümlere dikkat çeker (De Nerval, 2004, s. 725).

Oyunun üçüncü sahnesinde Leyla haremin bahçesinde genç bir erkek görür; Adele'in kuzeni Oscar, kendisini aramaya İstanbul'a gelmiştir. Sarayın bahçesini oldukça "Oryantalist" bulan Fransız, "yıllardır hayalini kurduğu hareme" yani "cennete" girebildiği için oldukça mutludur ve "Marsilya'dan İstanbul'a sırf bu yüzden" gelmiştir (Laurencin, 1839, s. 6). Zaide ise Oscar'a bir oyun oynamak ister: planına göre Oscar'a haremağası Ali Gru tarafından Doğulu kıyafetler giydirilir ve Zaide oyununa rahatça devam edebilmek için haremağasını Pera'ya gönderir (Laurencin, 1839, ss. 6-8). Zaide birdenbire Oscar'ın karşısına çıkar ve kendisinin "rüyalarında gördüğü adam" olduğunu söyler; peşinden Leyla dans ederek gelir ve raksıyla Oscar'ı oldukça etkiler. Odadan çıkar çıkmaz ise Oscar, Adele'in bahçede çaldığı mandolin sesini duyar ve yanına gider. Etrafını saran güzeller karşısında kendinden geçen Doğulu kıyafetler içindeki Fransız, kendisini "Muhammed'in cennetindeymiş gibi" hisseder. Ardından paşanın aniden gelmekte olduğunu haberini alan Oscar, "ölüm korkusuna" kapılsa da kadınların eğlenmek için kendisini kandırdıklarını anlar (Laurencin, 1839, ss. 9-14). Oyun, Fransızların gözünden sarayın kadınlarla dolu, tüm günlerini *rüyalar aleminde geçiriyorlarmış*, *raks ederek* ve *mandolin çalarak* yaşıyorlarmış hayaline dayanır. Duyular üzerinden kurgulanan bu fanteziye bir de Tanzimat Fermanı aracılığıyla Fransız idealizasyonu eklenir.

23 Eylül 1840 tarihinde Paris'te *Académie Royale de Musique*'de sahnelenen Mazilier'in üç perdelik *Âşık Şeytan* balesinde bir aşk üçgeni çevresinde yaşanan maceralar anlatılır. Hikâye İran'da Kont Frédéric'in evinde geçmektedir; Frédéric'e âşık olan üç kadın vardır ve bunlardan birisi Urielle adında bir şeytandır. Kadın üzerinden *şeytan* figürünün kullanılması Orta Çağ gotik hikayelerini anımsatır ki Romantizmde de gotik temalar korku, gizem, erotizm, metafizik temelli kurgulara dayanır (Platzner & Hume, 1971, s. 267). Balede işlenen hikâyenin bir kısmı ise köle pazarında geçer; konta âşık Lilia ve Phoebée isimli kadınlar

korsanlar tarafından kaçırılıp İsfahan'a getirilirler. Bu sırada Kont Frédéric ile zenci köleleriyle dolaşan sadrazam, köle pazarında karşılaşırlar ve ikisi de Lilia'yı satın almak isterler. Fakat sadrazamın gittikçe artan fiyat tekliflerine karşılık veremeyen kont, kadını sadrazama bırakmak zorunda kalır. Frédéric sonunda Urielle'den yardım alır; şeytan ise ruhunu ona satmasını, ancak bu şekilde kendisine sevdiğini verebileceğini söyler. Kontun şartları kabul etmesiyle göz alıcı bir dansçı kılığına giren şeytan, sadrazamın aklını başından alır ve Lilia'yı konta geri vermesini ister (Saint-Georges & Mazilier, 1840, ss. 11-35). Kadın imgesi "baştan çıkarıcı, akıl çelen şeytan" ve köle pazarında zevk için satılan edilgen bir varlığa dönüştürülür (Şekil 12). Bale aracılığıyla Doğu'nun ecinniler, yasak aşk, korsanlar, hadım köleler, köle pazarı ve dans eden kadınlar ekseninde tanımladığı görülür.

Şekil 12. Âşık Şeytan, 1840 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437310g/f1.item

Doğu haremini hayali olarak Paris'te yaşamak isteyen Fransızlar için kölelik, Avrupa'nın harem rüyasına hizmet eden bir kavramdır. Balede işlendiği üzere, Batı için Doğu'daki köle ticareti zevk düşkünlüğü sebebiyle yapılmaktadır; cinsel arzu her zaman ön plandaymış gibi anlatılır. Üstelik, Hristiyanların cenneti manevi bir hazla beklediğine vurgu yapılırken Müslümanların cenneti daha ölmeden, dünyevi mutluluğun peşinde, bedensel arzularla bu dünyada yaşadığına inanılır (Kabbani, 1993, s. 26). Bu inanış, erdemli Batı ile düşkün Doğu imgesini temellendirir; Doğulu erkek, kadın bedenini köle gibi satıp onu ticari bir nesne gibi kullandığı gerekçesiyle Batı dünyasında iki katı zorba olarak gösterilir (Kabbani, 1993, s. 98). Bir tür *tabula rasa* haline getirilen harem, gizlilik ve kapalılıktan ötürü her türlü fanteziye açık bir alan olarak görülmüş, en çok da cinselliğin ön plana çıktığı bir düş dünyasına dönüşmüştür. Şiddet yanlısı, barbar Doğulu erkek ve onun doymak bilmez cinsel arzularına dair yazılan hikâyeler, Batı'nın harem algısının şekillenmesine yardımcı olan en önemli etkendir (Burge, 2016, ss. 72-73). Ayrıca Müslümanların peygamberi Hz. Muhammed'den eflatun giyinen, dudakları boyalı, kokulu şeylerden ve çiftleşmekten hoşlanan, Tanrı'ya cinsel zaaflarının mazur görülmesi için dua eden bir peygamber olarak bahsedilmesi ve sıcak iklimde yaşayan Doğuluların şehvet düşkünlüğüne oldukça yatkın oldukları inancı da göz önüne alındığında (Kabbani, 1993, s. 24) Batı dünyasına egemen olan harem imgesi daha anlaşılır olacaktır.

Kral Louis-Philippe döneminde ilgi gören Oryantalist temalı bir diğer eser ise 1841 yılında Louis Marckl'ın yeniden kaleme aldığı *Académie Royale de Musique*'de sahnelenen *Ali Baba ve Kırk Haramiler* operasıdır. Hikâyenin, *Bin Bir Gece Masalarının* Fransız çevirmeni Antoine Galland tarafından yaratılmış

bir anlatı olduğu bilinmektedir. Galland'ın Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan notlarında "Ali Baba" hikâyesine dair yazmış olduğu altı sayfalık çeşitli notlar bulunmaktadır (Chraïbi, 2004, s. 160). Bu notlarda bahsi geçen asıl hikâye, daha sonra Galland tarafından adı *On Vezir* olarak değiştirilen *Morgiana'nın Kurnazlıkları ya da Bir Kölenin Becerisiyle Yok Edilen Kırk Hırsız* başlıklı anlatıdır. Hem bu hikâye hem de diğer benzer hikayeler Galland'ın seyyah arkadaşı Paul Lucas aracılığıyla tanıştığı Halep kökenli Maruni keşişi Hanna tarafından Galland'a aktarılır (Chraïbi, 2004, s. 160). Galland zamanla bu anlatılardan *Bin Bir Gece Masalları*'nda kullanacağı *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikayesini yaratacaktır.

*Bin Bir Gece Masalları'*nda yazılan şekliyle, hikâye İran'da geçmektedir (Bin Bir Gece Masalları, 2004, s .2636). Babalarının mirası sonrasında Ali Baba ve Kasım isimli iki kardeşin değişen hayatları anlatılır; Kasım gözü açık, hırslı, düzenbaz bir adamdır ve karısı da kendisi gibidir. Ali Baba ise azla yetinen, kendi halinde bir adamdır. Odunculuk yapar, kıt kanaat geçinir ve yine oduncu olan bir adamın mütevazı kızıyla evlenir. Bir gün eşekleriyle ormana gittiğinde uzaktan gelen atlıların sesini duyup saklanır. Gelen kırk atlı da "kara yüzlü, sakallı, parlak bakır gözlü" adamlardır. Ali Baba saklandığı yerden "açıl susam açıl" ve "kapan susam kapan" sözleriyle koca bir kayayı yerinden oynatıp ortadan kaybolan kırk haramiyi şaşkınlıkla izler. Onların gidişini bekledikten sonra ise sihirli sözleri tekrar ederek içeri girer (Şekil 13). Büyük bir salona giren Ali Baba, etrafının gümüş ve altın paralarla, külçelerle çevrili olduğunu görür. Bir dolu değerli eşyaların yanı sıra ipek ve işlemeli kumaş balyaları, erzak çuvalları da her yandadır. Altınlar, mücevherler, kuyum işleri öyle fazladır ki ayak basacak yer yoktur: "burada yığılı hazinelerden pek az kısmıyla bile bir şahın sarayı harika bir şekilde donatılabilirmiş" diye anlatılır. Ali Baba, kaderin kendisini buraya getirdiğine ve yine kaderin izniyle iyilik adına, gizemli salondaki tüm mal varlığına, Tanrı'nın kendisinin sahip çıkmasını istediğinden emindir.

Şekil 13. Ali Baba ve Kırk Haramiler, "Neler görüyorum? Yakutlar…", 1841
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84365207?rk=58326468;0

Hikâyenin devamında Kasım'ın açıkgözlü karısı sayesinde Ali Baba ve karısının eşeklerle evlerine taşıdıkları altınlar, mücevherler, paralar açığa çıkar. Ali Baba kardeşi Kasım'a tüm hikâyeyi anlatmak zorunda kalır ve sihirli sözcükleri öğrenen Kasım tüm mallara sahip olmak için yola koyulur. Ancak içeri giren Kasım, sihirli sözcükleri unutur ve kırk haramiler geldiğinde onların kurbanı olur. Olaylar daha sonra

Ali Baba'nın Kasım'ın karısını ikinci eş olarak alması, kırk haramilerin Ali Baba'nın evlatlığı Mercane'nin kurnazlığı sayesinde ölmesi, geriye yalnızca reislerinin kalması ve onun da Mercane raks ederken büyülendiği bir anda öldürülmesiyle devam eder. Hikâyenin bu kısmındaki detaylar Galland'ın *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikayesine neden daha önce *Morgiana'nın Kurnazlıkları ya da Bir Kölenin Becerisiyle Yok Edilen Kırk Hırsız* ismini koyduğunu da açıklar. En sonunda ise Ali Baba'nın oğlu ve evlatlığı Mercane evlenir, kayanın ardındaki tüm servet ise aileye kalır. Hikâyenin popülerliği elbette bolca Oryantalist öğe içermesinden gelir. Özellikle kaderciliğin öne çıkarıldığı görülür ki bu anlayış, Avrupa'da Aydınlanma Çağı'ndan sonra etkisini yitirmiş bir kavram olmakla birlikte Romantizm akımı çerçevesinde yeniden gündeme gelen bir konu olduğu söylenebilir. Kurgudaki düğümlerin kadın kurnazlığı üzerinden çözülmesi ise *Âşık Şeytan* balesindeki gibi benzer bir misyonun Mercane'ye yüklendiğini gösterir.

Théâtre-Italien'de 1841 yılında oynanan ve müziği Rossini tarafından düzenlenen iki perdelik *İtalya'da Bir Türk* oyunu Napoli yakınlarında geçer. Selim isimli bir şehzade İtalya seyahatine çıkmıştır. Zaida ise Erzurum'daki sarayda Selim'in gözdesidir ve haremdeki rakip cariyeler tarafından Selim'e sadakatsiz olarak anlatılmıştır (Şekil 14). Şehzade, duydukları karşısında öfkeyle Zaida'yı ölüme mahkûm etmiş, kadın ise eski dostu Albazar sayesinde kurtulmuş ve tüm olanlara rağmen İtalya'ya Selim'i aramaya gelmiştir (Il Turco in Italia, 1826, s. 11). Şehzadenin İtalya'ya ziyareti ise *şair* lakaplı Prosdocimo tarafından olağan bir durum olarak karşılanır: "Bazı şehzadeler İtalya'ya Avrupa'nın gelenek ve göreneklerini gözlemlemek için gelmektedirler" der (Il Turco in Italia, 1826, s. 11). Oyunda hayali olarak yaratılan bu seyahatler, Türklerin *Grand Tour*'u olarak da yorumlanabilir. Ancak Osmanlı şehzadelerinin gezi amaçlı hiçbir yurtdışı seyahati bulunmamakla birlikte, ilk olarak Sultan Abdülaziz 1861 yılında Mısır'a, 1867 yılında ise Avrupa'ya seyahat edecektir (Koçunyan, 2019, ss. 573-578). Zaida ise şairin açıklamasının ardından "bu durum Türk kafasına sahip birisi için bana tuhaf geldi" der. Cariyenin şehzadesini *Türk kafası* diyerek eleştirmesi, diyaloglar arasına sinmiş Batı eleştirisi olarak karşımıza çıkar.

Şekil 14. İtalya'da Bir Türk, 1841 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001769m.r=theatre?rk=332276317;2

Oyunun I. perde V. sahnesine bakıldığında Şehzade Selim'in limanda yürüyüşe çıkmış şuh bir İtalyan kadın olan Donna Fiorilla ile karşılaşır; bu kişi aynı zamanda "yaşlı, zengin, zayıf ve solgun bir adam" olarak tanıtılan Don Geronio'nun karısıdır. Selim Fiorilla'dan elini ister, (Il Turco in Italia, 1826, ss. 15-17) ardından Don Geronio çevreden karısının "kahve pişirmek için" bir Türk'ü evlerine götürdüğü haberini alır ve bunun üzerine "dünyadaki tüm Türkler şeytan olsaydı" diye de beddua eder (Il Turco in Italia, 1826, s. 19). Oyunda Türk kahvesinin baştan çıkarma unsuru olarak kullanıldığı görülür.

Selim, Fiorilla'nın evine geldiğinde aralarında saray hayatına, Türklerin genel özelliklerine ve kadın-erkek ilişkilerine dair bir diyalog geçer. Fiorilla, "Türklerin çok kıskanç olduğu doğru mudur" diye sorarken, Selim "eğer sizin gibi bir hazineye sahiplerse kıskançlıkları için mazeret yaratabilirler, hayal edebileceğinizden çok daha fazla sevebilirler sizi" diye cevap verir (Il Turco in Italia, 1826, ss. 19-21). Aralarında geçen şu diyalog ise dikkate değerdir:

> F: Kaç kadına âşık oldunuz hayatınızda?
> S: Hiçbirine âşık olmadım ama birine karşı bu tutkuyu hissettim. Ancak sizin yanınızda kalbimde aşkın hala var olduğunu hissedebiliyorum. Eğer yeminimi kabul edecek olursanız kalbimin başköşesine en kıymetlim olarak taht kuracak, burada hüküm süreceksiniz.
> F: Siz de diğer Türkler gibisiniz, size inanmıyorum. Yüzlerce kadınla çevrilisiniz, onları satın alıyorsunuz, aşkınızın coşkusu geçtikten sonra tekrar satıyorsunuz.
> S: Ah, kıymetlim, Türkiye'de bile bir hazine bulduğumuzda ne değişiriz ne geri veririz. Bir Türk bile aşkın gücünü devam ettirebilir (Il Turco in Italia, 1826, s. 21).

Diyalogdan da anlaşılacağı gibi Batı'daki düşünce yapısı Doğulu erkeğin birden çok kadınla birlikte olması ve evlenmesi üzerinedir. Çokeşlilik Batı literatürü için fantezi içeren bir konu olsa da bu yaygın fikir Osmanlı ailesi hakkında bilgi veren tereke defterlerine bakıldığında büyük oranda çürütülür; XV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzanan dönemde başkentten periferiye kadar, aynı anda birden fazla kadınla evli olan Müslüman erkeklerin sayısının %10'u nadiren geçtiği görülmekle birlikte birden fazla evlilik yapabilenler ise yönetici sınıftan sayılı kişilerdir (Bozkurt, 2015, s. 54, https://istanbultarihi.ist/102-osmanli-donemi-istanbul-ailesi). Bu kişilerin büyük çoğunluğunu da iki kadınla evlenenler oluşturur; ikiden fazla kadınla evli olanların sayısı oldukça azdır (Duben & Behar, 2014, s. 163). Üstelik erkeğin evi geçindirebilme konusunda sahip olması gereken maddi olanaklar göz önüne alındığında çokeşliliğin oldukça düşük bir orana sahip olduğu görülür (Duben & Behar, 2014, s. 158, 162-163). Ancak oyunda da görüldüğü gibi, tüm bunlar Batı fantezisine engel oluşturmaz.

II. perdenin II. sahnesi ise Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadın-erkek ilişkileri üzerine yapılan aşırı bir yorumu içerir. Selim, Fiorilla'dan bunalmış olan kocası Don Geronio'ya "evlilikte kocasının canını sıkan bir kadından kurtulma yollarından" bahseder: bir erkek "Türkiye'deki gibi karısını satıp karşılığında aldığı parayla onun yerine üç ayrı kadın [köle] satın alabilir ya da karısından kurtulmak için boğazını kesebilir" der (Il Turco in Italia, 1826, ss. 43-45). *Karısını satma* ya da *boğazını keserek öldürme* eylemlerinin Türkiye'deki evliliklerin normal bir parçası gibi Fransız tiyatrosuna yerleştirilmesi, taraflı bir "Doğu despotluğu" imajının apaçık örneğidir.

Oyunun devamında, bir balo salonunda Fiorilla'nın Zaida gibi Türk kıyafetleri giyindiği görülür; ikisi arasında öyle bir benzerlik vardır ki Don Geronio hangisi karısıdır ayırt edemez. Fiorilla'nın harem yorumları, eğlenmek için giyindiği kıyafetler ve Türk kahvesi içme alışkanlığı XVIII. yüzyıldaki *Turquerie* modasının izlerini taşır gibidir. İtalyan kadının Doğulu kıyafetler içindeki görüntüsü Selim'in hoşuna gider ve Fiorilla'ya "benimle Türkiye'ye gelirsen seni karım yaparım" diyerek dönmeden önce kadını ikna etmeye çalışır (Il Turco in Italia, 1826, s. 47). Fiorilla'dan istediğini alamayan Selim, balo salonunda Zaida ile barışır ve nişanlanırlar. Oyundaki ikili ilişkilerde Doğu'daki kadının bir eşya gibi her an alınıp satılabilen bir nesne gibi yorumlanmasının yanı sıra Batı'daki kadın-erkek ilişkilerine dair de bir eleştiri görülür. Kadının kocasını aldatması ya da aldatmak için girişimlerde bulunması Batılı erkeğin onurunu zedelese de kadından boşanması için yeterli bir sebep olarak görülmez; aldatmaların olağan bir hale geldiği çıkarımı yapılır. Bu durumda, Doğu'da kadını satma ya da ölümle kadından kurtulma despotluğunun karşısına Batı'daki ilişkilerin yozlaşmışlığının çıkartıldığı görülür.

Doğu temalı bir başka opera ise 13 Kasım 1843 tarihinde *Théâtre de l'Opéra-Le Peletier*'de sahnelenen beş perdelik *Portekiz Kralı Dom Sébastien*'dir. 1578 yılındaki Üç Kral ya da Kasrülkebîr Savaşı'nı yani Fas'ın Portekiz kralı I. Sébastien'e karşı büyük direnişini konu edinir (Scribe, 1843, s. 16-17). Portekiz'in büyük sömürge hayali için Dom Sébastien'in Fas seferi önemli bir girişim olarak görülür. Tarihsel olarak, Portekizlilerin ilk defa 1415 yılında Septe'yi işgal ettiği bilinmekle birlikte, 1454 yılında da Papa'nın kararı ile Afrika kıyılarının Portekiz'e ait olduğu ilan edilmiştir (Bolat & Ayaz, 2021, s. 117).

Fas Seferi ise Haçlı Seferleri idealleriyle bağlantılı olarak Portekiz'in Atlantik üzerinde din aracılığıyla kontrol sağlamasına ve böylece Avrupa'da güçlü bir devlet olarak öne çıkma politikasına da hizmet etmektedir (Clafate Ribeiro, 2002, s. 142). Ancak operada da anlatıldığı üzere, bu hayalin yerini derin bir hezimet alacaktır.

Operanın ilk sahnesi Lizbon limanından Afrika'ya yelken açacak gemiciler ve askerler arasında geçmektedir. Kralla beraber savaşa gitmek isteyen bir asker, yanında Zayda isimli Afrikalı bir kadını getirir. Zayda, krala sapkın, inançsız olarak tanıtılırken, engizisyon mahkemesi yargıcı Müslümanlığı reddedip vaftiz olursa affedileceğini söyler. Zayda ise krala "Muhammed'in birleştirdiği kutsallığa inandığını" (Scribe, 1843, s. 9) ve Fas'taki yaşlı babasını özlediği için Lizbon'dan kaçmaya çalıştığını anlatır. Kral ise ülkesinin zaferlerini gözeten, güçlü bir karakter olmasının yanı sıra yumuşak başlı ve iyi kalpli bir kişidir; Hristiyanlığı kabul etmeyen Zayda'yı sürgün olarak Afrika'ya babasının yanına gönderir (Scribe, 1843, s. 10). Operanın buraya kadarki kısmı Müslüman ve Hristiyan arasında yaratılan kafir ve inançlı ayrımın yanı sıra asi, sapkın olan ile merhametli, iyiliksever olanın karşılaştırmasını da içerir. Tarihsel arka planda, ekonomik ve siyasi nedenler Coğrafi Keşiflerin görünen yüzü olsa da Portekiz'in bu keşiflere Hristiyanlığı yaymak ve Fas'ı ele geçirip Müslümanları yenme gayesiyle yaklaştığı da bilinmektedir (Özensoy, 2019, s. 821). Nitekim Dom Sébastien hem Tanrısever hem de ordusuna düşkün, genç bir kraldır (Clafate Ribeiro, 1998, s. 242). Operada, kralın savaş öncesi Tanrı'ya yakarıp "Yeni Dünya'nın kâşifi Portekiz" için dua ederken (Scribe, 1843, s. 11) Zaida'nın da dizleri üstünde Muhammed'e şükrettiği görülür (Scribe, 1843, s. 13). II. sahnede ise Afrika'ya, Fas yakınlarına gelinir ve Zayda'nın babası, bölgedeki Arap gruplarının şefi olan nişanlısı Abayaldos ve diğer Araplar Zayda'nın dönüşüne savaş öncesi bir mucizeymişçesine sevinirler (Şekil 15):

> Dans edin ve kutlayın,
> Neşeli çığlıklar inletsin her yanı!
> Şimşekler başınızın üzerinde çakıp
> Kâfir çöllerimizi işgal edinceye kadar…

Şekil 15: Portekiz Kralı Dom Sébastien, 1843
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000897z.r=theatre?rk=231674962;4

Zayda'nın yalnız olmadığını fark ettiklerindeyse savaş pozisyonuna geçerler (Scribe, 1843, s. 18). Portekizlilerle Faslıların girdiği savaşta birçok Portekiz askerleri ölür; Zaida ise insan yığınları arasından kralı tanır, yanına gider ve ölmek üzereyken kendisine olan bağlılığını açıklar. Öyle ki, Kral Dom Sébastien'i sevdiğini, öleceklerse ancak beraber öleceklerini, kralın yeniden atalarının sarayını görmeye erişeceğini ve tacını başına geçireceğini söyler (Scribe, 1843, ss. 20-21). Hikâyenin bu kısmı ciddi bir dönüşüm içerir; Zayda başlangıçta sapkın bir Müslümanken inançlı Hristiyan kralın vicdanı sayesinde yumuşar ve hatta kralın merhameti, ona âşık olmasına sebep olur. Zayda, nişanlısı Abayaldos'a kralın bir Hristiyan da olsa kendisine yardım edip, sürgün diye ülkesine geri dönmesine izin verdiği için kendisini borçlu hissettiğini söyler. Böylece ölmeden önce kral bağışlanır (Scribe, 1843, s. 23).

III. sahne Portekiz'de geçer; Zayda ve nişanlısı da buraya gelmiş, iki ülke arasında dostane ilişkiler kurulması adına yeni kralla karşılıklı sözler verilmiştir. Ancak, Zayda ve Abayaldos'un arasının açıldığı görülür; Zayda bir gece rüyasında Dom Sébastien'ın adını sayıklayınca Abayaldos, "ne kadar çok sevse de bu şekilde onunla evlenemeyeceğini" söyler (Scribe, 1843, s. 27). Bu sırada eski kral Dom Sébastien'in ise gömülmeden önce "Tanrı'nın izniyle" ölümden döndüğü ortaya çıkar (Scribe, 1843, s. 36). Zayda, eski krala olan aşkından Müslümanlığı terk edip Hristiyan olmaya karar verir ki, bu karakter dönüşümü operanın başında ölümle tehdit edilirken bile dininden dönmeyi reddeden Zayda için ciddi bir karardır; "iyi kalpli Hristiyan krala" âşık olması ve üstelik dinini bırakarak onun yanında yer almayı istemesi yazarın din ve vicdan üzerinden kurduğu Batılı yorumudur. Abayaldos ise dinsiz bir adamı sevdiği ve dininden döndüğü için Zayda'ya lanet eder, onu yalnızca hükümranlıkta gözü olan bir kadın olmakla suçlar (Scribe, 1843, ss. 43-44). Operanın sonunda ise yeni kral, Dom Sébastien ile Zayda'yı engizisyon hapishanesinde bir kuleye kapattırır ve İspanya kralı II. Philip'in gemilerinin ufukta göründüğü anda Zayda ile Sébastien kaçmaya çalışırken öldürülürler ve perde kapanır (Scribe, 1843, ss. 45-55). Kasrülkebîr Savaşı bir yanda dünyanın merkezi olma arzusunu diğer yanda ise sonu yaklaşan bir ulusa dönüşme korkusunu yansıtır. Literatürde *Sebatianizm* de denilen bu durum bir tür kadercilik, fantezi ve Mesihçilik de içermektedir (Clafate Ribeiro, 2002, s. 142). Hikâyenin devletler arası sömürgecilik yarışının yoğunlaştığı XIX. yüzyılda Fransa tarafından yeniden kurgulanması, İngiltere'ye karşı yürüttüğü güç savaşını hatırlatır.

1845 yılında *Académie Royale de Musique*'de sahnelenen Alexandre Lacauchie'nin dört perdelik *Seville Yıldızı* operası 1284 yılı IV. Sanche dönemini konu alır. Hikâye Don Sanche'nin sarayında geçer; Mağribi köle Zaida baş roldedir. (Şekil 16). XIII. yüzyılın ikinci yarısında İspanya'da Müslümanların çoğunlukta olması da (Burns, 1971, s. 1391) Doğu temalı temsillerin artış gösterdiği XIX. yüzyılda söz konusu hikâyenin yeniden ele alınmasını etkileyen bir durumdur. Zaida, Oryantalist bir dekora hizmet eder gibidir; kimi zaman "oryantal bir halı üzerinde dizlerini kırıp otururken" (Lucas, 1845, s. 8), şiirlerinde Müslüman olarak "ruhunun bir tek Allah'a taptığını" söyler, kimi zaman da "Allah'ın yardımını beklerken" anlatılır (Lucas, 1845, s. 9). Zaida, köle ve kölelik unsurlarının, temsil sanatları aracılığıyla kadın ve harem üzerinden yorumlanmasının bir başka örneğidir. Avrupa, Doğu'nun kültür öğelerinden yola çıkarak çeşitli yorumlamalarla kendi ölçüsüne göre bir Şark icat ederken, Napolyon Bonapart'ın Mısır seferi sonrası bu kurgularda önemli bir artış gözlemlenmiştir (Manzano, 1991, ss. 423-424). *Seville Yıldızı*'ndaki benzer Oryantalist kurguların yürütüldüğü *Semiramis, Timurlenk, Cleopatra, Zaida Bağdat Halifesi, Joseph Mısır'da, Alâeddin, Aida, Afrikalı, Kleopatra'nın Bir Gecesi, Le Cid* gibi hikayeler de XIX. yüzyıl boyunca Avrupa sahnelerinde sıklıkla yer edinecektir (Manzano, 1991, ss. 424-426).

Şekil 16. Seville Yıldızı, 1845 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10541209d.r=theatre?rk=184185458;0

1847 yılında *Théâtre de l'Opéra*'da sahnelenen üç perdelik *Aline, Golkonda Kraliçesi* oyunu Kral Louis-Philippe döneminin Doğu temalı son oyunlarındandır. Güney Hindistan'da bir şehir olan Golkonda'nın Fransa tarafından sömürgeleştirilmesi ve kraliçe Aline yönetimindeki entrikalar anlatılır. Golkonda'da saray içi çekişmeler yaşanırken tüm sorunlardan habersiz olan kraliçe Aline'in "Devletin temel yasalarını zayıflattığımı iddia ediyorsunuz; (…) ancak, tebaamda güzel sanatlar sevgisini uyandırmaya çalıştım, onlara sadece ciddi şeyleri dikkate almayı öğrettim... Doğrusu, sarayları bastırdım..." diyerek ideal bir devlet portresi çizmeye çalıştığı (De Favières, 1803, s. 14), Doğu'nun saray algısından farklı bir düzen kurmak istediği anlatılır. Halkı üzerinde "güzel sanatlar sevgisi" uyandırma arzusu ise Napolyon'un Mısır Seferi sonrası ulus-kimlik bilincini kültür normları üzerinden inşa etme politikasını andırır. Avrupa'da özellikle İngiltere ve Fransa arasındaki rekabet, politik, dini ve kültürel alanda oldukça belirgindir. Napolyon savaşları, Protestan-Katolik mezhepleri arasındaki gerilimler ve her iki ülkenin de arkeoloji aracılığıyla tarihlerini Asurlulardan bu yana kültürel çerçeveye oturtmaya çalışmaları güç yarışının öne çıkan fragmanlarıdır. Özellikle arkeoloji üzerinden yürütülen mücadelede Mezopotamya üzerinde ciddi bir yarış yaşanmıştır (Edgeworth Reade, 1994, s. 116). Bu bağlamda, oyunda Fransa tarafından sömürgeleştirilen Golkonda'da da kültür ve sanat üzerinden "ileri toplum" güzellemesi yapılır. "Onlara yalnızca ciddi şeyleri dikkate almayı öğrettim" cümlesi de benzer bir algıyı taşır; keyfilikten uzak, akılla hareket etme arzusu taşıyan ideal bir toplum örneği çizilir ki, bu da XIX. yüzyıl pozitivizmine uygun bir yaklaşımdır.

Oyunun devamında, Fransız elçi St-Phar, ülkesi adına Golkonda sakinleriyle bir ittifak anlaşması yapmak üzere çıkagelir (De Favières, 1803, s. 19). Elçi karşılamasında liman ve kale topçular tarafından çevrilir, camilerin minareleri süslenir, balolar ve gösteriler düzenlenir (De Favières, 1803, s. 19). Kurguda kent hakkında verilen detaylar, Müslüman bir şehir mimarisi hakkında da bilgi verir. "Fransızları onurlandırmak için tüm savurganlığınızı gösterin" diye emir veren kraliçenin kutlama hazırlıkları sırasında peçe taktığı da görülür (De Favières, 1803, s. 19). Elçi onuruna düzenlenen geçit töreni ise Oryantalist üslupta bir görsel şölen sunar: Golkondalılar, Hintli soylular, sipahiler yürürken Fransızları yücelten bağrışmalar duyulur (De Favières, 1803, ss. 19-20). Elçi St-Phar geldiğinde "cömert ve güçlü kraliçe, Seine

kıyılarından geliyorum, Avrupa'da hayranlık duyulan yiğit bir halk adına, dilediğinizi isteyin" der ve toplar ateşlenir, Doğulu müzikler çalınır (De Favières, 1803, s. 21) (Şekil 17).

Şekil 17. Aline, Golkonda Kraliçesi, 16.11.1847
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405680q.r=theatre?rk=430388389;2

Golkonda'dan oldukça etkilenen elçi "rüyadaymış gibi", "büyülenir" ve "bu toprakların Provence'ı hatırlattığını, kendisini evinde gibi hissettiğini" söyler, bir yandan da kraliçe Aline'e olan aşkını itiraf eder (De Favières, 1803, ss. 27-28). Kutlama danslar, müzikler, tamburlar eşliğinde devam ederken (De Favières, 1803, s. 34), Hint fakirleri tarafından çıkarılan bir isyanla eğlenceler altüst olur (De Favières, 1803, s. 36). Fransız elçi sayesinde isyan bastırılırken (De Favières, 1803, ss. 37-47), kraliçe Fransa sayesinde tahtının korunduğunu söyler. Sözcüsü Usbeck aracılığı ile elçiye seslenerek şu duyuruyu yapar: "FRANSIZ, cesaretiniz sayesinde Golkonda kraliçesi bugün en büyük zaferini size borçludur. Duygularımın ve minnettarlığımın ifadesi olarak, kendi ellerimle, Fransız hükümdarı adına korumayı bildiğiniz bu tahtı size sunuyorum" (De Favières, 1803, s. 47). Burada *Fransız* kelimesinin büyük harflerle yazılması Fransa'nın bölgedeki barışı ve statükoyu koruyan bir güç olmasına ve yüceliğine yapılan bir vurgudur. Oyunun sonundaki koronun şarkısı da bu savı doğrular niteliktedir (De Favières, 1803, s. 48). Dizelerde, Fransa'nın dini gücü de arkasına alarak, sömürgecilik aracılığıyla dünya üzerinde kurmaya çalıştığı hakimiyet ve ülkenin yüceleştirme politikası okunabilir:

Fransız kahramanına şeref ver ey Tanrım,
Elin onun üzerinde olsun.
Gülümsemelisin başarılarına,
Onun yegâne amacı dünyanın mutluluğudur.

Sonuç

Kral Louis-Philippe dönemi (1830-1848) Fransız opera, tiyatro ve balesinde işlenen Doğu temalı temsillerin konusu ve içerdikleri siyasi ve kültürel propaganda, Fransa'nın Doğu imgesini ortaya koyması açısından önemlidir. Fransa'nın yüceltilmesi, siyasi ve kültürel anlamda zayıf ülkelere barışı ve medeniyeti götüren ülke olarak sunulması, sömürgeci politikalarda rakip İngiltere'ye karşı Avrupa'da öncü bir duruş sergilemesi, Doğu'ya yüklenen zalim, barbar, kadın düşkünü imajının egzotik detaylarla sunulması dikkat

çeker. Doğu dekorlarını tamamlayan dans, müzik, renkli kıyafetler gibi detaylar da Fransızların gözünden egzotik Doğu yorumu olarak okunmalıdır.

Temsillerde yasak aşk hikayeleri arasında işlenen Fransa-Osmanlı rekabeti önemlidir. Bunların en göze çarpanı Louis Philippe dönemi boyunca devam eden Cezayir'in işgalidir. Gücünü kaybetmekte olan Osmanlı'nın Cezayir topraklarındaki iki güçlü ağasının gönül işleriyle uğraşmaktan devlet işlerine vakit ayıramadığı, yozlaşmışlığın Osmanlı'nın valilikleri arasında kopukluk yarattığı ve arabulucu olarak Fransa'nın müdahale ettiği görülür. Cezayir'e barış getiren Fransa imajıyla Napolyon Bonapart'ın Mısır seferi ile başlayan fetih süreci devam ettiriliyor gibidir. Sömürge faaliyetlerinin bile "geri kalmış Doğu halklarına" medeniyet götürmek adına yapıldığı vurgulanır. Benzer bir çaba, *Muhammed'in Cenneti ya da Harem Reformu* oyununda Tanzimat Fermanı'yla Osmanlı İmparatorluğu'nda atılan değişim adımlarının Fransız idealizasyonu yapılarak öne çıkarılması ve Osmanlı'nın ancak Fransa sayesinde içinde bulunduğu yozlaşmışlığa karşı bir duruş sergileyebildiğinin vurgulanmasında görülür. Fransa'nın Louis Philippe dönemi sansür baskısı altında sahnelenen temsillerde ülkede yaşanan kültürel ve siyasi modernleşme gelişmelerinin diğer ülkelere de götürüldüğü ve bu başarının aynı zamanda Tanrı'dan alınan güç olduğu da aktarılır. Fransız halkı ise inşa edilen siyasi propagandanın doğrudan muhattabıdır ve verilmek istenilen mesaj açıktır: Fransa Doğu'daki siyasi anlaşmazlıklara barış getiren ülkedir, kahramandır, Hristiyanlığın koruyucusudur, kültürel mirasını Osmanlı İmparatorluğu gibi *zayıf* gördüğü ülkelere taşırken cömerttir ve Batı'nın yardımsever, yasalara saygılı, güzel sanatları koruyucu gücüdür.

Temsiller aracılığıyla kurgulanan bir başka konu ise Doğu Egzotizmidir; göz alıcı kıyafetler, Doğu temalı şarkılar, dans ve müzik, rüyalar, gizem, erotizm, kadın kurnazlıkları, harem entrikaları, kadın köleliği, çokeşlilik, ipek kumaşlar, süslü geleneksel kıyafetler, nadide taşlar, zengin bezemelerle süslü eşyalar, altınlar, kılıçlar, gümüşler, korsanlar, köle pazarı, cinler, büyüler, kadercilik gibi birçok konu siyasi propagandaların arasına sinmiş kültürel propaganda araçlarıdır. Doğu'ya özgü olduğu düşünülen her detay kral Louis-Philippe'in sahnelenmesine izin verdiği temsilerden Doğu temalı olanların ana çerçevesini oluşturur; Fransa, kültür politikalarıyla Doğu'yu tüketmek üzere sömürü nesnesi haline getirmiş gibidir.

Temsillerde "gizemli" harem hayatının entrikalarında Fransızların çıkış yolu araması, zalime karşı kahramanın yaratılması, inançsıza karşı kutsal Hristiyanlığın savunulması, yıkılmak üzere görülen bir imparatorluğa Fransız barışının getirilmesi gibi olayların hepsinde olumsuzun karşısına tek olumlu olarak Fransa'nın kendisi çıkartılır. Fransa yalnızca alter-egosuyla var olabilecekmiş gibidir; yüceliğini gösterebilmek adına düşkün olana, Doğu'ya ihtiyacı vardır. Temsillerdeki etkileşimi artıran görsellik de göz önüne alındığında, ele alınan konuların her birinin Louis-Philippe'in ülkesi adına güçlü bir silaha dönüştüğü görülür.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.
Teşekkür:	Tez danışmanın kıymetli Dr. Öğr. Üyesi Ünal ARAÇ'a makalemi hazırlamamdaki tüm süreçte verdiği destek ve fikirleri için çok teşekkür ediyorum.

Kaynakça

Akın, N. (1998). *19. yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera*. Litaratür Yayınları.

Anonim. (2024). *Bin bir gece masalları*. Yapı Kredi Yayınları.

Anonim. (1826). *Il Turco in Italia*. E.M. Murden.

Bajou, V., & Todd, J. M. (2013). A hagiographic collection: Remarks on the taste of Louis-Philippe, Duc d'Orléans. *Getty Research Journal*, *5*(2013), 55-72.

Balamber, B. (2020). Karikatürün gücü: Yurttaş Kral Louis-Philippe'nin armut krala dönüşümü, *GSED*, *26*(45), 639-649.

Biéchy, A. (1853). *Histoire de la Domination des Maures en Espagne*. Barbou Frères.

Bolat, B., & Ayaz, R. (2021). Sömürgeciliğin tarihsel seyri ve XIX. yüzyılda İngiliz sömürgeciliğinin kodları. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, *69*, 115-139.

Bordonove, G. (2009). *Louis-Philippe: Roi des Français*. Pygmalion.

Bozkurt, F. (2015). Osmanlı dönemi İstanbul ailesi. *Büyük İstanbul Tarihi* (Cilt IV) içinde (s. 53). 30.04.2024 tarihinde erişildi. https://istanbultarihi.ist/102-osmanli-donemi-istanbul-ailesi

Buffelan-Lanore, J. P. (1990), Les langages documentaires en informatique juridique, *La Revue administrative*, *43ème Année, 254*, 173-178.

Burge, A. (2016). *Representing difference in the mediaval and modern orientalist romance*. Palgrave Macmillan.

Burns, R. I. (1971). Christian-Islamic confrontation in the West: The thirteenth-century dream of conversion. *The American Historical Review*,.*76*(5), 1386-1434. https://doi.org/10.1086/ahr/76.5.1386

Burr Margadant, J. (1999). Gender, vice, and the political imaginary in postrevolutionary France: Reinterpreting the failure of the July Monarchy, 1830-1848. *The American Historical Review*, *104*(5), 1461-1496. https://doi.org/10.1086/ahr/104.5.1461

Brusius, M. (2014). Le Tigre, Le Louvre et l'échange de connaissances archéologiques visuelles entre la France et la Grande-Bretagne aux alentours de 1850, *Les Cahiers de l'École du Louvre*, Cahier 5.

Castille, H. (1856). *Les Hommes et Les Mœurs en France Sous le Règne de Louis-Philippe*, Paris: Adolphe Delahays.

Cavaignac, E. (1897). Expédition de Morée (1828-1829): Lettres d'Eugène Cavaignac. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, *141*(1), 47-70.

Chraïbi, A. (2004). Galland's Ali Baba and other Arabic versions. *Marvels & Tales*, *18*(2), 159-169.

Clafate Ribeiro, M. (1998). Revisiting Alcacer Quikir: History, myth and war in Manuel Alegre's 'Jornada de África'. *Portuguese Studies*,*14*, 242-254.

Clafate Ribeiro, M. (2002). Empire, colonial wars and post-colonialism in the Portuguese contemporary imagination. *Portuguese Studies*, *18*, 132-214.

Collins, I. (1954). The goverment and the press in France during the reign of Louis-Philippe. *The English Historical Review*, *69*(271), 262-282.

Çekem, K. (2021). Bilimkurgunun romantik kökenleri. *Romantizm: Felsefe, sanat, siyaset* içinde (ss. 323-332). Pinhan Yayıncılık.

De Favières, E. (1803). *Aline, Reine de Golconde*. Delavigne fils.

Defer, P. (1851). *Collections du feu roi Louis-Philippe*, 30.04.2024 tarihinde erişildi. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58460620/f4.item

De Kock, P. (1838). Dgenguiz-Kan, ou La Conquete de la Chine. *Magasin Théatral*, Paris. 30.04.2024 tarihinde erişildi. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5688636t/f60.item.r=magasin%20theatral%20Dgenguiz%20Kan

De la Gorge, P. (1931). *Louis-Philippe 1830-1848*, Academié Française.

Delalex, H. (13.06.2011). La collection de portraits gravés du roi Louis-Philippe au château de Versailles. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, Articles et études, 30.04.2024 tarihinde erişildi. http://journals.openedition.org/crcv/11331

De Nerval, G. (2004). *Doğu'da seyahat*, Yapı Kredi Yayınları.

Dubedout, E. J. (1906). Shakespeare et Voltaire: Othello et Zaire. *Modern Philology*, *3*(3), 305-316.

Duben, A., & Behar, C. (2014). *İstanbul haneleri: Evlilik, aile ve doğurganlık 1880-1940*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Edgeworth Reade, J. (1994). Les relations anglo-françaises en Assyrie. *De Khorsabad à Paris*: La découverte des Assyriens. Reunion des Musées Nationaux.

Ferber, M. (2020). *Romantizm: Kısa bir giriş* (M. Çetin, Çev.). Say Yayınları.

Fevrier, P. A. (1989). *Approches du Maghreb Romain: Pouvoirs, Différences et Conflits*. Edisud.

Goldstein, R. J. (2012). Censorship of caricature and theater in nineteeneth-century France: An overview. *Yale French Studies*, *122*, 14-36.

Grant, R.B. (1979). Sequence and theme in Victor Hugo's les orientales. *PMLA*, *94*(5), 894-908. https://doi.org/10.2307/461972

Guizot, F. (1865). *France under Louis-Philippe from 1841 to 1847*. Spottiswoode and Co.

Herbette, M. (2019). *Fransa'da ilk daimî Türk elçisi Moralı Esseyit Ali Efendi (1797-1802).* Ötüken.

Howarth, T. E. B. (1961). *Citizen-King: The life of Louis-Philippe King of the French*. Eyre & Spottiswoode.

Hugo, V. (1834). *Les orientales*. Eugène Renduel.

Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın doğu imajı*. Bağlam Yayıncılık.

Karal, E. Z. (1983). *Büyük Osmanlı tarihi* (Cilt 1). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kerr, G. (2021). *A Short history of coffee*. Oldcastle Books.

Koçunyan, A. (2019). Les voyages du sultan Abdülaziz et leurs répercussions intérieures, S. Destephen, J. Barbier et François Chausson (Yay. haz.), *Le gouvernement en déplacement: Pouvoir et mobilité de l'Antiquité à nos jours* içinde. Presses Universitaires de Rennes.

Krappe, A. H. (1924). The 'Cantar de los infantes de Lara' and the 'Chanson de Roland'. *Neuphilologische Mitteilungen*, *25*(1/2), 15-24.

Krappe, A. H. (1925). The source of Voltaire's Zaire. *The Modern Language Review*, *20*(3), 305-309.

Kreiser, K. (1999). Türklerde akıl var mı? Napolyon dönemi Avrupası'ndaki doğu tartışması üzerine. *Cogito*, *19*, 93-113.

Laurencin, (1833). *Ibrahim ou Le trône et la fiancée.* Marchant et Barba.

Laurencin, (1839). *Le Paradis de Mahomet ou La Réforme au Harem*. Paris.

Le Monde Dramatique : Histoire des théâtres anciens; Revue des spectacles modernes, (1837), Tome V, Paris.

Lewis, B. (2017). *İslam ve batı,* Akılçelen Kitaplar.

Lucas, H. (1845). *L'Étoile de Séville*. Michel Frères.

Manzano, R. F. (1991). El Orient en la Música Europea. *Revista de Musicología*, *14*(1/2), 423-428.

McGovern, F. H., & McGovern, J. N. (1986). "BA" Portrait: Paul Émile Botta. *The Biblical Archaeologist*, *49*(2), 1109-113. https://doi.org/10.2307/3210006

Mennechet, E., & Dupin, H. (1836). *Mila ou l'Esclave*. Paris.

Mourier J.-J., & Montigny, L. (1837). *Zara ou La sœur de l'Arabe*. Le Théatre des Folies-Dramatiques.

Nam, M. (2013). İşgalden istiklale Cezayir. *Tarih Dergisi*, *55*, 155-187.

Özensoy, A. U. (2019). 15. ve 16. yüzyıllarda sömürgecilik hareketleri, fiyat devrimi ve sömürgecilik ideolojisi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, *5*(3), 819-834.

Özsüer, E. (2018). *Türkokratia: Avrupa'da Türk imajı*, Kronik Kitap.

Petrey, S. (1991). Pears in history, *Representations*, *35*, 52-71.

Platzner, R. L., & Hume, R. D. (1971). Gothic versus Romantic: A Rejoinder. *PLMA, 86*(2), 266-274. https://doi.org/10.2307/460952

Reade, J. E. (1964). More drawings of Ashurbanipal sculptures. *Iraq*, *26*(1), 1-13. https://doi.org/10.2307/4199756

Rousset, C. (1887). *L'Algérie de 1830 à 1840*. Librairie Plon.

Saint-Georges & Mazilier. (1840). *Le Diable Amoureux*. Libraire de l'Opéra.

Scribe, E. (1843). *Dom Sébastien Roi de Portugal*. J.A. LELONG.

Shakespeare, W. (183.). *Othello*. 30.04.2024 tarihinde erişildi. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531170599.r=theatre?rk=244979749;2

Shakespeare, W. (2008). *Othello*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Thouvenei, E. (1840). Constantinople Sous Abdul-Medjid. *Revue des Deux Mondes*, *21*(1), 68-89.

Tilley, A. (1922). Tragedy at the Comédie-Française (1680-1778). *The Modern Language Review*, *17*(4), 362-380.

Tolias, G. (2016). The resilience of philhellenism. *The Historical Review/La Revue Historique*,.*13*, 51-70.

Türkdoğan, T. (2021). Romantizm Neden Önemlidir?. F. S. Sandal, & U. B. Aldemir (Yay. haz.), *Romantizm: Felsefe, sanat, siyaset* içinde. Pinhan Yayıncılık.

Uzunçarşılı, İ. H. (1954). Asâkir-i Mansure'ye fes giydirilmesi hakkında Sadr-ı Azam takriri ve II. Mahmud'un Hatt-ı Humayunu, *Belleten*, *18*, 223-230.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 46-61
doi:10.32600/huefd.1471402

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:20.04.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.12.2024

2007'den 2024'e Müzecilik Felsefesinde Değişimler ve Uluslararası Müzeler Günü Yansımaları

Changes in Museum Philosophy from 2007 to 2024 and Reflection of International Museum Day

Emel AKSAN[*], Ceren GÜNERÖZ[**]

Öz

1946'da Paris'te müzeler arası ağ oluşturmak ve müzecilik felsefesindeki değişimleri tartışmak amacıyla Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) kurulmuştur ve müzelerin görünürlüğünü artırmak için 1977'den itibaren 18 Mayıs, Müzeler günü (IMD) olarak kutlanmaktadır. Müzeler günü, 1992 yılından bu yana ICOM'un müze tanımıyla ve müzecilikte yeni yaklaşımlarla paralel temalar ekseninde gerçekleşmektedir. Son on yılda müzelerin toplum için önemini yeniden düşünmeyi teşvik eden temalar, pandemiyle birlikte sürdürülebilirlik, erişilebilirlik, kapsayıcılık ve kültürel çeşitlilik alanlarına yönelmiştir. 2020'den beri müzeler günü temaları, Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerini izlemekte ve karşılamaktadır. Bu çalışma, 2018'de yayınlanan, Türkiye müzelerinin uluslararası müze toplumunda yaşanan felsefe değişimlerini izleme biçimlerine ve müzecilik yaklaşımlarına verdikleri yanıtlara eleştirel bir bakışla odaklanan "Hangi Müze? Müzecilikte Değişim ve Yeni Müzebilim" çalışmasının devamı niteliğinde olup altı yıllık izleme sürecini içermektedir. Araştırma, Türkiye'de 2019-2024 yılları arasında gerçekleşen Müzeler Günü temaları çevresinde gerçekleşen etkinlik örnekleriyle Türkiye müzeciliğinin güncel tablosunu çizmiştir. 2007-2018 yıllarını kapsayan araştırmanın izleğini 2019-2024 yılları arasına taşıyarak Müzeler Günü ve Türkiye müzeleri arasındaki ilişkinin haritasını sürdürülebilir hale getirmiştir. Çalışmada 2019 yılı sonrası Türkiye'de gerçekleştirilen Müzeler Günü etkinlikleri araştırılarak etkinlik türleri, kapsamı ve etkileri tartışılmıştır. Türkiye'deki müzelerin Müzeler Günü etkinliklerinde aktif rol oynadıkları ve kapsayıcı, sürdürülebilir ve kültürel çeşitliliği odağına alan etkinlikler düzenledikleri ve Müzeler Günü farkındalıklarının yüksek olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda izleme sürecinde Uluslararası Müzeler Günü'nün Birleşmiş Milletler Kalkınma Hedefleri kapsamında müzecilik felsefesinde, kuram ve uygulamalarda oluşturduğu değişimler ele alınmış; müzeler günü ve müzecilik felsefesi için gelecek tasarıları yeniden tartışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Müzecilik, Müzeler Günü, müze eğitimi, kültürel miras, ICOM.

[*] Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. E-posta: vijjmaster@gmail.com, ORCID: 0009-0003-4157-334X

[**] Doç. Dr, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Ankara Üniversitesi, Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi. E-posta: ckaradeniz@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5773-8557

◊ Alan Editörü / Field Editor: Murat KOCAASLAN

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Abstract

The International Council of Museums (ICOM), founded in 1946 to discuss changes in museum philosophy, has celebrated 18 May as Museum Day (IMD) since 1977 to increase the visibility of museums. Since 1992, themes parallel to ICOM's definition of museum and new approaches have been adopted. In the last decade, themes have shifted towards sustainability, accessibility, inclusion and cultural diversity. Since 2020, museum day themes have followed and met the United Nations Sustainable Development Goals. This study covers a six-year monitoring period as a follow-up to the study 'Which Museum? Change in Museum Studies and the New Museology' published in 2018, which critically focused on the ways in which Turkish museums monitor the changes in philosophy in the international museum community and their responses to museological approaches. The research draws a current picture of Turkish museology with examples of events that took place around the theme of Museum Day in Türkiye between 2019 and 2024. By extending the study's scope from 2007-2018 to 2019-2024, it has made a sustainable map of the relationship between Museums Day and museums in Türkiye. In this study, the types, scope and impact of the Museum Day events after 2019 organised in Türkiye are discussed. It was found that museums in Türkiye play an active role in Museum Day programmes and organise events that are inclusive, sustainable and focus on cultural diversity. In this context, during the monitoring process, the changes in museum philosophy, theories and practices brought about by the International Museum Day within the scope of the United Nations Development Goals were analysed again, and future proposals for Museum Day and museum philosophy were discussed.
Keywords: Museology, Museum Day, museum education, cultural heritage, ICOM.

Giriş

Paris'te 1946'da gerçekleşen toplantıyla kurulan Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) ilk yirmi yıllık sürecinde müzelerin eğitsel rolü, sergiler ve eserlerin restorasyon ve konservasyonu gibi konulara ağırlık vermiş ve müzeler arası bir ağ oluşturmuştur. 1977'de ICOM, uluslararası alanda müzelerin toplumun gelişimi için toplumun hizmetinde kurumlar haline gelmesi adına etik kodlar oluşturmuştur (ICOM History). Aynı yıl, 18 Mayıs'ı Uluslararası Müzeler Günü (International Museum Day, IMD) olarak belirleyerek müzelere dikkat çekmeyi ve müzelerin kültürel paylaşım, karşılıklı anlayış ve barış için önemli araçlar olduğunu vurgulamıştır (IMD History). Her yıl 18 Mayıs'ta kutlanan Müzeler günü özellikle 2021'de müzelerde ve müzelerin sosyal medya hesaplarında gerçekleştirilen hibrid etkinliklerle sadece müze çevresindeki topluluklara ulaşmakla kalmayıp aynı zamanda 89 milyon internet kullanıcısına da ulaşmıştır (IMD in short). 1992'den itibaren belirli temalar ekseninde kutlanan müzeler günü ile müzelerin hem bulundukları topluluk içinde görünürlüğünün sağlanması hem de özellikle 2000'li yıllarda teknolojinin müzecilik alanına entegrasyonuyla müzeler arası küresel bir bağ kurulması hedeflenmektedir. ICOM her yıl belirlenen özgün bir tema ile zamanın ruhuyla birlikte müzelerin toplum içinde değişen konumu ve işlevlerini yeniden tanımlayarak müzeleri dünya genelinde ortak bir amaç çevresinde birleştirmektedir.

Müze yüzyıllardır sanat ve eğitim kavramlarıyla birlikte anılmaktadır (Folga-Januszexska, 2020, s.40). Bu kavramların yanına eklenen kavramlar ise yıllar içinde zamanın şartlarına göre değişiklik göstermiştir; kimi kavramlar ilk tanımdan bu yana kullanılmaya devam ederken, kimi yeni kavramlarla müzenin tanımı zenginleştirilmiştir. Tablo 1'de müzenin giderek zenginleşen tanımı içine eklenen kavramların yıllar içinde değişimi aktarılmıştır. 1946'da ICOM'un yaptığı ilk tanımda müzenin ne olduğu kadar ne olmadığının altı çizilmiş ve aynı zamanda tanım içinde ağırlıklı olarak müzenin fiziksel koşulları göz önünde bulundurulmuştur. 1974'te yapılan tanımla müzenin işlevleri üzerinde durulmuş; bu tanım üstünde yapılan ufak değişikliklerle birlikte 2007'ye kadar kullanılmıştır (Vergo, 1989; Lehmannová, 2020).

Tablo 1: ICOM'un müze tanımında belirli kavramların yıllara göre kullanımı.[1]

	1946	1974	2007	2022
"Halka açık" (open to public)	✓	✓	✓	✓
"Kâr amacı gütmeyen" (non-profit)	X	✓	✓	✓
"Toplumun hizmetinde" (in the service of the society)	X	✓	✓	✓
"Eğitim amacıyla" (for the purpose of education)	X	✓	✓	✓
"Somut ve somut olmayan miras" (tangible and intangible heritage)	X	X	✓	✓

2007 ve 2022 yıllarında yapılan tanımlar müzenin ana unsurları noktasında benzer olmakla birlikte 2022'deki müze tanımında müzelerin görev ve sorumluluklarına eklemeler yapılmıştır. Bu görev ve sorumlulukların içinde erişilebilirlik, kapsayıcılık, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği destekleme ve içinde oldukları toplulukların katılımını sağlama gibi küresel açıdan gittikçe önem arz eden topluma hizmet kavramları bulunmaktadır (ICOM Definition Final Report, 2022). Bu tanıma göre;

> Müze somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, koruyan, yorumlayan, sergileyen toplumun hizmetinde, kâr amacı gütmeyen kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı olan müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik ederler. Eğitim, yararlanma ve bilgi paylaşımı için çeşitli deneyimler sunar. Etik ve profesyonel olarak, toplulukların katılımıyla çalışır ve iletişim kurar.

Müze tanımına eklenen kavramların aynı zamanda Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu'nun (UNESCO) düzenlemiş olduğu toplantıların konularıyla paralel olduğu görülmektedir. UNESCO 1972'de Dünya Mirası toplantısı gerçekleştirmiş; 2003'te ise Somut Olmayan Kültürel Miras toplantısı düzenlemiştir (UNESCO Tarihçesi, 2024). Müze tanımına da 2007'de somut ve somut olmayan kültürel miras kavramının girmesi küresel anlamda bu kavramların önemli olduğunu göstermektedir. Öte yandan UNESCO'nun 2005'te kültürel anlatılarda çeşitliliğin korunması ve teşvikine yönelik gerçekleştirdiği toplantıda vurgulanan çeşitlilik kavramı 2007'de yapılan müze tanımında değil, 2022 tanımında yer bulmuştur. 2022 yılında yapılmış olan tanım Müzeler günü temalarının da çerçevesini çizmekte etkili olmuştur (Şekil 1).

Güncel kavramların UNESCO ve ICOM'da tartışılıyor olması her sene kutlanan Dünya Müzeler Günü temalarının belirlenmesinde etkili olmakta ve müzelerin toplumla kurdukları bağın güncel kalmasını sağlamaktadır. Örneğin 2003'te UNESCO'nun düzenlemiş olduğu toplantıda ele alınan Somut Olmayan Kültürel Miras kavramı 2007'de müzenin tanımı içinde yer almadan önce 2004 Müzeler Günü temasına (Tablo 2) yansımıştır (Karadeniz ve Özdemir, 2018, s. 162). 2005'te UNESCO'nun kültürel anlatılarda çeşitliliği vurgulamasıyla paralel olarak 2005-2007 yılları arasında düzenlenen Müzeler Günü temalarında müzelerin kültür köprüsü oluşu, gençlerle olan bağı ve uluslararası miras konularının ele alındığı söylenebilir.

[1] (Vergo, 1989; Lehmannová, 2020; ICOM Definition Final Report, 2022)

Şekil 1. 2020-2024 Uluslararası Müzeler Günü Temaları ve 2022 Müze Tanımı İlişkisi[2]

Tablo 2: 1992-2018 Uluslararası müzeler günü temaları.[3]

Yıl	Tema
1992	Museums and the Environment (Müzeler ve Çevre)
1993	Museums and the Indigenous People (Müzeler ve Yerel Halklar)
1994	Behind the Scenes is Museums (Müzelerde Sahne Arkası)
1995	Response and Responsibility (Yanıt ve Sorumluluk)
1996	Collecting Today for Tomorrow (Yarın için Bugünden Toplamak)
1997-8	Fighting Against the Illicit Traffic in Cultural Property (Kültür Varlıkları Kaçakçılığıyla Mücadele)
1999	Pleasure of Discovery (Keşif Memnuniyeti)
2000	Museums for Peace and Harmony in Society (Barış ve Uyum için Müzeler)
2001	Community Building (Toplum İnşası)
2002	Museums and Globalization (Müzeler ve Küreselleşme)
2003	Museums and Friends (Müzenin Dostları)
2004	Museums and Intangible Heritage (Müzeler ve Somut Olmayan Kültürel Miras)
2005	Museums bridging cultures (Kültür Köprüsü Kuran Müzeler)
2006	Museums and young people (Müzeler ve Gençler)
2007	Museums and universal heritage (Müzeler ve Uluslararası Miras)
2008	Museums: agents of social change and development (Gelişim ve Sosyal Değişim Ajanı Olarak Müzeler)
2009	Museums and tourism (Müzeler ve Turizm)
2010	Museums for social harmony (Sosyal Uyum için Müzeler)
2011	Museum and Memory: Objects tell your story (Müze ve Anı: Nesneler tarihini anlatıyor)
2012	Museums in a Changing World. New challenges, New inspirations. (Değişen Dünyada Müzeler: Yeni Tartışmalar ve Yeni İlhamlar)
2013	Museums (memory + creativity) = social change. (Müzeler, Anı ve Yaratıcılık= Sosyal Değişim)
2014	Museum collections make connections (Müze Koleksiyonları Bağlantı Kuruyor)
2015	Museums for a sustainable society (Sürdürülebilir Toplum için Müzeler)
2016	Museums and Cultural Landscapes (Müzeler ve Kültürel Peyzajlar)
2017	Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums (Müzeler ve Tartışılabilir Tarih: Söylenmeyeni Söylemek)
2018	Hyperconnected Museums (Hiper Bağlantılı Müzeler)

Uluslararası Müzeler Günü temalarının belirlenmesinde farklı kültürlerle etkileşim kurabilecek konular ve iş birlikleri de önemli yer tutmaktadır. 2008'in müzeler günü teması olan *Museums: Agents Of Social Change And Development* (Gelişim ve Sosyal Değişim Ajanı Olarak Müzeler) aynı zamanda Ibero-

[2] Uluslararası Müzeler Günü listesi göz önünde bulundurularak araştırmacılar tarafından gelişitirilmiştir.
[3] (Karadeniz ve Özdemir, 2018, s. 162)

American Müzesi yıllık toplantılarının da ana başlığını oluşturmaktadır (ICOM Triennial Report 2007-2010).

2018'den sonra müzeler günü, müzelerin sadece kendi çevreleriyle ve düzenli müze ziyaretçileriyle iletişim kurdukları etkinliklerle değil, özellikle pandemiyle kullanımı giderek artan teknolojinin yardımıyla çevrimiçi etkileşimli etkinliklerle de kutlanmış; bu tarihi değişim temalara da yansımıştır. 2019 ve 2021 temaları müzecilik felsefesindeki değişimlere dikkat çekmek için "gelecek" kavramını ele almakta ve müzelerin geleceği konusunda hazırlanan tasarıların da ipuçlarını paylaşmaktadır (Tablo 3).

Tablo 3: 2019-2024 Uluslararası müzeler günü temaları.[4]

Yıl	Tema
2019	Museums as Cultural Hubs: The future of tradition (Kültürel merkezler olarak Müzeler: Geleneğin Geleceği
2020	Museums for Equality: Diversity and Inclusion (Eşitlik için Müzeler: Çeşitlilik ve Kapsayıcılık)
2021	The Future of Museums- Recover and Reimagine (Müzelerin Geleceği- İyileşme ve Yeniden Hayal etme)
2022	The Power of Museums (Müzelerin Gücü)
2023	Museums, Sustainability and Well-being (Müzeler, Sürdürülebilirlik ve Esenlik)
2024	Museums, Education and Research (Müzeler, Eğitim ve Araştırma)

2019'un Müzeler Günü teması Kyoto'da gerçekleştirilen 25. ICOM konferansı temasıyla aynıdır. Gerçekleştirilen bu konferansın raporunda belirtildiği üzere politik, ekonomik ve sosyal açıdan karşılaşılan küresel zorluklar müzelerin barışçıl ve sürdürülebilir bir gelecek ve geleneği geleceğe taşımak için topluluklarla iş birliği halinde olmasını daha da önemli hale getirmektedir (ICOM Kyoto Report, 2019). 2019 Müzeler Günü posterinde 25. ICOM Konferansının gerçekleştiği Kyoto'dan yola çıkılarak Japon kültürü motiflerine yer verilmiş ve müzelerin birer kültürel merkez halinde görülmesi uluslararası bir simge olan yer işaretiyle betimlenmiştir (Şekil 2). 2019'da 150'den fazla ülkenin katılımıyla gerçekleştirilen Müzeler Günü'nde özellikle sosyal medya hesaplarından bugünle ilgili 50 bin paylaşım olduğu (Facebook gönderileri, Instagram fotoğrafları, Tweetler ve Youtube videoları) belirtilmektedir (IMD, 2019). 2019'da müzeler bu temayla aynı zamanda "kültürel hub" olarak tanımlanmıştır. "Kültürel hub" terimi, bir bölge, şehir veya mekânın kültürel etkinliklerin, sanatın, eğlencenin ve yaratıcılığın merkezi veya odak noktası olduğunu ifade etmektedir. Bu tür bir merkez, genellikle müzeler, galeriler, tiyatrolar, konser salonları, sanat atölyeleri, restoranlar, kafeler ve diğer kültürel etkinliklere ev sahipliği yapan mekanları içermektedir (Chung, 2019). Bu terimle birlikte müzelerin sanatın yönelimini belirleyen ve kültürel, sosyolojik ve politik konuların müze çatısı altına taşıyan gücü de öne çıkmıştır.

Şekil 2. 2019 Müzeler günü posteri[5]

[4] IMD Temalar, 2024. https://imd.icom.museum/past-editions/ [Erişim Tarihi: 13.10.2024]

[5] IMD, 2019 Müzeler Günü Posteri, 2019. https://imd.icom.museum/past-editions/2019-museums-as-cultural-hubs-the-future-of-tradition/ [Erişim tarihi: 26.01.2024]

2020 Müzeler Günü teması olarak kültürel çeşitlilik ve kapsayıcılık noktasında eşitlik için müzelerin kolaylaştırıcı etkisi vurgulanmaktadır. Bu tema özelinde müzeler çeşitlilik, kapsayıcılık ve eşitlik kavramlarını yeniden tanımlayarak geleceğin müzelerinin temelini oluşturmaktadır (Faheem ve Irfan, 2021). Müzelerin uygulayacağı kapsayıcı etkinliklerle farklı gruplardan, sosyo-ekonomik, kültürel kesimlerden ziyaretçilerle buluşması sadece müzenin ziyaretçi çeşitliliğini artırmakla kalmamış; aynı zamanda sosyal hayattan dışlanan grupların toplum içinde kabul görebilirliğine de olumlu yansımaları olmuştur (Sandell, 1998). Bu sebeple 2020 Müzeler Günü etkinliklerinin oluşturulmasında müzelere içinde bulundukları toplulukları doğru tanıma görevi düşmektedir. Bu sayede Müzeler Günü etkinliği sadece belirli grupların her yıl katıldığı etkinlikler olarak kalmayıp, toplumun farklı kesimlerine özellikle de dezavantajlı görülen kesimlerine müzelerin ulaşabilmesi için bir hareket alanı sağlamıştır. 2020 yılı mayıs ayında COVID-19 nedeniyle birçok müzenin kapalı olması ve birçok ülkede sokağa çıkış kısıtlamalarının uygulanması 2020 Müzeler Günü etkinliklerinin daha çok çevrim içi düzenlenmesini gerekli kılmıştır (Kasapoğlu Akyol, 2020). Müzeler temayla bağlantılı webinarlar, çevrim içi müze ziyaretleri ve atölyeler düzenlemişlerdir. 82 farklı koleksiyonun bir araya gelmesiyle Google Arts and Culture uygulaması içinde 2020 Müzeler Günü içeriği oluşturulmuştur (Arts and Culture, 2020). Ayrıca ICOM tarafından her yıl müzeler günü etkinliklerinin yaygınlaştırılması amacıyla oluşturulan çevrim içi haritaya müzeler etkinlikleri yerleştirilmiş ve bu sayede müzeler günü etkinlikleri ağı oluşturularak müzelerin çevrim içi ortamda görünürlükleri artırılmıştır (İnteraktif Harita, 2020).

2021 Uluslararası Müzeler Günü teması Müzelerin Geleceği- İyileşme ve Yeniden Hayal etme olarak belirlenmiştir. COVID-19 sonrası dönemde müzelerin iyileşmesi sürecinde müzelerde uygulanacak yenilikler posterde vurgulanan teknoloji unsuruyla bir araya gelmektedir (Şekil 3). ICOM etkileşimli haritası incelendiğinde 2021 Müzeler Günü için dünya genelinde 3014 etkinliğin paylaşıldığı görülmektedir (İnteraktif Harita, 2021). Aynı zamanda ICOM Türkiye 19-21 Mayıs 2021 tarihleri arasında Türkiye'deki müze profesyonellerinin katılımıyla bir webinar serisi düzenlemiştir (ICOM Türkiye, 2021). ICOM Pakistan ve Kültürel Mirasın Dostları Derneği (KUMID) iş birliğiyle 32 ülkeden ICOM komitelerinin katıldığı webinar serisinin konusunu 2021 Müzeler Günü teması oluşturmuş; ICOM Türkiye oturumunun ana başlığı ise "Müze Eğitimi ve E-Öğrenme" olmuştur (KUMID, 2021).

Uluslararası Müzeler Günü için çok sayıda müze diğer müzelerle iş birliği kurmakta, ortak etkinlikler ve sergiler düzenlemektedir. 2021 yılı özelinde Birleşik Krallık'ta bulunan Lancaster'daki müzeler, günün teması paydasında yerel olanı birleştirerek Lancaster'ın Geleceğe Mirası isimli bir ortak sergi düzenlemiştir. Bu serginin üç ana başlığını Eğitim/Kültür/Aktivizm, Toplum/Sürdürülebilirlik ve Koleksiyonlar/Geleceğin İnşası başlıkları oluşturmaktadır (Lancaster University, 2021). Bu sergiyle Lancaster müzeleri bulundukları topluluk ve kültürle iş birliği haline olmanın müzelerin geleceğini oluşturduğuna işaret etmektedir. Bu girişim aynı zamanda geleceğin müzelerinin önemle vurgulayacağı konulara da yapılan bir vurgu olarak kabul edilebilir. Öte yandan 2021 temasında müzelerin gelecek ile bağlarını teknoloji üzerine konumlandırmaları konusunda güçlü bir vurgu vardır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nin Virginia eyaletindeki Barry Sanat Müzesi'nin düzenlediği artırılmış gerçeklik sergisinin açılışını 18 Mayıs gününde bu tema kapsamında yapması ve müzedeki sanat eserlerinden üç boyutlu olarak taranmış örnekleri artırılmış gerçeklik uygulamasına yüklemesi önemlidir. Müze tarafından geliştirilen artırılmış gerçeklik uygulamasıyla eserlerin müze duvarlarının dışına çıkması sağlanmaktadır (Barry Art Museum, 2021). Bu çalışma gelecek müzelerinin dört duvar içinde kalmadan, izleyicisini aktif olarak sürecin içine dahil etme olanaklarının araştırılması adına ilham verici bir örnektir.

Şekil 3. 2021 Müzeler günü posteri[6]

2022 Müzeler Günü teması olarak seçilen The Power of Museums (Müzelerin Gücü) aynı zamanda Prag'da gerçekleşen ICOM konferansının da temasını oluşturmaktadır. ICOM özellikle sürdürülebilirlik, dijital yenilikler ve erişilebilirlik ve eğitimle toplumun inşası konularını gündeme getirerek müzelerin sivil toplum üzerindeki olumlu etkilerini keşfetmeyi hedeflemektedir (ICOM Annual Report, 2022). Konferans raporunda sosyal medya aracılığıyla 94,3 milyon kişiye ulaşıldığı bilgisi bulunmaktadır. ICOM pandemi sonrası süreçte sosyal medya üzerinden müzelerin görünürlüğünü önemsemiş ve Müzeler Günü etkinliklerinin ortak etkileşimli haritada paylaşılması, sosyal medya üzerinden ortak etiketlerin kullanılması konularını desteklemiştir. Bu amaçla benzer nitelikteki, Wikimedia ve Wikidata üzerinde 4-18 Mayıs 2022 tarihleri arasında dünya müzelerinin veri setlerinin oluşturulması ve haritalandırılması üzerine bir yarışma düzenlenmiştir (Wikimedia, 2022).

Müzeler Günü etkinlikleri arasında ücretsiz müze ziyaretleri, müzede uzun gece etkinlikleri ve temayla müze koleksiyonunu bir araya getiren etkinliklerle müze ve toplum arasındaki bağı kuvvetlendiren çalışmalar yapılmaktadır. Örneğin İspanya'da Malaga'da bulunan Museo Interactivo de la Música (Etkileşimli Müzik Müzesi) müzelerin gücünü müziğin gücüyle bir araya getirerek "El Poder de la Música en el Museo" (Müzede Müziğin gücü) isimli rehberli müze turu ve atölyeleri düzenlemiştir (İnteraktif Harita, 2022).

Ayrıca ICOM'un etkileşimli haritasına Türkiye'den Vehbi Koç Araştırma Merkezi "Kent Markalaşmasında Müzelerin Rolü: Eğitim ve İnteraktif İletişim" başlıklı panelle, Türk Pusat Müzesi Türk Okçuluğu üzerine düzenlediği konferansla, Ankara Oyuncak Müzesi hem müzede uzun gece etkinliği hem de Müze Kumbaram'la ortaklaşa gerçekleştirdiği "Kumbaralar Müzede" sergi açılışıyla, Bursa Müzesi bir haftalık sürece yayılan seminerleriyle, Nilüfer Belediyesi Dr. Hüseyin Parkan Sanlıkol Müzik Enstrümanları Müzesi söyleşi ve rehberli sergi gezisiyle, Kocaeli Müzesi çocuklara yönelik etkinlikleriyle, Alanya Müzesi güzel sanatlar lisesi öğrencileriyle ortak gerçekleştirdiği sergiyle kayıt olan müzeler arasındadır.

2023 yılı temasını Müzeler, Sürdürülebilirlik ve Esenlik olarak belirleyerek iklim değişikliği, toplumsal eşitsizlikler ve biyo-çeşitlilikte azalmalar gibi küresel zorluklarla karşılaşan dünyada, müzeleri olumlu etkide bulunmaya teşvik etmektedir (IMD Press Release, 2023). 2023 teması kapsamında gerçekleştirilen etkinlikler arasında yine ücretiz müze ziyaretleri, müzede uzun gece ve sürdürülebilirlik alanında düzenlenen söyleşilere ağırlıklı verilmekle birlikte müzelerde düzenlenen esenlik, iyi oluş hali (well-being) üzerine farklı etkinlikler de dikkat çekmiştir. ICOM'un yayınladığı etkileşimli haritadaki

[6] (IMD, 2021 Müzeler Günü Posteri, 2021. https://imd.icom.museum/past-editions/the-future-of-museums/ [Erişim tarihi: 26.01.2024])

etkinlikler arasında Troya Müzesi'nde gerçekleştirilen yoga etkinlikleri, İrlanda'daki Donegal County Müzesi'nde dokuma ve iplik çekme atölyesi (weaving and spinning) Azerbaycan Ulusal Halı Müzesi'nde gerçekleşen "Benim Dünyam" başlıklı çocuklara özel sanat terapisi etkinliği gibi örnekler bu tema bağlamında sunulabilir (İnteraktif Harita, 2023).

ICOM, 2024 Uluslararası Müzeler Günü temasının ana başlığını Müzeler, Eğitim ve Araştırma olarak belirlemiştir. 2024 teması kültür kurumlarının bütünsel bir eğitim deneyimi sağlamadaki önemli rolünün altını çizerek; daha bilinçli, sürdürülebilir ve kapsayıcı bir dünya için müzelere düşen görevleri vurgulamakta ve geleneksel bir işlev haline gelen eğitimin müzelerde yeni yaklaşımlarla ele alınması gerektiğini hatırlatmaktadır. Posterde neon temelli bir görsel imge ile "M" harfinin vurgulanması dijitalleşmenin yanı sıra harfin dikkat çeken bir renkte olması bağlamında müzelere yüklenen rolün de önemini ifade etmektedir (Şekil 4). Müzeler merakı, yaratıcılığı ve eleştirel düşünmeyi teşvik eden dinamik eğitim merkezleri olarak hizmet verirler. 2024 temasında bu vurgudan hareketle yeni fikirlerin keşfedilmesi ve yayılması için müzelerin bir platform sunarak araştırmalara katkı sağlamaları gerektiği hatırlatılmaktadır. Tema, günümüze kadar yapılmış müze tanımlarını geniş bir çerçevede bir araya getirerek; müzelerin, eğitim ve araştırmanın bir araya gelerek dünya anlayışımızı şekillendirdiği hayati alanlar olduğunu anlatma çabasındadır.

Şekil 4. 2024 Uluslararası müzeler günü posteri[7]

Birleşmiş Milletlerin Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri kapsamında 4 ve 9 numaralı hedefleri gündeme taşıyan tema; kaliteli eğitim ile sanayi, yenilik ve alt yapı ilişkisini kurmaktadır. Hedef 4, "Kaliteli Eğitim" doğrultusunda müzelere; kapsayıcı ve eşitlikçi, kaliteli eğitimi sağlamak ve herkes için yaşam boyu öğrenme fırsatlarını teşvik etmek bulunurken; Hedef 9 "Sanayi, Yenilik ve Altyapı" doğrultusunda dayanıklı altyapı oluşturmak, kapsayıcı ve sürdürülebilir sanayileşmeyi ve yeniliği teşvik etmek yer almaktadır.

2025 ve sonrası için belirlenecek temaların özünü yine ICOM tarafından oluşturulan stratejik plandan alacağı düşünülmektedir. ICOM 2022-2028 Stratejik Planı'nda (2022) belirtildiği üzere 2028'e kadar hızla değişen dünyanın beklentilerini karşılayabilmek adına üzeler ağının daha şeffaf, çevik, iş birliğine açık ve demokratik bir platform haline gelmesi hedeflenmektedir. Bu hedefe ulaşmak için ICOM odaklandığı

[7] (MD, 2024 Müzeler Günü Posteri, 2024. https://imd.icom.museum/international-museum-day-2023/the-poster/ [Erişim tarihi: 26.01.2024])

alanları yönetim, çeşitlilik, dijitalin geleceği, iklim değişikliği gibi küresel başlıklar olarak belirtmektedir. Fleming (2019), müzecilik sektörünün değişen dünyaya ayak uydurabilmek için küresel eğilimleri takip etmesi gerekliliğini vurgulamış; bu eğilimler arasında globalleşme, yerel kimlik, kentleşme, özellikle Avrupa için dekolonizasyon, iklim değişikliği, insan hakları, çeşitlilik, demokratikleşme ve dijitalleşme gibi ICOM tarafından da önemli görülen başlıkları sıralamıştır. Bununla birlikte vurgulanan değişim stratejilerinden biri hızlı değişen dünyaya ayak uydurabilmek için Nielsen'in (2014) de vurguladığı "esnek müze (flexible museum)" kavramını dikkate almak gerekmektedir. Esnek müze değişime ayak uydurarak hızlı biçimde eyleme geçen dinamik bir kurumdur.

Esnek ve değişime ayak uyduran müzelerin sürdürülebilir uygulamalar geliştirmelerinin önemi pandemiyle birlikte net bir şekilde açığa çıkmıştır. Pandemi süreci Müzelerin ziyaretçileriyle ilişkilerini kurma biçimlerini güncellemelerini gerekli kılmışıtr. Bu sebeple 2019 sonrasında pandeminin, iklim değişikliğinin, teknolojik gelişmelerin ve değişen küresel normların etkisiyle müzelere dikkat çekmenin ve toplumsal farkındalığı artırmanın önemi fark edilmiştir. Uluslararası Müzeler Günü ile dünya genelindeki müzeler arasında belirli bir konu çerçevesinde eylem senkronizasyonu sağlanması, iletişim kurulması ve ortak felsefi paydada buluşulması önemsenmiştir. Sosyal medyanın kullanımının artması müzelerin yerelde ve küresel ölçekte görünürlüğünü kümülatif olarak artırmaktadır.

Pandemiyle birlikte müzelerin gündeminde önemli yer kaplayan sosyal medya kullanımı ICOM'un müzeler günü içeriklerini sosyal medya taşımasını da gerekli kılmıştır. Müzeler Günü için sosyal medyada özel etiket (hashtag) çalışmaları başlatılmış ve 2019 yılında yaklaşık 655 bin müze gönderisine ulaşılmıştır (Annual Report, 2019). 2019'da Ekvator'un başkenti Kito'da müzeler gününde müze ziyaretçileriyle gerçekleştirilen araştırma, müze ziyaretçilerinin büyük çoğunluğunun müze etkinliklerinden sosyal medya aracılığıyla haberdar olduğunu göstermektedir. Aynı araştırmada müzeler günü etkinlikleri düzenleyen müzelerin, yakın çevrelerindeki kişilerin yarısının müzelerde o güne özel etkinliklerden haberdar olmadığı ortaya çıkmıştır. Müzeler Gününe özel olarak müzede bir gece geçirme deneyimi sonrası müzede kalanlara uygulanan ankette katılımcıların yüzde 42'sinin bu deneyimi "harika" olarak nitelendirdiği görülmüştür (Raza-Paredes vd., 2019:467). Öte yandan 11-25 Mayıs 2015 tarihleri arasında İspanya'da bulunan beş müzenin Twitter etiketi kullanımlarını inceleyen araştırma Uluslararası Müzeler Günü etiketinin müzeler tarafından belirtilen tarih aralığında kullanılan etiketlerin yüzde 34'ünü oluşturduğunu, müzelerin sosyal medyadaki görünürlüğüne Uluslararası Müzeler Günü'nün olumlu katkısı bulunduğunu belirtilmektedir (Caerols-Mateo vd., 2017, s. 227).Sosyal medya kullanımının Müzeler Günü'nde önemli hale gelmesi müzelerin kolektif bir şekilde görünürlüğünün artmasına ve müzelerin daha farklı gruplara ulaşmasına da olanak sağlamaktadır. Barbosa ve Brito (2012, s. 29), müzelerce düzenlenen tematik etkinliklerin müzelere yeni ziyaretçiler kazandırmada önemli olduğunu; bu etkinliklere katılanların uzun soluklu müze ziyaretçisi haline gelebilmesi için etkinlik içeriğinin müze koleksiyonuyla uyumlu ve müzenin tekrar ziyaret edilmesini teşvik edici olması gerektiğini belirtmektedir. Bu nedenle Uluslararası Müzeler Günü etkinlikleri oluşturulurken yılın temasıyla müze koleksiyonu arasında ilişki kuracak nitelikte etkinlikler oluşturmak gerekmektedir.

Müzeler Günü temaları sadece daha çok ziyaretçinin müzelerden haberdar olmasını değil aynı zamanda müze profesyonellerinin müzecilik sektöründeki küresel yaklaşımları takip etmeleri için de önemli bir fırsattır. Örneğin 2004'te Museums and Intangible Heritage (Müzeler ve Somut Olmayan Miras) temasından yola çıkarak ICOM Meksika, Somut Olmayan Miras ve Meksika Müzeleri isimli bir kolokyum düzenlemiş; çeşitliliğe sahip kültürel mirasın müzelerde temsilini, uygulanabilecek yöntemleri ve kapsayıcılığın nasıl sağlanacağını tartışmıştır (Singer, 2006, s. 69). Benzer şekilde 2019 Müzeler Günü teması olan Kültürel Merkezler olarak Müzeler: Geleneğin Geleceği, farklı türlerdeki müzelerin kendi koleksiyonlarını toplum gelenekleri içinde konumlandırıp geleceğe nasıl aktarabileceklerine ilişkin bir alan açmış ve üniversite müzelerinin bağlı oldukları üniversiteye ait geleneğinin geleceğe aktarılmasında birer kültürel merkez olarak konumu üzerine düşünülmesine olanak sağlamıştır (Simpson, vd., 2019, s11). Bu bağlamda Uluslararası Müzeler Günü müzelerin görünürlüğünü artırırken özellikle yeni ve küçük ölçekli müzelerin tanınırlıklarını artırmada önemli bir rol oynamaktadır.

Türkiye'deki Müzelerde Müzeler Günü

Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) raporuna göre (Eylül 2023) 2022 yılında Türkiye'de müze sayısı yüzde 6,4 artarak 552'ye yükselmiştir. Bu nedenle Türkiye'de Uluslararası Müzeler Günü etkinliklerinin etkin biçimde düzenlenmesi yeni ve küçük ölçekli müzelerin desteklenmesine katkı sağlayacak; Türkiye müzeciliğinin potansiyelini ve gelişimini uluslararası alanda görünür kılacak müze toplumunun organik ve sürdürülebilir bir bağ oluşturmasını sağlayacaktır. IMD Resmi internet sayfasında her yıla özel olarak hazırlanan interaktif haritalar üzerinden Türkiye'deki müzelerin Uluslararası Müzeler Günü etkinliklerine katılım gösterdiği görülmektedir (İnteraktif Harita 2020; İnteraktif Harita 2021; İnteraktif Harita 2022; İnteraktif Harita 2023). Ayrıca ICOM Türkiye resmi instagram sayfası Müzeler Günü posterlerini ve programları paylaşmaktadır. 2022 yılında, "Müzelerin Gücü" temasında gerçekleşen etkinlikler müzeler tarafından müzelerinin koleksiyonlarını öne çıkaracak şekilde tasarladıkları ICOM posteri üzerinde gösterilmiştir (Şekil 5). Müzeler bu tematik günü sadece müzeye gelen ziyaretçilerin ilgisini çekecek etkinlikler düzenleyerek değil aynı zamanda ICOM Türkiye'nin sayfasında görünecek olan posterleriyle uluslararası bir platformda müzelerine görünürlük kazanırdmak ve koleksyionlarını tanıtmak için de bir fırsata çevirmektedirler. Bu da genel olarak Türkiye turizmi açısından da önemli bir getiri sağlamaktadır. Bu sebeple müzelerin poster tasarımlarını paylaşmaları, etkinliklerini IMD intereaktif haritasına kaydetmeleri müzelerin yerel ve uluslararası düzeyde daha çok kişiye ulaşabilmesi açısından önem arz etmektedir.

Şekil 5. 2022 Müzeler günü poster örnekleri[8]

Uluslararası Müzeler Günü posterlerinin oluşturulmasında ve etkinliklerinin tanıtılmasında müzeler bireysel olarak çalışmalarını sundukları gibi aynı zamanda bu etkinlikler kentlerin müze müdürlükleri çatısında da toplanabilmektedir. Bunun örnekleri arasında Bursa Müze Müdürlüğü'nün 2022 yılında hazırlamış olduğu poster gösterilebilir. Bu posterde Müzeler Günü etkinlik programı kapsamında Bursa Arkeoloji Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi gibi farklı müzelerde gerçekleştirdikleri etkinlikler bir arada sunulmaktadır. Aynı şekilde Kocaeli Müze Müdürlüğü, Silifke Müze Müdürlüğü, Milas Müze Müdürlüğü de ortak program oluşturan kentlere örnek olarak gösterilebilir. Müze Müdürlüklerinin oluşturduğu programların kent içinde müzelere yönelik farkındalığın artmasını, müzeler arası iletişim ağının güçlenmesini ve kent sakinleri arasında müze bilinci oluşmasını olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir. Ayıca kent müze müdürlüklerince düzenlenen ya da desteklenen etkinliklerin müzelerin yoğun çalışma temposu içinde Uluslararası Müzeler Günü'ne yönelik etkinlikler tasarlamasını teşvik edeceği ve kolaylaştıacağı da savunulabilir.

[8] (ICOM Türkiye Instagram Hesabı, 2024. https://www.instagram.com/p/CdqYsjrKQCc/?img_index=1 [Erişim tarihi: 13.10.2024])

Müzelerin temayla koleksiyonlarını bağlantılı hale getirdikleri etkinliklerin içeriklerini rehberli müze turları, seminerler, söyleşiler, uzun ziyaret saatleri (uzun gece), atölyeler, özellikle çocuklara yönelik atölye çalışmaları ve alternatif etknlikler oluşturmaktadır. Alternatif etkinklikler arasında 2022 yılında, Kocaeli Müze Müdürlüğü'nün Müzeler Günü programında yer alan "Ev Hanımları Müzede – Eğitmen Eşliğinde Meditasyon Etkinliği", Elbistan Şehir Müzesi Müdürlüğü'nün programında yer alan Ebru, Filografi, Halı-kilim Dokuma Sanatı Tanıtımı etkinlikleri, Troya Müzesi programında belirtilen "Müze Bahçesinde 3D Mapping Gösterimi", "Troya Örenyerinde tiyatro gösterimi" ve "Troya'dan bir Kesit Belgeseli Gösterimi" gösterilebilir. Ayrıca birçok müzede müzik dinletisi, konserler düzenlenmektedir. Verilen örneklerde de görüldüğü gibi müzeler kapsayıcı etkinliker tasarlamaktadır. Uluslararası Müzeler Günü etkinlikleri arasında müzelerin dünya genelinde en çok benimsedikleri etkinlikler arasında olan akşam saatleri açık kalma etkinliği, çalışma saatleri sebebiyle müze ziyareti gerçekleştiremeyenleri kişilerin de müzelere gelebilmesi için fırsat yaratmaktadır. Bu durum da bireylerin yaşadıkları kentle kurdukları bağı güçlendirmekte; sadece müzelerin geleceği ve kapsayıcılığı için değil aynı zamanda genel olarak refah seviyesinin artmasına da katkı sağlamaktadır. Öte yandan coğrafyanın önemli sanatlarının tanıtılması müzelerin kültürel mirası koruması noktasında önemli bir adım olmaktadır. Kültürel miras ögelerinin uluslararası platformlarda görünürlük kazanması bakımından Müzeler Günü'nün bilinçli bir şekilde düzenlenmesi sadece müzelere, kente veya bulunduğu coğrafyada yaşayan insanlara katkı sağlamakla kalmayacak aynı zamanda dünya mirasını da korumaya ve sürdürmeye olanak tanıyacaktır. Belgesel gösterimleri, teknolojinin müzecilikle bağlantılanması, meditasyon etkinlikleri ya da farklı sportif etkinlikler ise müzelerin farklı medyumlarla organik olarak bağ kurabildiğini göstermektedir. Özellikle dijital ve sportif etkinlikler genç müze ziyaretçileri oluştarbilmek adına da değerli olmaktadır.

Müzelerin kapsayıcı etkinliklerine paralel olarak müzeler kent içinde okullarli, başka müzelerle ya da kuruluşlarla iş birlikleri de kurmaktadır. Genel bağlamda müzeler 18 Mayıs haftasında öğrenci gruplarına yönelik müze turları düzenlemektedir. Ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı okullarda Müzeler Günü temasının kutlanmasını bu güne özel olarak pano hazırlanmasını ve kent müzelerinin öğrencilere tanıtılmasını ve müze gezilerinin gerçekleştirilmesini teşvik etmektedir. Bunun yanı sıra müzeler Müzeler Günü etkinliklerinden bir kısmını okullarda da gerçekleştirmektedir. Örneğin Bursa Müze Müdürlüğü programında seminer ve sunumların bazılarının kent içindeki orrtaokul ve liselerde gerçekleştirildiği görülmektedir. Kars Müzesi programından güzel sanatlar lisesi örğencilerinin "Müzeden Yansımalar" temalı resim sergisinin açılışı ile okul müze ilişkisi kurulmuş ve sanat alanında eğitim gören öğrencilerin çalışmalarının bir müzede sergilenmesiyle sanatın ve müzelerin sürdürülebilriliği ve geleceği bir arada ele alınmıştır. Ayrıca Alanya Müzesi programında belirtdildiği üzere "Müzeciler Huzur Evinde, Huzur Evi Sakinleri Müzede" etkinliğiyle Uluslararası Müzeler Günü 2022 teması olan "Müzelerin Gücü" ile bir bağ kurmuştur. Müzelerin toplumun dezavantajlı gruplarına yönelik etkinlikler tasarlaması ICOM'un yenilemiş olduğu müze tanımında da vurguladığı kapsaycılık temasıyla da örtüşmektedir. Öte yandan müzeler birbrileriyle de iş birliği halinde olarak koleksiyonları arasında bağ kurup ortak sergiler düzenlemektedirler. Buna örnek olarak Ankara Oyuncak Müzesi'nde, Müze Kumbaram iş birliğiyle "Kumbaralar Müzede" sergisi Müzeler Günü'nde açılmışıtr. İki müzenin "güçlerini" birleştirdiği bu etkinlik müzeler arası bağların kuvvetlenmesinin bütün müzelerin yararına olduğunu gösterebilmek açısından önemlidir.

Uluslararası Müzeler Günü 2023 teması ise "Müzeler, Sürdürülebilirlik ve Esenlik" olarak belirlenmiştir ve yine ICOM Türkiye Instagram safası ve IMD interaktif harita üzerinden Türkiye'deki müzeler çalışmalarını ve programlarını sunmuştur. Müzeler programlarını tematik poster üzerinden kurgulamış ve posteri koleksiyonlarıyla harmanlamışlardır (Şekil 6).

Şekil 6.2023 Müzeler günü poster örnekleri[9]

2023 yılı IMD interaktif harita üzerinde Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Aratırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM) tarafından "18-24 Mayıs 2023 tarihleri arasında neredesin? Biz Ankara'dayız" başlıklı etkinlikle ve #AnkaraMüzeleri etiketiyle Ankara'nın kent olarak değerine ve müzelerin iş birliğine vurgu yapılmıştır (İnteraktif Harita, 2023). Bu yılda da müzeler 2022 yılında gerçekleştirmiş oldukları şekilde farklı tür etkinliklerle kültürel çeşitliliği ön plana çıkaran, kapsayıcı etkinlikler düzenlemişlerdir.

Müzeleri de ciddi şekilde etkileyen COVID-19 salgını sırasında gerçekleşen 2020 ve 2021 yılı Uluslararası Müzeler Günü etkinlikleri ise çevrimiçi platformlarda ve mümkün olması halinde hibrit etkinliklerle desteklenerek gerçekleşmiştir. 2020 yılında müzelerin iş birliğiyle Google Arts and Culture'da çevrimiçi tematik sergiler oluşturulmuştur. Sergi ve koleksiyon katkılarıyla bu çalışmanın içinde yer alan müzeler arasına Türkiye'den Arter bulunmaktadır (Müzeler Günü, 2020). Ayrıca ICOM Türkiye, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Müzeciler Derneği'nin ortaklaşa düzenledikleri "Müzelerin Geleceği" temalı webinarlar ile müze profesyonellerinin ortak bir platformda buluşması da gerçekleşmiştir. Pandemi sebebiyle çevrimiçi olarak gerçekleştirilen etkinlikler müzelerin ilerleyen dönemlerde çevrimiçi atölyeler düzenlemesinin devamlılığı için pratik kazanma fırsatı sağlamıştır.

Türkiye'deki müzelerin 2020 yılı sonrası Müzeler Günü etkinliklerine ve temaya reaksiyonlarına odaklanıldığında değişime ayak uyduracak etkinlikler düzenledikleri, koşulların değerlendirmesini ve analizini yaparak farklı yöntemlerle koleksiyonlarını göstermeyi hedefledikleri, bulundukları kentle iç içe, kapsayıcı, iş birliğine açık, kültürel çeşitliliği kutlayan etkinliklere odaklandıkları görülmektedir. Ayrıca tematik posterler sayesinde görünürlüklerini çevrimiçi platformlara taşıma fırsatını iyi değerlendirmişlerdir. 2024 yılında gerçekleşecek olan Müzeler Günü teması "Müzeler, Eğitim ve Araştırma" olarak belirlenmiştir. Türkiye'deki müzelerin bu kapsamda müzenin tanımında her zaman vurgulanan eğitim kavramını vurgulayan müzeler günü etkinlikleri oluşturmaları beklenmektedir.

Sonuç

ICOM, 1992'deki "Müzeler ve Çevre" temasıyla birlikte 32 yıldır toplum üzerindeki etkilerini artırmak ve ilgi çekici, eğitici, deneysel etkinlikler düzenleyerek ziyaretçi geliştirmek için çalışmaktadır. Müzeler günü temaları pandemiyle birlikte günümüzün sosyal, ekonomik ve çevresel sorunlarına çözümler üretmek amacıyla müzeleri önemli bir "politika yapıcı" haline getirmektedir. Temalarının müze ve toplum üzerindeki etkileri aşağıdaki şekilde derlenebilir:

[9] (ICOM Türkiye Instagram Hesabı,2024. https://www.instagram.com/p/CsWBL7goXqe/?img_index=1 [Erişim tarihi: 13.10.2024])

1. İlgi Çekme ve Katılımı Artırma: Temalar, ziyaretçilerin müzelere olan ilgisini artırmaktadır.
2. Eğitim ve Farkındalık Oluşturma: Temalar, belirli bir konu veya dönem hakkında bilgi edinmeyi teşvik eder. Müzeler günü etkinlikleri, ziyaretçilere tarih, sanat, bilim, teknoloji veya kültür hakkında bilgi sunarak eğitim ve farkındalık oluşturmaktadır.
3. Toplumsal Diyalog ve Katılımı Teşvik Etme: Temalar, toplumsal konuları ele alarak, ziyaretçiler arasında tartışma ve diyalog oluşturmaktadır. Bu da toplumsal farkındalık ve katılımı artırmaktadır.
4. Yenilik ve Yaratıcılığı Teşvik Etme: Temalar, müzelerin yaratıcı bir şekilde etkinlikler düzenlemesini teşvik etmektedir. Bu, ziyaretçilerin müzeyi farklı açılardan deneyimlemesini sağlamaktadır.
5. Birlikte Çalışma ve İş birliği Fırsatları Oluşturma: Temalı etkinlikler, müzelerin diğer kurumlar, sanatçılar, eğitimciler ve topluluklarla iş birliği yapma fırsatlarını artırmaktadır. Bu da müzelerin toplum içinde daha güçlü bir rol oynamasına olanak tanımaktadır.

2015'te Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen ve 2030'a kadar dünya genelinde sürdürülebilir kalkınmayı teşvik etmeyi amaçlayan Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SKH) ile birlikte ICOM; ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlarda sürdürülebilir kalkınmayı desteklemeyi ve küresel sorunlara çözüm üretmeyi amaçlayarak müzeleri öne çıkarmaya başlamış ve müzelerin bu hedeflere ulaşmak için uygun rolleri üstlenebilecek aktörler olduğunu vurgulamışlardır. Temalar da göz önünde bulundurularak müzelerin, yoksulluğu sona erdirilmesi, sağlıklı bir yaşamın teşvik edilmesi, nitelikli eğitim fırsatlarının sağlanması, sanayinin altyapının desteklenmesi, eşitsizliklerin azaltılması, sürdürülebilirliğin teşvik edilmesi, iklim eylemi için acil eylemlerin alınması ve küresel iş birliğinin güçlendirilmesi süreçlerinde politika yapıcı kurumlar olarak ele alınması gündeme gelmiştir. Bu hedefler, sürdürülebilir kalkınma için bir çerçeve oluşturarak ülkelerin ve toplumların bu hedeflere ulaşma çabalarını yönlendirir (Tablo 4).

Tablo 4. Müzelerin sürdürülebilir kalkınma hedefleri ile ilişkisi.[10]

Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri	Müzelerin Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ile ilişkisi
Eğitim (Hedef 4)	Müzeler, ziyaretçilere tarih, sanat, bilim ve kültür hakkında eğitici deneyimler sunarlar. Müze sergileri, atölyeler, seminerler ve eğitim programları, insanların bilgi düzeylerini artırarak eğitim hedeflerine katkı sağlar.
Kültürel Mirasın Korunması (Hedef 11)	Müzeler, kültürel, doğal ve teknolojik mirası korumak ve teşvik etmek için rol oynarlar. Kültürel, doğal ve teknolojik mirasın gelecek nesillere aktarılmasını sağlar ve kültürel çeşitliliği korurlar.
Sürdürülebilir Tüketim ve Üretim (Hedef 12)	Müzeler, sürdürülebilir tüketim ve üretim alışkanlıklarını teşvik edebilirler. Geri dönüşümlü malzemelerin kullanılması, enerji tasarrufu önlemlerinin alınması ve çevre dostu uygulamaların benimsenmesi gibi adımlar, müzelerin sürdürülebilirlik alanında liderlik etmesini sağlayabilir.
Toplumsal Katılım (Hedef 16)	Müzeler, toplumun farklı kesimlerini bir araya getirerek toplumsal katılımı teşvik etmektedir.
Doğal ve Kültürel Mirasın Korunması (Hedef 15)	Müzeler, kültürel, doğal ve teknolojik mirası korumak ve sürdürülebilir bir şekilde yönetmek için toplumsal farkındalığı artırabilirler. Bu süreç, çevresel sürdürülebilirliği teşvik etmek için doğal alanların korunması, biyo-çeşitliliğin desteklenmesi ve ekosistemlerin korunması gibi çeşitli projelerin yürütülmesini kapsayabilir.

Tablo 4'teki örnekler, müzelerin sürdürülebilir kalkınma hedeflerine nasıl katkı sağlayabilecekleri konusunda genel bir fikir sunmaktadır. Bununla birlikte müzelerin geleceğinin ve işlevlerinin nasıl şekilleneceğinin de göstergesidir. Müzecilik, teknolojinin ilerlemelerin etkisiyle giderek değişen ve evrilen

[10] Uluslararası Müzeler Günü listesi göz önünde bulundurularak araştırmacılar tarafından gelişitirilmiştir.

bir alan olarak görünmektedir. İlerleyen teknoloji, dijitalleşme, toplumun değişen ihtiyaçları ve beklentileri, müzelerin de kendilerini sürekli olarak yenilemelerini ve değişime uyum sağlamalarını gerektirmektedir.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve dijitalleşme gibi araçlar, müzelerin eserleri sanal ortamlarda sergilemesine ve ziyaretçilere etkileşimli deneyimler sunmasına olanak tanımaktadır. Sanal müzeler, coğrafi olarak ulaşılması zor olan koleksiyonlara erişimi artırmakta ve müze deneyimini geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Gelecekte müzeler, toplumsal katılımı teşvik etmek ve farklı topluluklara hitap etmek için programlar ve etkinlikler düzenleyecektir. Müzeler, çevre dostu uygulamaları benimseyerek sürdürülebilirlik konusuna liderlik edeceklerdir. Enerji tasarrufu önlemleri, geri dönüşümlü malzemelerin kullanımı ve karbon ayak izinin azaltılması gibi adımlar, müzelerin çevresel etkilerini azaltmalarına yardımcı olacak ve ziyaretçilerin bu konudaki farkındalıklarını artıracaktır. Müzelerin ziyaretçiye sundukları deneyimlerin giderecek daha katılımcı ve etkileşimli hale gelmesi beklenmektedir. Gelecekte müzeler, artan sayı ve çeşitlilikle daha farklı koleksiyonlar oluşturarak, toplumun değişen ihtiyaçlarına ve ilgi alanlarına yanıt vermeye devam edeceklerdir. Tüm bu faktörler göz önüne alındığında, müzelerin geleceğinin dinamik, yenilikçi ve sürdürülebilir bir şekilde evrileceğini söylemek olanaklıdır.

Müzelerin kurumsal misyonları, değişen demografik yapılar, gelişen ziyaretçi beklentileri, fonların yeniden düzenlenmesi ve her geçen gün artan teknolojilerle uzlaşmalıdır. Bu amaçla, müze tasarımlarının daha kamusal, davetkar ve esnek hale gelmesi beklenmektedir. Geleceğin müzeleri, yeni yollarla daha kamusal, geçici ve esnek yapıları temsil edebilecek ve çeşitlenen temalarla toplumu kucaklayabilecektir. Müzelerin, eğitim ve eğlenceyi (edutainment) birleştirerek gençleri çağdaş yöntemlerle öğrenme fırsatlarına dahil etmeleri beklenmelidir. Dijital koleksiyonlarının ve serbest seçimli yönlendirmelerinin sayısını ve niteliğini artırmalıdır. Bu bağlamda, Uluslararası Müzeler Günü temaları analiz edildiğinde geleceğin müzesinin, daha geniş bir izleyici kitlesine çok platformlu ağlar aracılığıyla bağlı, esnek ve duyarlı olacağı; yaşayan bir laboratuvar, bir içerik deposu gibi biriktirip analiz edeceğini; akıllı teknolojilere ve paylaşılan endüstri kaynaklarına sahip olacaklarını ve yeni sergi ve programları çok hızlı biçimde geliştirebilecekleri ön görülmektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 2024-2028 stratejik planında[11], müzelerin rolü oldukça önemli bir yer tutuyor. Plan, Türkiye'nin kültürel zenginliklerini ön plana çıkararak turizmi geliştirmeyi amaçlıyor. Bu doğrultuda, müzecilik faaliyetlerinde teknolojinin etkin kullanılması ve müze memnuniyetinin artırılması gibi hedefler belirlenmiştir. Stratejide ayrıca, kültürel varlıkların korunması için araştırma ve koruma faaliyetlerinin artırılacağına vurgu yapılmaktadır. Müzecilikte dijitalleşme ve yapay zekâ uygulamaları gibi yenilikçi yöntemlerin benimsenmesi hedeflenmiştir. Planda müzeler ile ilgili stratejiler arasına "müze eğitimi" başlığı da yer almakta ve Türkiye müzelerinin bu bağlamda daha kapsayıcı ve etkileşimli çalışmaları hedeflediğine ilişkin ipuçları da paylaşılmaktadır.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma: EA, CG; Veriyi düzenleme: EA, CG; Veri Analizi: EA, CG; Finansman sağlama: EA, CG; Araştırma: EA, CG; Yöntem: EA, CG; Proje yönetimi: EA, CG; Kaynaklar: EA, CG; Yazılım: EA, CG; Gözetim: EA, CG; Onaylama: EA, CG; Görselleştirme: EA, CG; Taslak metin yazımı: EA, CG; Gözden geçirilmiş metin yazımı: EA, CG.
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Annual Report, (2019). https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/07/2573_ICOM-RA-2019_V13_web_planches.pdf, Erişim tarihi: 28.01.2024.

Arts and Culture, (2020). https://artsandculture.google.com/project/international-museum-day-2020 Erişim tarihi: 23.10.2024.

[11] Kültür ve Turizm Bakanlığı 2024-2028 Stratejik Planı: https://www.ktb.gov.tr/TR-374366/stratejik-plan-2024---2028.html [Erişim Tarihi: 13.10.2024].

Barry Art Museum, (2021). https://barryartmuseum.odu.edu/exhibition/augmented-reality-art-in-thewild/#:~:text=May%2018%2C%202021%20%20August%2018,artworks%20anywhere%20via%20their%20phone, Erişim tarihi: 27.01.2024.

Barbosa, B. ve Brito, P. Q. (2012). Do open day events develop art museum audiences?. *Museum Management and Curatorship, 27*(1), 17-33. https://doi.org/10.1080/09647775.2012.644694

Caerols-Mateo, R., Viñarás-Abad, M., & Gonzálvez-Valles, J. E. (2017). Social networking sites and museums: Analysis of the Twitter campaigns for International Museum Day and Night of Museums. *Revista Latina de Comunicación Social*, *72*, 220-234. https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1162

Chung, Y. S. S. (2019). A museological future as a cultural hub: Interpretive planning for living heritage museums. K. Smeds (Yay. haz.), *The future of tradition in museology materials for a discussion* içinde (ss. 35-41). ICOFOM, International Committie for Museology.

Faheem, F. ve Mohammad, I. (2021). Museums for equality: Diversity and inclusion: A new concept of future museums. *IAR Journal of Humanities and Cultural Studies, 2*(1), 12-13.

Fleming, D. (2019). Global trends in museums. *Museum International*, *71*(1-2), 106-113. https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638065

Folga-Januszexska, D. (2020). History of the museum concept and contemporary challenges: Introduction into the debate on the New ICOM museum definition. *Muzealnictwo, 61*, 37-59. https://doi.org/10.5604/01.3001.0014.1129

ICOM Annual Report, (2022). https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/07/2022-ICOM-Annual-Report_EN.pdf, Erişim tarihi: 28.01.2024.

ICOM Definition Final Report, (2024). https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf, Erişim tarihi:3 0.01.2024.

ICOM History, (2024). https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/, Erişim tarihi: 26.01.2024.

ICOM Kyoto Report, (2024). https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/03/EN_ICOM2019_FinalReport_200318_website.pdf, Erişim tarihi: 27.01.2024.

ICOM Stratejik Plan, (2022). https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/10/ICOM-SP-Panel-EN.pdf, Erişim tarihi: 13.10.2024.

ICOM Triennial Report 2007-2010, (2024). https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/10/anglaisinternet2.pdf, Erişim tarihi: 27.01.2024.

ICOM Türkiye, (2021). https://x.com/icomturkey/status/1393542505824718852?s=20, Erişim tarihi:2 13.10.2024).

IMD (2019). https://imd.icom.museum/past-editions/2019-museums-as-cultural-hubs-the-future-of-tradition Erişim tarihi: 28.01.2024.

IMD history, (2024). https://imd.icom.museum/what-is-imd/a-little-bit-of-history/, Erişim tarihi: 26.01.2024.

IMD in short, (2024). https://imd.icom.museum/what-is-imd/imd-in-short/, Erişim tarihi: 26.01.2024.

IMD Press Release, (2023). https://imd.icom.museum/wp-content/uploads/sites/54/2023/03/IMD-2023-ICOM-Press-release-EN.pdf, Erişim tarihi: 28.01.2024.

IMD Uluslararası Müzeler Günü Temaları 2019-2024, (2024). https://imd.icom.museum/, Erişim tarihi: 27.01.2024.

İnteraktif Harita (2020). https://livemap.getwemap.com/iframe.php?emmid=12548&token=45DMVKFY0FBGF93I788OQ63HQ#/search@28.2496217,10.7894647,2.00, Erişim tarihi: 27.01.2024.

İnteraktif Harita, (2021). https://livemap.getwemap.com/embed.html?emmid=15608&token=45DMVKFY0FBGF93I788OQ63HQ&wemapHash=%23%2Fsearch%4025.9568943%2C-2.5147319%2C2.00#/search@33.7477975,4.3993462,2.00, Erişim tarihi: 27.01.2024.

İnteraktif Harita, (2022). https://livemap.getwemap.com/embed?emmid=19458#/search@25.9568943,-2.5147319,2.00 Erişim Tarihi: 15.04.2024

İnteraktif Harita, (2023). https://icom.museum/en/news/museums-register-your-event-on-the-imd-2023-interactive-map/ Erişim Tarihi: 15.04.2024

Karadeniz, C. ve Özdemir, E. (2018). Hangi müze? Müzecilikte değişim ve yenimüzebilim. *Milli Folklor*, *120*, 158-169.

Kasapoğlu Akyol, P. (2020). Covıd-19 küresel salgın dönemi ve sonrası müze etkinlikleri. *Milli Folklor, 127*, 72-86.

KUMID. (2021). https://kumid.net/proje/19/uluslararasi-muzeler-sanal-konferansi-2021-ivcom-2021. Erişim tarihi: 27.01.2024.

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2024). https://www.ktb.gov.tr/TR-374366/stratejik-plan-2024---2028.html Erişim Tarihi: 13.10.2024.

Lancaster University, (2021). https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/exhibitions/international-museum-day-2021/, Erişim tarihi: 27.01.2024.

Lehmannová, M. (2020). 222 years of defining the museum. *ICOM*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf, Erişim tarihi: 26.01.2024.

Müzeler Günü (2022). https://artsandculture.google.com/search/partner?project=international-museum-day-2020 Erişim tarihi: 15.04.2022.

Nielsen, J. K. (2014). Transformations in the postmodern museum. *A Peer-Reviewed Journal Edited by the Students of the School of Museum Studies,* University of Leicester.

Raza-Paredes, P., Narváez-Marcillo, E., & Leiva-Cruz, D. (2019). Open museums during the International Day: Measuring participants experience. *International Conference on Knowledge Society: Technology, Sustainability and Educational Innovation (TSIE)*. 454-468. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37221-7_38

Sandell, R. (1998). Museums as agents of social inclusion. *Museums Management and Curatorship, 17*(4), 401-418. https://doi.org/10.1080/09647779800401704

Simpson, A., Fukuno, A., & Minami, H. (2019). University museums and collections as cultural hubs: The future of tradition. *University Museums and Collections Journal*, *11*(1), 9-12.

Singer, S. (2006). Preserving the ephemeral: the International Museum Day 2004 in Mexico. *International Journal of Intangible Heritage,* Sayı *1*, 67-73.

Stratejik Plan 2022-2028. ICOM. (2024). https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/08/EN_OGA2022_StrategicPlan_Final_.pdf, Erişim tarihi:29.01.2024.

TÜİK Raporu, (2024). https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kulturel-Miras-Istatistikleri-2022-49749, Erişim tarihi: 26.01.2024.

UNESCO Tarihçesi, (2024). https://www.unesco.org/en/history, Erişim tarihi:26.01.2024.

Vergo, P. (1989). The New Museology. UK. Reaktion Books.

Wikimedia, (2022). https://meta.wikimedia.org/wiki/International_Museum_Day_2022, Erişim tarihi: 27.01.2024.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 62-73
doi:10.32600/huefd.1483485

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:13.05.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.12.2024

Postmodern Tarih Kuramı Bağlamında Kurmaca Sorunsalı ve Bir Roman İncelemesi: *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*

The Problematic of Fiction in the Context of Postmodern History Theory and A Novel Analysis: *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*

Hülya DÜNDAR ŞAHİN*

Öz

18. yüzyılın sonlarına kadar tarih, edebiyat gibi bir yazı çeşidi olarak görülmüş ve retoriğin içinde incelenmiş; ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru edebiyattan ayrılarak ayrı bir bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda nesnellik iddialarıyla doğa bilimlerine yaklaştırılan ve böylelikle edebiyattan tamamen kopan tarih biliminin kurmaca boyutu, Postmodern Tarih Kuramının ve buna bağlı olarak şekillenen Yeni Tarihselcilik anlayışının ortaya çıkışıyla birlikte tekrar ve bu kez oldukça radikal bir şekilde gündeme gelmiştir. Bu çalışmada öncelikle tarihin, edebiyata yaklaştığı ve ondan uzaklaştığı bu süreçler ele alınmış, ardından farklı tarihlerin yazılabileceği "çoğulcu" bir tarih anlayışına dayanan Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik hakkında temel bilgiler verilmiştir. Çalışmada daha sonra tarih yazımı kuramının post modernleşmesiyle birlikte kurmacanın tarihsel boyutunun da sorunsallaşmaya başladığı belirtilerek tarihi roman türü tartışmaya açılmıştır. Tarihî roman yazarı tarihsel gerçeklere sadık kalmalı mıdır yoksa postmodern tarih kuramında olduğu gibi "sözde" gerçekliği istediği gibi şekillendirme hakkına sahip midir? Bu çalışmada işte bu temel soruya cevap aranmış, bu bağlamda Ahmet Altan'ın *İsyan Günlerinde Aşk* ve Nedim Gürsel'in *Uzun Süren Bir Yaz* adlı romanları üzerinden tartışmalar yürütülmüş ve roman yazarının Postmodern Tarih ve Yeni Tarihselcilik kuramlarının öngördüğü gibi tarihî malzeme üzerinde sınırsız bir özgürlüğü olmadığı sonucuna varılmıştır. Çalışmada son olarak Buket Uzuner'in 2001 yılında yayımlanan *Gelibolu* adlı romanı ele alınmış ve Uzuner'in romanındaki karakterler ve olaylar aracılığıyla Postmodern Tarih Kuramının ve Yeni Tarihselciliğin temel dinamiklerini yansıttığı ortaya konmuştur.
Anahtar Sözcükler: Edebiyat, tarih, kurmaca, postmodernizm, yeni tarihselcilik, *Gelibolu*.

Abstract

Until the end of the 18th century, history had been perceived as a form of writing, such as literature, and had been studied within the realm of rhetoric; however, towards the end of the 18th century, it emerged as a separate scientific discipline apart from literature. In the 19th century, with claims of objectivity, history was approached to the natural sciences, thus completely separating from literature. The fictional dimension of historical science, which became detached from literature, resurfaced, and this time quite radically, with the emergence of Postmodern Historical

* Dr. Öğr. Üyesi. Acıbadem Üniversitesi, Türk Dili Bölümü. E-posta: hulya.dundar@acibadem.edu.tr, ORCID: 0009-0009-5683-6755

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Theory and the Theory of New Historicism. This study first addresses the processes in which history approached and distanced itself from literature, then provides basic information about Postmodern Historical Theory and the Theory of New Historicism based on a "pluralist" understanding of history, which suggests that different histories can be written. The study then discusses the historical dimension of fiction as historical writing theory becomes postmodern, opening up the debate on the genre of historical novels. Should historical novelists adhere to historical facts, or do they have the right to shape the "so-called" reality as they wish, as in Postmodern Historical Theory and the Theory of New Criticism? This study seeks to answer this fundamental question, concluding that novelists do not have unlimited freedom over historical material. Finally, Buket Uzuner's novel "Gelibolu," published in 2001, is discussed, revealing how Uzuner reflects the fundamental dynamics of Postmodern Historical Theory and the Theory of New Historicism through the characters and events in the novel.
Keywords: Literature, history, fiction, postmodernism, new historicism, *Gelibolu*.

Giriş

Klâsik çağdan beri edebiyatın bir dalı olduğu düşünülen tarih ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru bağımsız bir disiplin hâline gelmiştir Bir bilim olarak ortaya çıkışındaki iddiası da tarihsel anlatıların edebî metinler gibi hayal edilmiş, kurulmuş olaylar ağına değil, somut kanıtlara dayanıyor olmasıdır. Oysaki klâsik çağ düşüncesinde böyle bir ayrım yoktu. Örneğin Quintilian'a göre tarihçinin amacı olguların doğruluğunu kanıtlamak değil, onları güzel bir dille anlatmaktır. Aynı şekilde Cicero da tarihin retorik özelliğiyle ilgilenmiştir. Heredotus her ne kadar tarihi gözleme dayandırıp bir bilimsellik katmaya çalıştıysa da onun da kullandığı dil şiirseldir. Yani Eski Yunanlılarda tarih bir bilim olarak algılanmamıştır. Bu anlayış Rönesans dönemi tarih yazımında da geçerliliğini korumuş, 18. yüzyılın sonlarına kadar tarih, edebiyat gibi bir yazı çeşidi olarak görülmüş ve retoriğin içinde incelenmiştir. Tarihin epistemolojik açıdan ilkeleri ve yöntemleriyle doğa bilimlerine yaklaştırılması 19. yüzyılda tarihin nesnelliğinin önem kazanmasıyla gündeme gelmiştir. Böylece 19. yüzyılda tarih bir bilim dalı olarak ele alınırken edebiyattan tamamen ayrılmıştır. Ancak 18. yüzyılda kabul edilen tarihsel gerçekliğin "kurmaca" boyutu, 19. yüzyılda göz ardı edilse bile bu konu en radikal biçimde Postmodern Tarih Kuramında ve bu kuramın etkisiyle ortaya çıkan Yeni Tarihselcilik anlayışında yeniden gündeme gelmiştir (Oppermann, 1999, ss. 41-45). Bir başka ifadeyle, edebiyat ile tarih arasına 19. yüzyılda çizilen sınır, Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik teorisi ile tamamen kaldırılmıştır.

Edebiyatın ve tarihin içinde birlikte kaynayabileceği bir pota olarak düşünülebilecek olan "kurmaca" kavramı birden fazla anlamda kullanılabildiği için bir anlam kargaşasına yol açabilir. Bu nedenle, öncelikle kurmacanın farklı anlamlarını ve bu çalışma için esas alınan anlamı irdelemek faydalı olacaktır. Genel olarak, "icat edilmiş şey" anlamında olan kurmaca Latince "yapmak ya da şekil vermek" olan "fingere" kökünden gelmektedir (Cohn, 1999, s. 1). Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Kurgunun Ayrımı) adlı kitabında kurmacanın dört farklı anlama geldiğini belirtiyor: Doğru olmayan şey anlamında kurmaca, kavramsal soyutlama olarak kurmaca, genel olarak edebiyat anlamında kurmaca ve son olarak "anlatı söylemi" (narrative discourse) olarak kurmaca (1999, s. 2). Cohn'a göre, günlük hayatımızdaki her türlü söylenti ve dedikodularla, uydurma gazete haberleri ilk anlamdaki kurmacaya örnektir. İkinci anlamında kurmaca ise filozoflar tarafından ileri sürülen orjinal bir fikre ya da kavrama işaret eder. Bu bağlamda Newton'un "yerçekimi teorisi" ya da Freud'un "bilinçaltı" kavramı kurmaca olarak adlandırılır. Üçüncü anlamı ile kurmaca edebiyat kapsamına dâhil edilebilecek olan roman ve hikâye gibi her türlü ürüne karşılık gelirken; tarihsel, otobiyografik ve gazetecilik gibi anlatı söylemleri dördüncü anlamda kurmacaya örnek gösterilebilir (Cohn, 1999, ss. 2-8). Bu çalışmada "kurmaca" ile kastedilen Cohn'un belirlediği üçüncü anlama denk düşmekte yani genel olarak edebiyat anlamında kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın başında belirtildiği gibi, tarihsel gerçekliğin kurmaca boyutu 18. yüzyılda kabul edilirken, 19. yüzyılda göz ardı edilmiş; ancak 20. yüzyılda Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik ile birlikte "kurmaca" nosyonu tekrar gündeme gelmiştir. Kurmacanın sorunsallaşması da bu döneme rastlar. Tarih anlayışında postmodern kuramla başlayan ve tarihi, kurmaca boyutunu ortaya çıkararak edebiyata yaklaştıran belli başlı değişimler olmuştur. *Tarihyazımı Üzerine Düşünmek* adlı kitabında İlhan Tekeli bu değişmeleri dört alanda ele alıyor. Bunlardan birincisine göre, artık önemli olan

tarih yazıcısının kullandığı yöntemleri anlamak değil, tarihin nasıl kullanıldığını açıklamaya çalışmaktır. Yani günün kaygılarının geçmişi nasıl yarattığı sorusu önem kazanmıştır. Bu, geçmişin tek bir tarihi olmadığına ve bu nedenle değişik tarihlerinin yazılabileceği "çoğulcu" bir tarih anlayışına işaret eder (1998, s. 17). Bu görüşten yapılan çıkarım artık genel-geçer bir tarih anlayışı olmadığı, genel tarihin altında örtük olan "özel" tarihlerin su yüzüne çıktığıdır.

Tekeli'ye göre ikinci değişme, tarih yazımının dil kullanımında gözlenmiştir. 19. yüzyılda dilin, geçmişin gerçekliği ile tarih yazıcısı arasında saydam bir nakledici olduğu düşünülürken, Postmodern Tarih Kuramı dünya ile sözcük arasında doğrudan bir ilişkiyi kabul etmez (1998, s. 18). Dahası Oppermann'ın belirttiği gibi 1980'lerin başında Stephen Greenblatt tarafından bir edebiyat eleştirisi yöntemi olarak gündeme getirilen Yeni Tarihselcilik Kuramı, dilin kendi dışında gönderme yaptığı gerçekliğin metinselliğini sorgular. Post-yapısalcı okuma yöntemlerini benimseyen bu kuram, dilin kendi dışında bir gerçekliğe göndermede bulunması fikrini sorunsallaştırır. Bu durumda tarihin gönderme yaptığı "geçmiş hakikat" kavramına kuşkuyla yaklaşılır ve tarihin, tarihçinin kişisel bakış açısı, ideolojik görüş ve önyargılarından tümüyle arınamayacağı vurgulanır (1999, s. 50). Ülkemizde Yeni Tarihselciliği ele alan öncü ve en kapsamlı çalışmalardan biri de S. Dilek Yalçın Çelik'in *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* adlı çalışmasıdır. Yalçın Çelik, söz konusu yapıtında Yeni Tarihselcilik anlayışının ortaya çıkışı ve bu anlayışın geleneksel tarih yazımına getirdiği eleştiriler hakkında şunu söyler: "Tarihin metinselliği/kurgulanabilir bir disiplin oluşu, onun sadece dil içersinde gerçekleşebileceği kabulü, kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkartılması süreci 'tarih' kavramının geleneksel anlamını temelden sarsmış ve tarihe yeni bir anlam kazandırmıştır" (s. 25). Bu yaklaşım da gösteriyor ki tarih artık nesnellikten uzaklaşmış, yazarının anlamlandırmasıyla şekillenen bir metin olmuştur.

Tekeli'nin gözlemlediği üçüncü değişme, postmodern kuramla birlikte tarihin getirdiği açıklamaların sıkı nedensellikler üzerine kurulan determinizm ilkesinden uzaklaşılıp, bağlama bakılarak esnek açıklama biçimlerinin benimsenmesidir (1998, s. 19). Bu yaklaşımdan da anlaşılıyor ki artık tarih içinde meydana gelen olay tek bir nedene bağlanamaz ve tek bir sonuca indirgenemez. Sebep-sonuç ilişkisi arasında birebir etkileşim yoktur. Bir olayın meydana geliş esnasında pek çok etken söz konusu olabilir ve o olayı anlatan tarihçiye göre bu etkenler değişir. Britanyalı tarih kuramcısı Lemon'a göre de tarihin "bu oldu *öyleyse* şu" yapısı olayları kurgulamaya yöneliktir. Benzer şekilde Gallie de tarihin kurmaca yapısına dikkat çeker ve "Tarihsel anlama, bir hikâyeyi izleme yetisinin kullanılmasıdır" der (Munslow, 2000, ss. 24-25).

Tekeli'nin sözünü ettiği dördüncü değişme, esnek açıklamaya bağlı olarak ortaya çıkan tarihsel gerçekliğin kurulabilme inancıdır. Tarihin toplumsal bir rolü olduğunu kabul eden 18. yüzyıl tarih anlayışı, toplumların kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilecekleri bir geçmişe ihtiyaç duydukları için farklı tarihler yaratabileceklerini hesaba katmaz (1998, s. 19). Oysa Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik, tarihin kurmaca boyutunu ön plâna çıkartır ve böylece onun "metinselliğini"nin altını çizerken edebiyat ile ortak "kurgusallık" boyutunu vurgular.

Postmodern dünyada değişen tarih anlayışına paralel olarak tarihin, kurmaca yapısıyla edebiyata yaklaştığını görüyoruz. Hem tarih hem de edebiyat insanın yaratma gücünün bir ürünüdür ve "insan" unsurunun dahil olduğu her ürün değişime uğramaya mahkûmdur. İnsan zihni, üzerine konan her şeyi çoğaltırken aslını aynen koruyan "fotokopi makinesi" gibi çalışmaz, aksine, algıladığı her şeyi "kendince" yorumlayarak aktarır. Zeynep Sayın, "'The Pure Traveler': Metin Olarak Kültür ve Edebiyat" adlı yazısında Nietzsche'nin, "kurmacalar yaratan bir hayvandır insan" (1998, s. 135) dediğini belirtir. Bu da, kurmacanın insan doğasına ne derece içkin olduğunu gösterir. Aynı durum, tarihçiler için de geçerlidir. Her tarihçi "geçmiş" denilen hammaddeyi alır ve avuçlarında şekillendirerek kendi "özel" tarihini yaratır. İşte tarih yazımının kurmaca boyutu bu aşamada açığa çıkar.

Kurmacanın tarihsel boyutunun sorunsallaşması da yine tarih yazımı kuramının post modernleşmesiyle eş zamanlıdır. Postmodern tarih yazımının vurguladığı gibi, tarihsel gerçekliğin "kurulmuş" olduğunu temel alan postmodern roman, tarihçi tarafından önceden "kurulmuş" olanı alır ve onu ikinci kez kendisi "kurar". Üstelik bu kez tarih yazımında olduğu gibi doğruluk ve gerçeğe sadakat gibi kaygılar da söz konusu değildir. Bu açıdan kurmaca yazarı anlatısını kendi yarattığı dünyada, kendi

yarattığı karakterlerle özgürce kurar. Bu durum tarihi, malzeme, dekor ya da fon olarak kullanan tarihi roman yazımında da değişmez. Çünkü postmodern kuramla, kurmaca yanı açığa çıkan tarihi olay, roman yazarına geldiğinde zaten "bakir" doğru olma özelliğini kaybetmiştir. Bu bağlamda postmodern tarih kuramına göre, tarihi roman türü kurmaca üzerine ikinci bir kurmacadan başka bir şey değildir ve gerçeğin, edebiyatın kurmaca dünyasında çarpıtıldığı söylenemez. Çünkü Postmodern Tarih Kuramının ortaya koyduğu gibi "gerçek" olduğu varsayılan aslında gerçeğin, üzerinde tarihçinin kalemiyle oynamalar yapılmış halidir. Bu nedenle, tarihi roman yazarını gerçeği çarpıtmakla suçlamak yersizdir. Tarihçi ile roman yazarı arasındaki tek fark, tarihçinin anlatısına nesnellik kazandırma kaygısıyla gizlediği kurmaca boyutu, romancının açığa çıkarmasıdır. Tarihsel bir boyutu olsa da roman yazarının ürünü temelde romandır ve kurmaca romana içkin bir özelliktir. Raymond Federman, kurmaca hakkında şöyle demektedir:

> Yazmak anlam ÜRETMEKTİR, önceden varolan bir anlamı TEKRAR ÜRETMEK değildir. Yazmak, İLERLEMEKTİR, yoksa dilden önce geldiği varsayılan bir anlama bağımlı KALMAK değil. Bu anlamda kurmaca artık gerçeklik, gerçekliğin bir taklidi, gerçekliğin temsili ya da gerçekliğin yeniden yaratımı olamaz; kurmaca sadece gerçekliğin kendisidir. Gerçek dünyaya olan tek bağı, o dünyayı düzeltmek olan özerk bir gerçekliktir. Bugün kurmaca yaratmak, aslında gerçekliği dönüştürmektir ve hatta bir dereceye kadar gerçekliği, özellikle de gerçekliğin doğru olduğu düşüncesini ortadan kaldırmaktır. (1993, s. 38)

Federman'a göre, söz konusu kurmaca olunca "gerçeklik" aranmamalıdır. Çünkü kurmacanın gerçekliği dış dünyadan bağımsız özerk bir gerçekliktir. Federmann, bu yaklaşımı ile bağlı kalınması gereken herhangi bir metin dışı gerçeklik olamayacağını belirtmekte ve kurmaca yazarına sınırsız bir özgürlük tanımaktadır. Peki bu sınırsız özgürlük, tarihi kurmaca düzlemde yeniden yazan tarihî roman yazarı için geçerli midir ya da geçerli olmalı mıdır?

Tarihî Roman

Tarihî romanın ne olduğuna, nasıl olması gerektiğine dair literatürde çok çeşitli görüşler vardır. Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*'te onu "konusunu, tiplerini tarih olaylarından alan roman" (2008, s. 1659) olarak tanımlarken, TDK'nın *Türkçe Sözlük*'ünde "başlıca kişileri ve olayları tarihten alınan roman (2005, s. 1908) olarak tanımlanmıştır. Sözlüklerde yer alan bu tanımların dışında çeşitli edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler de tanım girişiminde bulunmuşlardır. Örneğin, Konur Ertop, "tarihsel roman, tarihin elbette bir yansıması değil, zamanın ardından yeniden kurulması, yorumlanmasıdır" der (1997, s. 62). Benzer şekilde Nurullah Çetin de tarihi romanı, "romancı[nın] muhayyilesinde zenginleştirip yeniden ürettiği [bir] metin" olarak tarif eder (2009, s. 220).Tarihî roman, Hülya Argunşah'ın tarih ve roman ilişkisini özgün bir yaklaşımla ele aldığı *Tarih ve Roman* adlı kitabındaki tanımıyla "[b]aşlangıcı ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir." (2016, s. 23). Sadık Tural, Kazım Yetiş, Hilmi Yavuz gibi edebiyat eleştirmenleri ele alınan dönemin yazar tarafından gözlemlenmemiş olmasını ve tarihî gerçeklere sadık kalınmasını tarihî romanın bir ön koşulu olarak görürlerken Mustafa Nihat Özön, herhangi bir hayalî karakter icat edilmesi suretiyle de tarihî roman yazılabileceğini belirtir (Sakarya, 2020, ss. 35-36).

Tarihî romanlar, ilk olarak 18. yüzyılın sonunda Avrupa'da ortaya çıkmış ve Fransız İhtilali döneminde yaşamış sıradan insana tarih bilinci veren bir tür olarak edebiyatın alanına girmiş ve daha sonra Romantik akımın etksiyle tüm Avrupa'ya yayılmıştır (Yalçın-Çelik, 2005, s. 57). Türk Edebiyatına ilk kez Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan yapılan çevirilerle giren tarihî roman, her zaman popülerliğini korumuştur. H. Argunşah, adı geçen yapıtında bu türe gösterilen ilgiyi, insanların masala ve fanteziye olan ilgisiyle, geçmişten ders alınabileceği fikriyle, bireysel ya da toplumsal olarak yaşananları kaydetme arzusu ile açıklamaktadır (2016, s. 26). Yine Argunşah'ın tespitiyle, son dönem Türk edebiyatında tarihî romana artan bir ilgi vardır ve bunun nedeni postmodernizmin ve Yeni Tarihselciliğin edebiyattaki

uygulamalarıdır. Bu uygulamalar bir yandan yeni okuma ve yorumlama olanakları açarken bir yandan da tarihî gerçeklere uygunluk konusunu tartışmalara açmıştır (2016, s. 94). Bu bakımdan ülkemizde çokça tartışılan bir tür olan tarihî roman, tarih-kurmaca sorunsalının merkezinde yer alır. Tarihi yeniden yazabilmek, roman yazarına tarihi de ürünlerine kaynaklık eden diğer malzemeler kadar rahat kullanabilmenin yolunu açmış ve kurmaca içinde özel tarihlerin anlatılmasına olanak sağlamıştır. Vedat Türkali'nin, yayınevinin tanıtım afişlerindeki nitelemeyle "TKP gizli tarihi"ni anlattığı *Güven*, Ayşe Kulin'in kendi nitelemesiyle Boşnaklar'ın "soylu tarihi"ni anlattığı *Sevdalinka*, Mario Levi'nin İstanbul'un hem yerli hem yabancılarının özellikle de Yahudilerinin hikâyesini anlattığı bir "özel tarih" olan *İstanbul Bir Masaldı*, hemen bunun yanında Elif Şafak'ın Yahudi cemaatin İstanbul'u yurt edinmesini anlattığı *Şehrin Aynaları* bu türden romanlara örnek gösterilebilir. Peki, tarihi, malzeme, dekor ya da fon olarak kullanan bu tür kitapların tartışma yaratan yanı nedir?

Tartışma, kurmaca düzlem içinde anlatılan "öteki" tarihin gerçekliğe uygunluğu noktasında ortaya çıkmaktadır. Bir bakış açısına göre, tarihî roman, kurmaca da olsa tarihsel birtakım olayların temsilinde gerçeğe sadık kalmalı, yani tarih tahrifata uğratılmamalıdır. Postmodern Tarih Kuramına dayanan ikinci görüşe göre ise tarih de bir tür "sözel kurmaca" olduğu için kurmaca içinde tarih anlatılması kurmaca üzerine ikinci bir kurmacadan başka bir şey değildir. Bu yüzden de, kurmaca düzlemde gerçeğe uygunluk aranmamalıdır. Tarihi, "sözel kurmacalar" olarak gören Hayden White, konu ile ilgili olarak şöyle diyor:

> Eğer ham gerçekler diye birşey yoksa ve sadece farklı yorumları olan olaylar söz konuysa, gerçeklik olayları gerçeklere dönüştüren bir tür protokol meselesi haline gelir. Gerçek olayların sembolik temsilleri, gerçekçi temsillerden daha az gerçekçi değildir; sadece bu sembolik temsiller gerçeklere bir başka şekilde dayanır. (1999, s. 18)

Bu görüşe göre, romanların kurmaca oldukları için daha az gerçekçi oldukları söylenemez. Kurmacada yeniden yazılan tarih sadece olayların farklı bir yorumudur. Ancak bu, herkesin "kafasına göre" hiçbir gerçeği temel almadan, yeni bir tarih yazacakları anlamına da gelmemektedir. Çünkü tarihte bilinemeyenler olduğu kadar, bilinenler de vardır. Bu ayrımı Hayden White şöyle ifade ediyor: "Geleneksel tarih yazımının doğası gereği doğru olmadığı söylenemez, sadece tarih yazımında iki tür doğru vardır: Gerçeklere dayanıp bilinenlerin alanında olan doğrular ve bilinmeyenlerin alanında olup tarihçinin hayal gücüyle kurduğu sembolik doğrular" (1999, s. 10). Buradan hareketle kurmaca içinde yeniden yazılan tarihin gerçeği bilinen bir takım olguları çarpıtmadan, bilinenlerden hareketle bilinmeyenleri yani sembolik doğruları değiştirebileceği söylenebilir. Bir başka ifadeyle, tarihi romanda kurmaca yazarının Federman'ın öngördüğü sınırsız özgürlüğü yoktur. Özgürlüğü bilinemeyenlerin alanı ile sınırlıdır.

Tarihî roman yazarlarına yöneltilen eleştirilere maruz kalanlardan biri de yayımlanmasının hemen ardından oldukça tartışılan *İsyan Günlerinde Aşk* adlı kitabıyla gündeme gelen Ahmet Altan'dır. Romanda olaylar 31 Mart Vakası'nın çevresinde örülmüştür. Kitabın tartışma yaratan yönü de romanda bu tarihi olayın aslında olduğu gibi temsil edilmeyişi ve bu yüzden tarihi gerçeğin saptırılmasıdır. Selim Deringil, "Abdülcanbaz'ın 31 Mart Serencamı" adlı yazısında adı geçen kitapla ilgili olarak şöyle diyor: "Çok ciddi tarihî hatalar var, her ne kadar roman tarih kitabı olmak durumunda değilse de tarihin tahrifata uğraması da göz yumulacak şey değil" (2001, s. 80). Anlaşıldığı gibi Deringil, romanın kurmaca boyutu gereği tarihsel olayları farklı şekillerde temsil edilmesini doğru karşılamakla birlikte yazarın, tarihin gerçeklere dayalı olan kısmına müdahale edip, gerçekleri yanlış aktarmasına karşı bir tutum içindedir. Deringil'in bu eleştirisine karşı Altan "tarihsel de olsa, başındaki kelime ne olursa olsun, roman öncelikle romandır" diyerek kendini savunuyor. Altan'ın da Federman gibi kurmaca düzlemde yazarın sınırsız özgürlüğü olduğuna inandığı söylenebilir. Oysa, tarihi roman yazarının gerçekleri doğru aktarmakla sorumlu olduğuna inanan Deringil, eleştirisine şöyle devam ediyor:

> Ahmet Altan *E* dergisinde yayımlanan röportajda, "bu bir tarih romanı değil." diyor. Oysa karşımıza çıkan basbayağı tarihî roman olma iddiası taşıyan bir eser. Altan "tarihi dekor olarak kullandım" diyor, ancak kitapta düpedüz tarihî polemik var [. . . .] Yani hem tarihi kullanacaksın, hem de sıkıştığında (yani vahim tarih hataları tespit edildiğinde), "ama bu tarihî roman değil," diyeceksin. Bu olmaz. (2001, s. 81)

Deringil, eleştirisinde oldukça haklıdır; çünkü kurmaca yazarının "kurma" hakkı olmakla birlikte, özellikle tarihi bir dönemi ya da olayı malzeme olarak kullanan tarihî romanın diğer kurmacalardan farklı olarak gerçek olayların temsilinde daha dikkatli olması şarttır. Bu aşamada bazı araştırmacıların tarihî roman ile tarihsel roman arasında olduğunu öngördükleri farklardan söz etmek yerinde olacaktır. Erol Toy, bu iki roman türünü şöyle karşılaştırmıştır: "Tarihî roman genellikle hükmü verilmiş kahramanlar üzerinde durur. Oysa toplumsal yönü olan tarihsel roman ise tarihin hükmünü verirken dikkate almadığını topluma sunmakla görevlidir" (1997, ss. 66-67). Toy'un tarihî romanlarda anlatılanların evraklara, belgelere dayanması gerektiğine işaret eden bu sözlerine bir başka araştırmacı Ahmet Yurdakul da katılır. Yurdakul'a göre de tarihî romanda aktarılmaya çalışılan bir gerçeklik olup kayıtlı belgeler söz konusu iken tarihsel romanda önemli olan yöntemdir (1988, s. 76). Her iki adlandırmanın farklı olduğunu düşünenler olduğu gibi aynı olduğunu ileri sürenler de vardır. Bunlardan biri olan Gürsel Korat, "Romanda Tarih" başlıklı yazısında esas meselenin adlandırma değil, metnin "roman" olduğunun unutulmaması gerektiğinin altını çizer (2009, s. 24). Söz konusu roman olduğunda ise kurmacanın teknik olarak nasıl kullanıldığının irdelenmesi, kurmacanın gerçekliğe uygun olup olmadığının araştırılmasından daha önemlidir. Hayden White da bu görüşe paralel bir yaklaşım içindedir:

> Constable ile Cezanne'nın belli bir manzaraya baktıklarında aynı şeyi görmelerini nasıl beklemiyorsak, her ikisinin bir manzara resmiyle karşılaştığımızda, aralarında seçme yapmamız ve hangisinin 'daha doğru' olduğunu belirlememiz de bizden beklenemez...bir sanatçının... ya da bir bilginin [ya da tarihçinin]...çalışmasına baktığımızda, aynı genel konuya baktığımızda bizim görebileceklerimizi onun da görüp görmediğini sormayız, ama anlatısına [representation], kullanılan kayıt sistemini *anlamaya ehil birilerinin* yanlış bilgi olarak görebileceği bir şeyler sokup sokmadığını sorarız. (Jenkins, 1997, s. 68) (Köşeli parantezler aslında olduğu gibidir)

Bu alıntıdan kurmacanın gerçeği yansıtmakla yükümlü olmadığı sonucu çıkartılabilir. Ancak bu "muafiyet", gerçeğin keyfî bir şekilde çarpıtılabileceği anlamına gelmemelidir. Tarihî roman durumunda olduğu gibi, eğer yeniden yazılan bir tarih varsa, gerçekler, doğruluğu ispatlanabilir kısmı değiştirilmeden temsil edilmelidir. Hayden White şöyle diyor:

> Tarihsel bir hikâye eğer gerçek olayların doğru temsilleri olarak sunulmuyorsa, hikâyeyi konunun gerçeklerine göre doğru ya da değil diye eleştiremeyiz; eğer hikâye gerçek olayların sembolik temsili olarak sunuluyorsa doğruluk sorunu kurmacaların kendi içindeki doğruluğunu değerlendirirken kullandığımız ölçütlere göre belirlenir. (1999, s. 30)

Altan ise Deringil'in belirttiği gibi hem romanının kurmaca olduğunu belirtiyor ve doğruluk aranmamasını istiyor hem de 31 Mart ayaklanması hakkında şimdiye kadar bilinmeyenlerin gerçek yüzünü ortaya çıkardığını iddia ediyor: "Olmayan, tarih kitaplarında her şeyin bu kadar açık anlatılmamasıdır. Yani reddedilmiyor ama söylenmiyor da [….] Birilerinin çıkıp bunun böyle olmadığını okullarda yanlış öğretildiğini söylemesi gerekiyordu" (2000, s. 33). Altan'ın, 31 Mart Ayaklanmasını sembolik bir temsil olarak değil, gerçekçi bir temsil olarak gördüğü anlaşılıyor. Bu nedenle, Deringil'in Altan'a yönelttiği eleştirilerde haklı olduğu söylenebilir.

Edebiyat tarihimizdeki çesitli örnekler yazarların gerçeği çarpıtmakla olduğu kadar gerçeği yansıtmakla da suçlandıklarını ortaya koyar. Örneğin ülkemizde siyasi ortamın karışık olduğu 1971 ve 1980 yıllarında ya da daha sonra yazılıp o döneme ışık tutan pek çok roman yasaklanmış ve toplatılmıştır.

Bu kitaplardan biri de Nedim Gürsel'in 1975 yılında yazdığı ve anlatısını 12 Mart 1971 muhtırasını izleyen dönemin çevresinde ördüğü *Uzun Süren Bir Yaz* adlı kitabıdır. Kitapla aynı adı taşıyan ilk hikâyenin kahramanları adı geçen dönemde siyasî görüşlerinden ötürü işkenceye uğramış, psikolojik tedavi görmüş ve işkencenin travmatik etkilerinden kurtulamamış karakterlerdir. Kitap bu gibi dokunulmaması gereken "mahrem" konuları irdelediği için "zararlı" bulunmuş ve toplanmıştır. Bu örnekte aslında kurmaca sorununun bir başka boyutu görülüyor. Yani Altan, gerçekleri "çarpıttığı" için suçlanırken Gürsel "yansıttığı" için suçlanmıştır. Bu durum da gösteriyor ki aslında her ikisi de kurmaca olan bu kitaplardaki sorun, teknik olarak kullanılan kurmacanın gerçeği doğru yansıtıp yansıtmadığı değil, egemen ideolojiye uygun olup olmadığıdır. Olaya bu açıdan bakarsak kurmacanın niye bir sorun haline geldiği açıklık kazanır. Alan Munslow, "Tarih yazma biçimi başka herhangi bir anlatı gibi iktidarın kullanımına ve kötüye kullanıma açıktır" (2000, s. 28) diyerek tarihsel anlatıların mevcut ideolojiye göre şekillendirildiğinin altını çizer. O halde, tarihin açığa çıkardıkları kadar üstünü örttükleri de vardır. Örneğin Keith Jenkins, E. H. Carr'ın *What is History?* (Tarih Nedir?) adlı kitabından alıntılayarak, kadınların pek çok tarihçi tarafından anlatıdan dışlanmış, yani "tarihten saklanmış" olduğunu ve bu nedenle feministlerin bugün "kadın tarihini yeniden yazma"yı görev edindiklerini belirtir (1997, s. 20). Tarihi roman bu ihmâl edilen grupların, halkların ya da sınıfların tarihini, yani tarihin anlatılmayan yönünü anlatının odağına yerleştirir ve böylece alternatif olarak yazılabilir başka tarihlerin varlığına işaret eder. Ahmet Altan da kendisiyle yapılan bir söyleşide, kitabına temel aldığı 31 Mart olayına yönelik şunları söylemiştir:

> Tarih kitaplarına baktığımızda, bu olaylarla ilgili başka bir şey ortaya çıkıyor; tarih, öğretildiğinden çok daha farklı gerçekleri barındırıyor. Ayaklanmanın karmaşık yapısı, hâlâ esrarengiz bir sayfanın arkada kalması, doğrusu ilgimi çekti. Her şey bildiğimizden çok daha başka boyutta, kendi içinde bile oldukça karmaşık; pek çok yalan, söylenmemiş gizli kalmış sözler...(2000, s. 22)

Buradan da anlaşıldığı gibi, tarihin bir malzeme olarak kurmaca bir tür içinde yer alması bilinen tarihsel gerçeklerin bilinmeyen yönlerini açığa çıkarttığı için postmodern tarih anlayışına ve Yeni Tarihselciliğe paralel olarak alternatif tarih yazımlarına işaret eder. Üstelik kurmaca anlatılar içindeki bu alternatif tarihlerin, tarihsel bir gerçekliği tümüyle yok ettiği de söylenemez. Çünkü söz konusu olan, gerçeği tamamıyla ortadan kaldırmak değil, o gerçeği, farklı yönlerini gösterek "çoğaltmak"tır. Bu açıdan değerlendirilecek olursa, tarihi romanın da gerçeğin çeşitlemelerini sunduğu söylenebilir. Ancak tarihi roman, temelde kurmaca yapısı içinde, her ne kadar tarihsel gerçekliği farklı bakış açılarından anlatma hakkına sahip ise de gerçeklikten tamamıyla kopuk olamaz. Öyle olsaydı bir tarihî romanın, fantastik türde bir romandan farkı kalmazdı. Bunu göz önünde bulundurarak, tarihî romanın diğer kurmaca türlere oranla, "gerçek"e karşı daha sorumlu olması ve kendi kurmaca hakkını kullanırken, aynı derecede, "gerçek"in hakkını da gözetmesi gerektiği söylenebilir. O halde, tarihî roman yazarlarına da gerçeklikten koptukları anda müdahale edilebilir.

Tarihten yararlanan bir başka kitap Buket Uzuner'in *Gelibolu* adlı kitabıdır ancak Altan'dan farklı olarak Uzuner'in hiçbir doğruluk iddiası yoktur. Kitabın ilgi çekici yönü, Uzuner'in anlatısı içinde tarih ve tarih yazımı hakkında Postmodern Tarih Kuramına ve Yeni Tarihselciliğe paralel mesajlar vermesidir. Bu bakımdan, *Gelibolu*'nun bir postmodern tarih romanı olduğu söylenebilir. Nitekim Merve Akbulut da "Yeni Tarihselcilik Kuramı Bağlamında Postmodern Tarihî Roman İncelemesi" başlıklı yüksek lisans tezinde söz konusu romanın "postmodern tarih romanı" olduğu tespitinde bulunmuştur (55). Şimdi Uzuner'in roman kurgusunu bu yeni tarih anlayışı ile nasıl şekillendirdiği detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Postmodern Tarih Yazımına Bir Örnek: *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*

Buket Uzuner'in 2001'de yayımlanan romanı *Gelibolu*, kurgusu içinde yer alan tarih anlayışı bağlamında Postmodern Tarih Kuramına ve Yeni Tarihselciğiğe paralel bir romandır. Olay örgüsünü 1915

Çanakkale Savaşı etrafında kuran Uzuner, anlatısı boyunca "tarih"i de sorguluyor. "Tarih düz okunacak bir metin midir ve tarih yeniden yazılmalı mıdır?" sorularına cevap arıyor. Roman özetle, Çanakkale Savaşları'nda ölen büyük dedesinin kayıp mezarını aramaya Gelibolu'ya gelen Yeni Zelanda'lı genç bir kadının burada bambaşka gerçeklerle karşılaşmasını, "tarih"in öteki yüzünü görmesini anlatıyor. Örneğin dedesi bildiği Anzak Er Alistair John Taylor'ın Osmanlı teğmeni Ali Osman Bey olduğunu öğreniyor ve Ali Osman Bey'in 85 yaşındaki kızı "Beyaz Hala" ile "tarihi" bir sırrı paylaşıyor. Bu sır kitabın arka kapağında da belirtildiği gibi "henüz hiç bir milletin Tarih kitaplarında yer almasına izin vermeye hazır olmadığı büyük bir insanlık sınavıdır". Çünkü aslında Anzak Er Alistair ile Osmanlı teğmeni Ali Osman aynı kişidir, yani "aynı adam aynı savaşta iki düşman ülkede savaş kahramanı olmuştur". Uzuner de kitabında tarihin nasıl "yaratıldığını" gösterirken kendisi de başka bir tarih kuruyor. Ancak bir tarihçinin nesnellik, doğruluk kaygılarıyla değil, doğrunun göreliliğini ön plânda tutarak yapıyor bunu. Uzuner, sanki "bakın işte tarih bu, her birimizin kendimizce yarattığımız hikâyeler" diyor. Tarih ve kurmaca arasındaki sorunlu ilişkiyi tartışma konusu yapan Uzuner, tarihin kurmaca boyutunu beş şekilde gözler önüne seriyor. Bunlardan birincisi yarattığı karakterlerin tarihe ve tarih yazımına yönelik konuşmalarıdır. İkincisi, tarih akışının nasıl değiştirilebileceğini, çok net bir şekilde örneklemesidir. Üçüncüsü, gerçeği bulanıklaştırmak için kurmaca ve gerçek düzlemleri bir arada kullanması, dördüncüsü kendi romanının da kurmaca yapısına işaret etmesi ve beşincisi tarihin istenmediği takdirde nasıl örtbas edildiğini çok açık bir örnekle göstermesidir.

Uzuner'in ilk yöntemi, karakterleri Ali Osman, Beyaz Hala, Viki ve Beyaz Hala'nın avukat torunu Ali Osman'ın konuşmalarından yapılacak alıntılar ile ortaya konabilir. Osmanlı teğmeni Ali Osman cepheden annesine yazdığı mektupta şöyle diyor: "Tarihçilere gelince; bu harp hakkında ne yazacaklarını bilemem ama [. . .] kanlı bir hikâyesi olduğu kesindir" (s. 114). Ali Osman'ın bu sözü kendisinin canlı canlı yaşadığı olayları, tarihçilerin farklı şekillerde anlatabileceklerine işaret etmektedir ve Ali Osman bu olasılığın farkındadır. Uzuner'in amacı bunu bizlerin de fark etmesini sağlamak ya da en azından tarih hakkında bir kez daha düşünmemizi sağlamaktır. Ali Osman, yine annesine yazdığı bir mektupta "Çünkü hakiki cephe hikâyelerinde kahramanlık yoktur. Kahramanlık ancak tarih kitaplarında ve romanlarda bulunur" (s. 122) derken de tarihin "kurulmuş" olduğuna dikkat çekilmekte ve romanların olduğu kadar tarih kitaplarının da insan zihninin ürünleri olduğu belirtilmektedir. Tarihin, farklı bakış açılarına göre değişik şekillerde anlatılabileceği ise Ali Osman'ın, ordunun başkomutanı Liman von Sanders olduğu için "bütün sırlarıyla ordumuzu teslim ettiğimiz Almanlar zaferimizi ya bir Alman zaferi olarak kutlarlarsa, ya tarih kitapları Çanakkale'yi bir Alman zaferi olarak yazarlarsa" (s. 149) diye endişelenmesinden anlaşılmaktadır. Postmodern Tarih Kuramının öngördüğü gibi farklı tarihler yazılabileceği görüşü Beyaz Hala tarafından da dile getirilir:

> Bak herkesler kendine göre bir hikâye söyler. Senin İngilizler, Türkleri öldürmek, memleketini ellerinden almak için buraya gencecik çocukları yolluyorlar, soona da bu askerleri Türkler imha ett diyolar, UFO'cular yuvarlak uçağa binip, Ay'a Venüs'e uçtular diyo, ben de buluta binip gittiler diyom. Ne var bunda? Zaten rivayet bi başladı mıydı, artık heeç bitmez. (ss. 170-171)

Uzuner, bu şekilde herkesin kendine has bir tarih yazabileceğini göstermekte ve bunu romanının yaşlı bilgesi Beyaz Hala ağzından aktararak, bir kere daha vurgulamaktadır. Çanakkale Savaşı'nda ölen dedesi Anzak er Alistair John Taylor'ın mezarını aramaya gelen Viki, Beyaz Hala'yla konuştuktan ve onun hikâyesini dinledikten sonra kendini sorgular. Ancak üstü örtük olarak sorgulanan aslında yine tarihtir. Şöyle diyor Viki:

> Belki de hem büyük dedesi, hem onu ölümden iki kere kurtaran Ali Osman Bey, hem Gazi Ali Can Çavuş ve tabii hem de Meryem Anne ile Beyaz Hala haklıydı. Belki de her şeyi ve her şeyin bir parçası olan tarihi tek ve resmî açıdan görmek için direnen kendisi haksızdı, boyutsuzdu ve bağnazdı. (s. 220)

Görüldüğü gibi, Uzuner, burada da Postmodern Tarih Kuramına ve Yeni Tarihselci anlayışa uygun olarak, Viki aracılığıyla "tek ve resmî" tarih anlayışını sorgulamakta ve alternatif tarihler yazılabileceğine işaret etmektedir. Başlangıçta kendini bu şekilde sorgulayan Viki, daha sonra kararını verir ve kendisini bir Türk gazisine leke sürmekle suçlayan ve tehdit eden Tahsin'e, Postmodern Tarih Kuramıyla bilinçlenmişcesine, "Olamaz mıymış? Her şey ille de kitapların yazdığı gibi mi olacakmış? Hem o kitapları kim yazmış acaba?" (s. 249) diye çıkışır. Viki bunları söylerken okur da tarih hakkında bildiklerini bir kere daha gözden geçirme ihtiyacı duyar ve aynı soruları kendisine yöneltir. Bu şekilde, Uzuner, tarih hakkında ikinci kez düşünmemizi sağlayarak amacına ulaşır. Ancak, Uzuner'in anlatısı ile Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik arasındaki paralellikler en iyi ve açık şekilde Beyaz Hala'nın avukat torunu Ali Osman'ın konuşmalarında açığa çıkar. Ali Osman, Viki'ye şöyle diyor:

> Görmüyor musun Viki, hiçbir şey dışardan göründüğü gibi değildir. Ve yalnızca bu nedenle bile tarih, düz okunacak bir metin olamaz [. . .] tarih sadece merak yüzünden mi yazılıyor sence? Tarih yalnızca geçmişin yazıldığı düz bir metin olabilir mi? Ya da tarih, yaşadığımız zamanla hiçbir ideolojik bağlantı kurulmadan mı yazılıyor sanıyorsun? (ss. 308-309)

Bu alıntıda da yine Postmodern Tarih Kuramında ve Yeni Tarihselcilkte olduğu gibi tarihin bir ideolojik boyutu olduğuna dikkat çekilmekte ve tarih yazımı bir kez daha sorgulanmaktadır. Kitap, özellikle son kısımlarına doğru, Ali Osman'ın, Viki'ye tarih hakkında nutuk atar bir tavırla söyledikleriyle didaktik bir hale gelir. Bunları söyleyen sanki Uzuner'in kendisidir ve Ali Osman aracılığıyla tarih hakkındaki mesajını okuyucuya en açık ve direkt şekilde iletmektedir. Viki'ye epik şiir ile tarih arasındaki benzerlikleri hiç düşünüp düşünmediğini soran Ali Osman, daha sonra "Homeros'un, ortaçağda kendi kralının ideolojisine uygun olarak tarih yazan bir tarihçiden tek farkı, şair olmasıdır" (s. 310) diyor. Bu görüş, edebiyat ile tarih arasında sınırlardan söz edilemeyeceğini esas alan Postmodern Tarih Kuramıyla ve Yeni Tarihselcilik düşüncesi ile aynı doğrultudadır ve tarihçinin anlattığı hikâyeler ile şairin anlattıklarının ortak yanları olduğuna işaret eder. Ali Osman'ın tarihin kurmaca boyutunu vurguladığı şu sözleri ise söz konusu yeni tarih kuramlarıyla birebir örtüşmektedir:

> Plutarch; 'tarihçi, büyük adamların yaptığı büyük işleri kaydeden kişidir.' derken, bir ressamın modeliyle kopyası arasındaki farkı vurgular gibidir. Yani tarihçi ne yaparsa yapsın, işin içine kurgu daima karışır. Bu anlamda bize ulaşan yazılı hiçbir tarih metni yalın gerçeği ama yalnızca gerçeği anlatmaz. Anlatmamıştır. (s. 311)

Bu çalışmanın başında belirtildiği gibi Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik anlayışı da tek ve saf bir "gerçeklik"ten bahsedilemeyeceğinden hareketle alternatif tarih yazımlarını desteklemiş ve herkes tarafından aynı şekilde kabul edilebilir olan bir "gerçeklik" olamayacağının altını çizmiştir. Ali Osman "Çanakkale Savaşları Türkler için bir zaferdir. İngilizler bunu kendi geri çekilişleri olarak yazarlar. Anzaklar için Gelibolu kendi ulusal kimliklerinin kazanıldığı bir olaydır. Almanlar bunun kendi zaferleri olduğunu," (s. 311) derken de söz konusu bu yeni tarih kuramlarına gönderme yapılmaktadır. Postmodern Tarih Kuramı ve beraberinde Yeni Tarihselcilik alternatif tarih yazımına verilen önemle ihmâl edilen sınıfların tarihini öne çıkarmış, böylece tarihin gizli kalan yüzünü göstermiştir. Kuramların bu yanı da Ali Osman'ın sözlerinde yankılanmaktadır: "Tarih, savaşı soylu bir etkinlik sayan erkek atalarımızı, erkek tarihçiler tarafından anlatan bir metindir [. . .] O zaman bizler tarihi kadınlar açısından hiç bilmiyoruz. Onlar, önemli bir adamın karısı veya kızı olmadıkları sürece hiç anlatılmadı bizlere" (s. 312). Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi Uzuner, tarihin asla yansız olamayacağını, bu yüzden de bir olayı açıklarken başka bir olayı mutlaka gizlemek; bir grubu yüceltirken diğer bir kesimi susturmak durumunda olduğunu belirtmekte ve bu yaklaşımıyla da postmodern tarih kuramını yansıtmaktadır. Ali Osman, Viki ile tartışmasının en can alıcı noktasında "Ama tarih sonunda bir anlatıdır ve anlatı denen olgunun doğası kurguya yakındır. Yani çarpıtmalara ve abartmalara daima açık olduğu söylenebilir" (s. 312) ve "Sonuçta, yöntemler ne olursa olsun, tarihin daima bir anlatıcısı olacak. Bu anlatıcı günün birinde bir robotun çip beyni, yapay zekâsı da olsa, onu yaratan da insan olacak" (s. 313) derken de Uzuner'in, bu kitabını sanki

postmodern tarih kuramının ve yeni trihselciliğin haklılığını ve geçerliliğini göstermek için yazdığını düşündürmektedir.

Uzuner'in kullandığı ikinci yöntem, tarihin akışının insanlara bağlı olduğunu ve tarihin insanlar tarafından şekillendirildiğini Ali Osman ile Viki arasındaki bir olayla örneklemesidir. Bunu, Yeni Zelanda'dan gelen Viki'nin Beyaz Hala'dan öğrendiği tarihi sırrı açıklamaya karar vermesine rağmen Beyaz Hala'nın avukat torunu Ali Osman tarafından susmaya ikna edilmesiyle göstermektedir. Beyaz Hala ile konuştuktan sonra Beyaz Hala'nın babası Osmanlı er Ali Osman Taylar ile dedesi Anzak er Alistair John Taylor'ın aynı kişi olduğu sırrını öğrenen ve bu gerçek herkes tarafından bilinmeli diye düşünerek kamuoyuna açıklama kararı alan Viki, "Hazır olmadığımız zamanlarda bize verilen gerçek, gerçekten ayırdına varılmış gerçek midir sence? Eğer gerçeği açıklarsan, ilk yapacakları şey Gazi Alican Çavuş'un mezarını yıkmak, Ali Osman Bey'in ailesini rahatsız etmek olacaktır" (s. 257) diyen avukat Ali Osman tarafından bu kararından döndürülür. Böylece içinde bulunulan anda bir huzursuzluk yaratmamak için tarihin o zamana kadar bilindiği ancak "yanlış" olan haliyle kalmasına göz yumulur. Yani, postmodern tarih kuramınında da belirtildiği gibi, geçmiş, günün şartlarına göre değerlendirilir. Ancak bu tarihi çarpıtmaktır ve daha sonra Ali Osman, Viki'ye susmayı kabul etmesinin neye mal olduğunu açıklarken Uzuner de tarihin nasıl çarpıtılabileceğini gözler önüne serer. Ali Osman, Viki'yi tarihin çarpıtılabileceği ve kendisinin buna nasıl alet olabileceği gerçeğiyle yüz yüze bırakıyor: "Örneğin sen, gerçeğe ulaştığını düşünüp, benim Türk Devleti tarafından seni ikna ederek, yazılmış tarihi bozmaman için buraya yollanmış bir ajan olup olmadığımı düşünmedin bile" (s. 313). Benzer şekilde, Tahsin adlı bir adam, Viki'nin rehberi Mehmet'in yolunu kesip, Viki'yi susturmazsa çok kötü şeyler olacağıyla tehdit eder. Tahsin, çıkarlarına ters düştüğü için tarihin hiç irdelenmemesini isteyen statükocuları temsil etmektedir. Tarihî bir yanlışlığı düzeltmeye çalışan Viki'ye savurduğu tehditler ise Postmodern Tarih Kuramının öngördüğü gibi, tarihin, birtakım baskılar altında ve bir kesimin istekleri doğrultusunda şekillendirildiğini göstermektedir.

Uzuner'in üçüncü yöntemi, kurmaca düzlem ile gerçek düzlemi bir arada kullanmaktır. Uzuner, anlatısı içinde, hem Beyaz Hala, Viki, Ali Osman gibi hayalî kişilere, hem de Amiral Ian Hamilton, Donanma Bakanı Churchill, Miralay Mustafa Kemal, Enver Paşa ve Liman Von Sanders gibi gerçek hayattan kişilere yer vermektedir. Örneğin, Ali Osman'ın cepheden yazdığı bir mektupta hayalî ve gerçek iki kahraman bir arada kullanılmakta ve hatta aralarında bir dostluk olduğu söylenmektedir: "Mustafa Kemal Bey, Üsküplü İskender'in Selanik'ten aile dostu olmak hasebiyle benim ayriyeten yakınlık duyduğum bir zât olup adı şimdiden Çanakkale'de bir efsane olmuş büyük bir kumandandır (s. 150). Bu şekilde, Uzuner'in gerçek hayattaki kahramanların da en az hayalî kahramanları kadar kurmaca olduklarına işaret ettiği söylenebilir. Çünkü daha önce Ali Osman'ın annesine yazdığı mektupta da söylediği gibi "kahramanlık ancak tarih kitaplarında [. . .] bulunur (s. 122). Yani, roman yazarının yarattığı hayalî kahramanlar gibi gerçek hayattaki kahramanların da tarihçiler tarafından yaratılmış oldukları gösterilmektedir. Bu yaklaşıma da postmodern tarih kuramı kaynaklık etmektedir. Uzuner, ayrıca gerçekçi anlatım teknikleri olan mektuplar ve gazete kupürlerinden de yararlanıyor. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de kitabında neden mektuplara yer verdiğini şu şekilde ifade ediyor: "Romanın tarih nedir, tarihçi kimdir ve tarih nasıl okunmalıdır? gibi soruları sorduğu doğrudur. Böyle olunca tarih yazıcısının ve resmi tarihin dışında tarihi asıl yapanların olaylara karışması gerekiyordu. Klasik olarak ilkin mektuplar ve günceler girdi devreye" (2001, s. 36). Uzuner, resmî tarihte anlatılmayanların anlatıldığı bu mektuplarla hayal ile gerçek arasında bir dünya yaratıyor ve bu dünyada neyin kurmaca neyin gerçek olduğu net olarak anlaşılamıyor. Örneğin, 175. sayfada kurmaca mı gerçek mi olduğu anlaşılamayan bir kupürle karşılaşıyoruz: "İstihkâm eri 41165 künyeli er F. Reichard, birinci tabur, üçüncü bölükte asker olarak 12 Nisan 1915'te Gelibolu'ya sevkedilmiştir" (s. 175). Diğer yandan, Atatürk'ün "Çanakkale Savaşları" ardından söylediğini bildiğimiz bir söze de yine hayalî bir karakter olan Viki aracılığıyla yer verilmektedir. Viki'nin cebinden çıkardığı bir kâğıtta şunlar yazmaktadır: "Bu memleketin toprakları üzerinde kanlarını döken kahramanlar, burada bir dost vatanın toprağındasınız. Huzur ve sükûn içinde uyuyunuz [. . . .] Atatürk 1934 (s. 305). Tarihin belli bir kesitinde gerçekten Atatürk'ün ağzından çıkmış olan bu sözlere kurmaca düzlem içinde yer verilmesi Postmodern Tarih Kuramı gereği tarihin kurmaca yapısına gönderme yapmaktadır.

Uzuner, dördüncü yöntem olarak romanın kurmaca yapısına işaret ediyor. Bu şekilde "kurmaca" ve "gerçek" kavramları ile oynayarak Postmodern Tarih ve Yeni Tarihselcilik kuramlarında da olduğu gibi her "gerçek"te bir "kurmaca" payı olduğunu hatırlatıyor. Okuyucularına da bu iki kavramı tekrar sorgulama fırsatı tanıyor. Örneğin, Beyaz Hala, Viki'ye elindeki mektupları okurken Viki'nin "sanki bir romandan alınmış kurgu bir mektup dinler gibi" (s. 103) dinlediği yazıyor. Yani Uzuner, mektubun aslında gerçek olduğunu, sadece Viki'ye "kurgu"gibi geldiğini kabul ettirmek istiyor. Böylece, Viki'nin aksine bir "roman" okuduğunun ve mektubun bu roman içinde kurgulanmış olduğunun farkında olan okuyucu anlık da olsa mektubun gerçek olduğu izlenimine kapılıyor. Uzuner, aynı zamanda, kendi kurguladığı olayları, hem hayal ürünü hem de yapı olarak kurmacanın çok önemli olduğu dedektif hikâyelerine benzetiyor: "Viki bir dedektif romanının içine düşmüş bir karakter gibi hissetti kendini [. . . .] Peki öyleyse aklına neden dedektif romanı gelmişti de bir gizem, fantazya romanı değil?" (s. 161). Böylece Uzuner, bir yandan anlattığı olayların "gerçek" olduğu izlenimini vermeye çalışırken diğer yandan bu olayların kurmaca boyutuna dikkat çekmektedir. Uzuner'in "kurmaca" ve "gerçek" kavramlarını birbirlerinin alanlarına geçebilecek şekilde "kaygan" bir zemin üzerinde kullanması ise bu iki kavram arasına kesin bir sınır çizmeyen Postmodern Tarih Kuramını ve Yeni Tarihselciliği çağrıştırmaktadır.

Postmodern Tarih Kuramının, tarihin bir ideoloji aracı olduğunu ve bu yüzden de bir grubun çıkarları doğrultusunda, tarihte bazı gerçeklerin anlatılmadığını esas aldığı daha önce belirtilmişti. Uzuner, bu anlayış çerçevesinde, tarihsel gerçeklerin nasıl örtbas edildiğini de göstermektedir. Uzuner'in bu beşinci yöntemine ise en güzel örnek siyasî parti sözcüleri, Dışişleri Bakanlığı, Tarih Kurumu ve Genel Kurmay Başkanlığının yayımladığı bildiriler sonunda Yeni Zelanda Büyükelçiliğinin yapmak zorunda kaldığı açıklamadır. Viki'nin Osmanlı teğmeni olarak bilinen Ali Osman'ın aslında kendi dedesi Anzak er Alistair John Taylor olduğunu iddia etmesinin "ulusal şeref ve haysiyetimiz"i lekelediği düşünüldüğü için adı geçen kurumlar "Türk halkının rahatsızlık duyacağı, mânevî değerlerimizle oyun oynamanın tehlikeli sonuçlar doğurabileceği yolunda bildiriler" (s. 200) yayımlar ve bunun sonunda da Yeni Zelanda Büyükelçiliği "Türkiye ve Yeni Zelanda arasında tarihten gelen özel bağlar bulunması hasebiyle kuvvetli bir dostluk ilişkisi bulunduğu, bazı romantik ve kurgusal hikâyelerle tarihi çarpıtmanın kimseye yarar sağlamayacağı[nı]" (s. 200) beyan etmek zorunda kalır. Yeni Zelanda'nın bu resmi açıklamasını Avustralya ve İngiltere'nin açıklamaları takip eder ve böylece büyük güçler işbirliği içinde Viki'nin ortaya çıkardığı tarihi gerçek tekrar önceden içinde bulunduğu karanlığa terk edilir.

Tüm bu örneklere dayanılarak Uzuner'in, *Gelibolu'*daki mesajının tarihin de en az edebiyat kadar insanın yaratıcı hayal gücünün ürünü olduğu söylenebilir. Bunun için Uzuner, Postmodern Tarih Kuramına ve Yeni Tarihselcilik görüşüne paralel olarak tarihin kurmaca boyutuna işaret ettiği bu kitabında tarih söylemindeki kesinlikleri yıkar, tarihin birden çok yorum ve anlama açık olduğunu göstererek kurgusallaşma sürecini gözler önüne serer. Tüm bunları da kendi kurmaca dünyası içinde gerçekleştirir. Ancak onun tarihçiden farkı, anlatısının kurmaca yapısına da işaret etmesi, bir tarihçi gibi, anlattığı her şeyin gerçek olduğu izlenimini yaratmaya çalışmamasıdır. Genel olarak bakıldığında, "Gelibolu"nun, bu çalışmanın en başında belirtilen amaca hizmet ettiği, yani edebiyat ile tarih arasında kesin sınırlar olmadığını ve kurmacanın bu ikisinin ortak paydası olduğunu gösterdiği söylenebilir.

Sonuç

Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik teorisi tarih yazımının kurmaca boyutunu ön plâna çıkartarak tarihi anlatıların edebî anlatılara benzerliğini göstermiş ve böylece 19. yüzyılda edebiyattan tamamıyla ayrı bir alan olarak düşünülen tarih, edebiyatın alanına yaklaşmıştır. Tarihin kurmaca boyutunun ortaya çıkarılması ise beraberinde kurmacanın tarihsel boyutunun sorunsallaşmasını gündeme getirmiştir. Bu sorunun merkezinde konumlanabilecek bir tür olarak tarihî roman ise kurmaca içinde "özel tarih" yazılmasına olanak vermekle beraber doğruluğu herkesçe bilinen tarihsel gerçekleri çarpıtmamalıdır. Ancak, *Gelibolu* gibi tarihe bir kurgu gözüyle bakan ve onun nesnel olamayacağını, farklı bakış açılarına göre tekrar kurgulanabileceğini göstermeye çalışan ve bu bakımlardan postmodern bir tarih romanı olan bir romanda gerçeğe uygunluk aranmamalı, yazarın bu tercihi kurmaca bir teknik

olarak değerlendirilmelidir. Postmodern tarih romanları, geleneksel tarih romanlarından farklı olarak herhangi bir tarihî gerçekliği aktarma ya da kanıtlama peşine düşmez; aksine bu sözde gerçekliği kişiden kişiye değişebilecek olan görüş ve yorumlardan oluşan kurmaca metinler olarak görür, yani tarihin de bir kurgudan ibaret olduğu görüşünü esas alırlar. *Gelibolu* gibi postmodern tarih romanlarında geçmiş yeniden ele alınırken asıl amaç, onun doğruluğunu sorgulamaya açmaktır. Uzuner, romanında tarihî olayları ve kişileri ele alırken tarihteki bilinmeyenlerden hareketle gerçekçi geleneği sorgulamış ve her şey gibi tarihî anlatıların da ne kadar göreceli olduğuna işaret etmiştir. Nitekim bu çalışmada Uzuner'in romanının bu özelliği göz önünde bulundurularak anlatılan olayların doğruluğu değil, Postmodern Tarih Kuramı ve Yeni Tarihselcilik anlayışının roman kurgusuna nasıl yansıdığı, bu kurguyu nasıl şekillendirdiği incelenmiştir.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Akbulut, M. (2021). *Yeni tarihselcilik kuramı bağlamında postmodern tarihî roman incelemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. http://earsiv.odu.edu.tr:8080/xmlui/handle/11489/669

Altan, A. (2001). *İsyan günlerinde aşk.* Can Yayınları.

Altan, A. (2000). Söyleşi. *E*, *15*(Haziran), 8-13.

Altan, A. (2001). Söyleşi. *E, 29*(Ağustos), 10-15.

Altan, A. (2000). Söyleşi. *E, 11*(Şubat), 33-35.

Altan, A. (2000). Söyleşi. *E, 10*(Ocak 2000, 22-24.

Argunşah, H. (2016). *Tarih ve roman*. Kesit Yayınları.

Cohn, D. (1999). *The distinction of fiction.* The John Hopkins University Press.

Çetin, N. (2009). *Roman çözümleme yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları.

Deringil, S. (2001). Abdülcanbaz'ın 31 Mart serencamı. *Virgül 45*(Kasım), 80-81.

Ertop, K. (1997). Romancılığımızda tarihe yaklaşım. *Hürriyet Gösteri*, *197*, 60-62.

Federman, R. (1993). *Critifiction: Postmodern essays.* State University of New York Press.

Jenkins, K. (1997). *Tarihi yeniden düşünmek* (B. S. Şener, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Korat, G. (2009). Romanda Tarih. *Kitap-lık, 129*, 23-28.

Munslow, A. (2000). *Tarihin yapısökümü* (A. Yılmaz, Çev.) (C. Kurultay, Yay. haz.). Ayrıntı Yayınları.

Oppermann, S. (1999). *Postmodern tarih kuramı: Tarihyazımı, yeni tarihselcilik ve roman.* Evin Yayıncılık.

Püsküllüoğlu, A. (2008). Tarihsel roman. *Türkçe Sözlük* içinde. Can Yayınları.

Sayın, B. Z. (1998). The pure traveler: Metin olarak kültür ve edebiyat. *Defter 32*(Kış), 129-47.

Tekeli, İ. (1998). *Tarihyazımı üzerine düşünmek.* Dost Kitabevi Yayınları.

Toy, E. (1997). Roman yazarı fili kör gibi tarif etmeyip bütününü anlatmalıdır. *Hürriyet Gösteri, 197*, 66-68.

Ulutürk Sakarya, Y. (2020). Tarihi roman üzerine kavramsal bir çerçeve. M. Nar, & M. Tuğrul (Yay. haz.), *Tarihten romana Malazgirt* içinde (ss. 33-40). Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Uzuner, B. (2001). *Gelibolu.* Remzi Kitabevi.

Uzuner, B. (2001). Buket Uzuner ile "Gelibolu" üzerine. Söyleşiyi yapan: Feridun Andaç *Varlık, Aralık*, 32-36.

White, H. (1999). *Figural realism: Studies in the mimesis effect.* The John Hopkins University Press.

Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni tarihselcilik kuramı ve Türk edebiyatında postmodern tarih romanları*. Akçağ Yayınları.

Yurdakul, A. (1988). Romanda tarihsellik ve tarihi roman. *Hürriyet Gösteri*, *93*, 76.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 74-87
doi:10.32600/huefd.1486391

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:20.05.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.12.2024

Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Yeniden Doğuş Arketipi

Rebirth Archetype in Hilmi Yavuz's Poems

Güler KÜÇÜKEROĞLU*

Öz

Freud, psikanalizi bir tedavi yöntemi olarak tıp alanına kazandırırken, psikanalizin klinik uygulamaların ötesine geçerek sanat ve sosyoloji gibi beşeri bilimler aracılığıyla insanı anlamanın bir yolu haline gelmesine de olanak tanımıştır. İnsanı anlatma gayretinde olan edebi üretimle psikanalizin yolu, bu noktada keşisir. Sanatçının yaratma sürecine ilham veren ruhsal dinamikleri belirlemek, ulusların ve kültürlerin gelişimi açısından kıymetli bir uğraş olarak görülmelidir. Sanatçı, farkında olmadığı bazı ruhsal durumları eserleri aracılığıyla ifade ederken, sadece kendi içsel duygularından arınmaz; aynı zamanda, sanat eserini deneyimleyen kişiye de bir tür sağaltım imkânı sunar. Psikanaliz, doğanın insanlığa sunduğu bir yenilenme ve dinlenme kaynağı olarak uyku sırasında zihnin ruhsal bir sağaltım mekanizmasıyla imgeler yarattığını öne sürmektedir. Bu bağlamda, çocukların oyunlar aracılığıyla sürdürdüğü iyileşme etkinliğinin, sanatsal yaratımda gündüz düşleri ile benzer bir işlev taşıdığı iddia edilmektedir. Jung, Freud'un bireysel çözümlemelere odaklanan çalışmalarını evrensel bir düzleme taşımış ve sembollerin, fenomenlerin ve fantezilerin sadece etkileşimlerden doğmadığını; insan ruhunun, zaman ve mekândan bağımsız olarak her yerde aynı olduğunu, arketiplerin ise tüm insanlığın sahip olduğu değişmez psikolojik süreçleri yansıttığını vurgulamıştır. Analitik psikolojinin imgeler üzerine odaklanan analizi, sanatçı kişisini anlamada ve insan ruhunun temel dinamiklerine ulaşmada önemli bir anahtar işlevi görebilir. Günümüzde ruhsal bir veba gibi yayılan boşluk duygusu, hem psikolojik hem de sanatsal çalışmalara olan ihtiyacı artırmaktadır. Teknolojik gelişmelerin doyuramadığı insan ruhu için ruhun temel dinamikleri ve bu dinamiklerin ürünleri büyük bir öneme sahiptir. Şiirlerinde özellikle imge kullanımını önceleyen, şiir kitaplarına verdiği isimlerde çağrışım gücü yüksek sözcükleri seçen Hilmi Yavuz, doğu ve batı arasında bir sentez kurmaya çalışır. Kültürlerin özüne vakıf olan, kültürel ve tarihsel unsurları, coğrafi çizgileri kaldırarak özümseyen Hilmi Yavuz'un şiirleri, mitolojik unsurlara yaptığı göndermeler, kolektif bilinçdışına ait semboller ve bireysel imgeler açısından zengindir. Bu çalışmada Hilmi Yavuz'un bütün eserlerini içine alan *Büyü'sün Yaz* adlı eserinde yeniden doğuş imgeleri psikanalizin verileriyle saptanacaktır. Bu saptamanın amacı, Hilmi Yavuz hakkında estetik bir ölçüt oluşturmaktan ziyade, bu imgelerin belirli kültür kodları olarak işlevselliği ve değerini ortaya koymaktır. Bu kodların araştırılması, kullanımda belli yöntemler geliştirilmesi, geleceği şekillendirmek ve sağlıklı bir toplum kurmak için gereklidir.

Anahtar Sözcükler: Hilmi Yavuz, psikanaliz, Jung, arketipsel eleştiri, yeniden doğuş arketipi.

* Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-posta: glrkucukeroglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0792-8103

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Abstract

Freud, while introducing psychoanalysis as a method of treatment to the field of medicine, also enabled it to go beyond clinical practices, becoming a way of understanding human beings through the humanities, such as art and sociology. The path of literary production and psychoanalysis intersects at this point in the effort to depict the human condition. Identifying the psychological dynamics that inspire the artist's creative process should be regarded as a valuable endeavor for the development of nations and cultures. While the artist expresses certain unconscious psychological states through their works, they not only free themselves from inner emotions but also provide the viewer of the artwork with a form of therapeutic experience. Psychoanalysis posits that during sleep, which serves as a source of renewal and rest bestowed by nature, the mind creates images through a psychological healing mechanism. In this context, it is argued that the healing activity children engage in through play functions similarly to daydreaming in artistic creation. Jung, who transferred Freud's work focused on individual analysis to a universal level, emphasized that symbols do not arise solely from interactions of phenomena and fantasies, that the human spirit is the same everywhere, independent of time and space, and that archetypes reflect the immutable psychological processes shared by all humanity.The image-focused analysis of analytical psychology can serve as an important key in understanding the artist and in uncovering the fundamental dynamics of the human spirit. In our contemporary era, a sense of emptiness spreading like a spiritual plague has increased the need for both psychological and artistic endeavors. The fundamental dynamics of the soul and their products hold significant importance for the human spirit that technological advancements cannot satisfy. Hilmi Yavuz, who prioritizes the use of imagery in his poetry and chooses highly evocative words for the titles of his poetry books, seeks to establish a synthesis between East and West. His poetry, which absorbs cultural and historical elements while transcending geographical boundaries, is rich in references to mythological components, symbols belonging to the collective unconscious, and individual images. This study will analyze the imagery of rebirth in Yavuz's work *Büyü'sün Yaz*, encompassing all his writings, through the lens of psychoanalytic data. The aim of this analysis is not merely to create an aesthetic criterion for Hilmi Yavuz, but rather to reveal the functionality and significance of these images as specific cultural codes. Investigating these codes and developing certain methodologies for their application is essential for shaping the future and building a healthy society.
Keywords: Hilmi Yavuz, psychoanalysis, Jung, archetypal criticism, rebirth archetype.

Giriş

Din, mitoloji, felsefe ve bilim gibi anlam üreten disiplinler, insanın anlam arayışının birer yansımasıdır. İnsan, yaradılışın tamamlanması için anlam üretmek zorundadır. "Doğanın yarım bıraktığını insan tamamlar" (Jung, 2021b, s. 10). İnsan bu anlayışıyla yaratıcı bir üretim sürecine girmektedir. Bu üretimin amacı, bireysel bir tamlık duygusuna ulaşmanın yanı sıra, evrensel olanla uyum sağlama gayretidir. Psikanaliz ve edebiyatın kesişim noktası, bu uyumu yaratma çabasında aranmalıdır. Çünkü "Edebiyat, sanat, din, biyolojik içgüdülerin dönüşüme uğramış anlatımlarıdır" (Gençtan, 2022, s. 186). Freud, bu anlatımların insan ruhunun tamamlayıcı yapıları olarak dikkat çekmesine öncülük etmiştir.

Sosyal yaşam ve o yaşamın içinde toplumsal uyumu bozmadan bireysel uyumu sağlamanın zorluğu kişiyi farklı kanallar bulmaya zorlar. Yasalar, toplum kuralları gibi yapılar bir bastırma mekanizması kullanmasını zorunlu kılar. Bu bastırmanın sonucu olarak organizmayı yaşamda ve sağlıklı tutmaya programlı doğa yasaları devreye girerek kişiyi bu baskıdan kurtarmaya çalışır.

19. yüzyılda Freud'un zihinsel süreçlerin doğasına ilişkin çalışmalarında ilk varış noktası Topografik Kuram olmuştur. "Freud, ruhsal aygıt kavramını, zihinsel içerikli belirli zihin bölgelerine yerleştirirerek bölümlemeyi amaçlamıştı. Bu zihinsel süreçleri anatomik bölgelere göre ayırma anlamında bir bölünmeyi değil, çeşitli zihinsel etkinliklerin bilince uzaklıklarının saptanmasını içeriyordu" (Gençtan, 2022, s. 27). Zihnin bilinç, bilinç öncesi ve bilinç dışı olarak üç ana bölge ve işleve ayrıldığı bu kuram, ahlak ve suçluluk duyguları gibi hareketlerimize yön veren bazı temellere uygunluk sağlamıyordu. Daha sonra ortaya atılan Yapısal Ruh Kuramı; id, ego ve süperegonun çatışmalarına odaklanıyordu. Bu çatışmaların ürünleri olarak görülen her türlü imge üretimi Jung'un kolektif bilinçaltı çalışmalarına kaynak olmuştur.

Jung'un psikoloji bilimine katkısı imgelerin, görüngü ve fantasmaların etkileşim olayından doğmadığını, zaman ve mekândan bağımsız olarak insan ruhunun her yerde bir ve aynı olduğunu,

arketiplerin tüm insanlığın sahip olduğu değişmez psikolojik süreçleri yansıttığını vurgulamasıdır. Jung, insan ruhunun basit bir biyoloji yasası ya da çevresel etkenler ile değil, kalıtımsal bazı özelliklerle yönetildiğini savunur. Kişisel imgelerin yanında gizli imgeler olarak adlandırılan bir gizli süreçler bütünü kolektif bilinçaltı olarak adlandırılır. "Bu ırksal imgeler insanın, vaktiyle atalarının geliştirmiş olduğu davranışlara benzerlik göstermesine neden olan eğilimler ve gizil güçlerdir" (Gençtan, 2022, s. 167). Bu eğilimler sonucu ortaya çıkan ortak bir bilinçdışının ürünleri ise arketiplerdir. Jung çalışmalarının büyük bölümünü arketiplere ayırmıştır. Bu noktadan sanata köprü olan çalışmalar ise arketiplerin bir somutluğa kavuştuğu simge ve imgelerdir. Bu noktada Carl Gustav Jung'un katkısı Freud'un getirdiği bilinçaltı kavramını bireysellikten sıyırmak olmuştur denilebilir.

"Psişenin parçalarından birisi olan bireysel bilinçaltı, içeriğine doğrudan ulaşamadığımız içimizde uyuklayan şeydir. Belleğin bir bölümü, içgüdüler ordadır. Ortak bilinçaltı, insanın tüm ortak deneyimlerinin toplandığı, bir rezervuarıdır" (Aktulum, 2021, s. 258). Toplumun birey üzerindeki etkisi ile ortak bilinçaltının insan ruhu üzerindeki etkisi birbirine benzer. Hemen her yerde bir ve aynı olan semboller ve imgeler insan ruhunun en temel dinamiklerine ulaşmanın ipuçlarıdır. Bu ipuçlarının çoğu zaman esinden kaynaklanan bir otomatik yazı olması sebebiyle, en fazla bulunduğu tür duygu ve sezgiye en açık olan şiirdir. Şiir belki ilk edebi türdür. İnsanoğlu ile yaşıt olabilecek bu söz söyleme kabiliyetinin duyguların ifade edilmesinde önemli bir yeri vardır. İnsanoğlu şiirle hemen her duyguyu ifade ettiği gibi, geleceğe iletmek istediği mesajlarını da zihinsel olarak korunabilir olduğu için bu kurallı söz dizimine bağlamıştır.

"Bir yazarın komplekslerini öncelikli olarak kurduğu çağrışımlar yoluyla belirlemek, yapıtındaki özgül yana odaklanmaya, gerçeği aktarmadaki bireysel zorunlulukları, sorun yaratan yanları kavramaya olanak sağlar" (Aktulum, 2021, s. 264). Zamanın kronolojik akışında pek çok olay ve durumla ilgili bilgi bulabileceğimiz bu metinler, aynı zamanda insan türünün doğası hakkında da sayısız bilginin taşıyıcısı konumundadır. "Psikanaliz genel olarak bilindiği üzere sadece akıl ve ruh hastalıklarını iyileştirmeye çalışan bir bilim dalı olmayıp insanın tüm davranışların kökenini tespit etmeyi amaçlamaktadır" (Şen, 2020, s. 12).

Arketipsel Eleştiri

İnsanla ilgili öne sürülen pek çok fikir ve deneyin sonucunda bugün nesnel bir gerçekliğe sahip olamadığımız insan psişesi hakkında en kayda değer çalışmaları, psikoloji bilimi ortaya koymuştur denilebilir. Yine de insan pşisesi hakkında "Bireysel araştırmacının pşisenin sayısısız yönlerinden herhangi birine yapması gereken katkı sadece bir bakış açısıdır" (Jung, 2017, s. 114). Bu bakış açılarından biri Jung'a aittir. Jung, bilinçdışının yalnızca geçmişin deposu olmadığını aynı zamanda gelecekteki düşünce ve duygularımızın tohumları olduğunu söyler. Bu tohumlar bilinçli bir hareketten ziyade ilham ya da esin şeklinde birdenbire toprağın üzerine çıkarlar. "Birçok sanatçı, filozof hatta bilim adamı en iyi fikirlerin bazılarını bilinçdışından birdenbire çıkıveren bu tür ilhamlara borçludur. Böyle zengin bir malzemenin bulunduğu damarı bulmak ve onu felsefe, edebiyat, müzik ya da bilimsel buluşlara etkin biçimde aktarmak genel olarak deha olarak adlandırılan şeyin özelliğidir" (Jung, 2020, s. 34).

Bu sembol üretimini incelemek için bilinçdışı deposunun etkin çalışma alanı olan rüyalarla çalışmalarına başlayan Jung, Freud'un hemen her sembolün kökenini libido ve cinsel arzulara indiren bakışının yanında, rüya sembollerinin çoğunun ilkel düşünceler, mitler ve ritüellere benzer semboller ürettiğini savunuyordu. "Rüyaların temel işlevi psişik dengeyi hassas şekilde yeniden kurararak psikolojik dengemizi düzeltmeye çalışmaktır" (Jung, 2020, s. 45). Rüyalar günlük yaşamda ulaşamadığımız arzularımızın bir doyum merkezi olarak işlev görüyor olabilir. Ancak Jung'a göre bu sadece rüyaların bir boyutudur. Rüyalara mistik bir açıdan geleceğin haber vericileri olarak da bakmak gerekir. Ancak bu Tanrı'nın bizimle konuşması ve bize yol göstermesinden ziyade bilincin etkisinin yavaşladığı uyku halinde bilinçdışında hissedilen bir sezginin etkin olarak uyarıcı olmasından kaynaklanır.

Rüyalara farklı noktalardan bakan ve işlevsel olarak onları ayıran Jung'un büyük katkısı arketip adını verdiği tarihsel, kültürel ya da çevresel olana bağlı olmadan sürekli tekrar eden semboller üzerinde çalışması oldu. Bu semboller zamana ve mekâna bağlı olmadan tekrar edip duruyordu. Bu görüşten

hareketle bu sembollerin tespiti insan ruhunun ortak unsurları tespit ederek insanı tanımayı sağlayabilir düşüncesiyle çalışmalarını derinleştirdi.

Ancak modern insanın sezgiye atfedilen önemi kaybederek, aklın rehberliğinde, nesnel olarak doğruluğu saptanabilen bilginin varlığında yaşama isteği, onun ruhundaki doğal uyumu bozdu. Bu uyumun yeniden kazanılması, insanlığın geleceği hakkında bazı tasarımların yapılması, bu arketipleri ve insan ruhuna sessizce erişen imgeleri kullanmayı öğrenmekle mümkündür. Modern insanın "Bütün mantıklılığı ve yeterliliğine rağmen kontrolü dışında olan güçlerin etkisi altında olduğu gerçeğine karşı gözleri kördür" (Jung, 2020, s. 78).

İmgenin en iyi ifadesini bulduğunu görsel sanatlar dışında düşüncenin en detaylı ifade şekli olan kelimeler sanatsal ifadeyle sembollere can verdi. Bu semboller ilkellerin yaşama dayanma ve kendilerini iyileştirme pratikleri olarak hem sanatçının rahatlamasına hem okurun aynı noktada sanatçıyla buluşarak rahatlamasına imkân tanır. Jung'a göre yaşamsal fonksiyona bu denli katkısı olan arketipsel imgeler, her insanın bilinçdışında kayıtlıdır ve insan boş bir levha olarak değil bu formlar tarafından donatılmış olarak yaşama başlar. Karşılaşılan nesneye/duruma verilen tepki "ezeli imge" olarak kodlarımızda kayıtlıdır. Ortaya çıkmaları deneyimsel bir birliktelik haline bağlıdır. "Gerçek şu ki, bazı fikirler hemen her yerde, her zaman var, üstelik göçlere ve geleneklere bağlı olmaksızın, durup dururken ortaya çıkmaktadırlar. Bunları yaratan birey değildir, bunlar sadece bireyde çıkmaktadır ortaya, o kadar, hatta bireyin bilincine kendilerini zorla kabul ettirmektedirler. Bu, Platon felsefesi değil, deneyci psikolojidir" (Jung, 2006, s. 240).

Jung'un ortaya attığı bu deneyci psikoloji, insan ruhunun ortak dinamiklerine odaklanarak sayısız araştırmacıya rehberlik etmiştir. Mit konusunda en yetkin isimlerden biri olan Joseph Champbell *Kahramanın Yolculuğu* isimli eserini arketiplere dayanarak sistemleştirir. Otto Rank, özellikle kahramanın doğumuna odaklanan çalışmalarında kolektif unsurlara yaslanır. Nihayetinde Joseph Champbell, Otto Rank, Frazer, Nortyp Frye, Mircae Eliade, V. Propp gibi araştırmacılar tarafından ileri çalışmalarla sistemleştirilen arketipsel eleştiri; edebî metinlerdeki incelemelerde sadece arketiplerin şifresinin araştırılmasına yoğunlaşmaktadır.

"Kolektif bilinçdışında bulunan ve Jung'un vurguladığı üzere kişisel gelişimde önemli bir rolü olan dört arketip vardır, bunlar; persona, gölge, anima-animus ve self diğer adıyla ben'dir" (Tanrıtanır, 2019, s. 114). Bunların yanında tarihsel rollerden ilhamını alan kahraman, yaşlı bilge, hilekâr gibi karakter özelliklerinin temsili arketipler ve yaşamın aşamalarını ele alan aşama arketipleri gibi birçok arketip ortaya atmıştır. Jung'un *Dört Arketip* adlı çalışmasında geniş yer verdiği yeniden doğuş arketipi her insanın yaşam seyrinde bulunan bir zorlanma durumundan bahseder (Jung, 2021). Bu imgeler, kişiye -kendi hatası ile hapsolduğu balinanın karnından, düşmanlarının ölüm tehdidiyle saklandığı mağaradan, ihanetle atıldığı kuyudan, zorunluluk sebebiyle terkedildiği nehirden- hem beden hem ruh olarak sağ çıkılabileceği fikrini yaratır.

Arketipsel Eleştiri Bağlamında Yeniden Doğuş Arketipi

Yeniden doğum modern insanın da bugün hâlâ yıl dönümleri, yaş günleri vs. zamanın dilimsel parçaları hesaba katılarak bir yok oluşun varlığa dönüşünü ifade eder. Parçalanmış olan benliğe bir bütünlük verme çabası içinde her defasında yepyeni başlangıçlar için ilham verir. Çünkü insan tabiatı kendisine örnek alır. "Yalnızca bir şeyi mutlak olarak kaybederek şaşırtıcı olanı elde edersiniz" (Phillips, 2020, s. 83). Uzun kış örtüsünün baharı doğurması gibi insan da feda ederek çoğalır. Bir bitkinin, ağacın her yıl mevsimlerle birlikte yeniden canlanması insan için bir umut olmuştur. Yeryüzünün doğurgan kuvveti ve defalarca üzerindeki misafirlere sunduğu bu yeniden doğum arketipe dönüşmüştür. "Kozmogonik eylemin bu edebi tekrarı ölülerin hayata dönüşmesini, inananların da bedenin diriliş umudunu korumlarını sağlar" (Elliade, 2022, s. 76).

Mağara ve kuyu sembolleri,"Toprak ananın rahminin sembolleri" (Jung, 2020, s. 282) bir yok olmayla birlikte bir doğumu da sembolize ederler. Champbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserinde kendini yiyen yılan figürü ile temsil ettiği yaşam hep bir son ve başlangıç içerir. Champbell'in tasnifinde balinanın karnı ile sembolize edilen bireysel yenilenme süreci kahramanın yetkinliği için en gerekli

unsurdur. Hem dini metinlerde, hem mitik metinlerde sayısız anlatımına rastladığımız bu anne rahmine dönüş simgesi modern insan için de yabancı değildir. Yusuf'un atıldığı kuyu, Muhammet'in vaktini beklediği mağara, Türklerin eriterek çıktığı demir dağ; yok oluşun ve yoksunluğun getirdiği bir hediye olarak yeniden ve yetkin bir doğumun imgesi olarak karşımıza çıkar. Bu örneklerin hepsinde mağara, kuyu, deniz, sandık, kutu, balık karnı gibi anne rahmine gönderen sembollerle karşılaşılır.

Carl Gustav Jung yeniden doğuş arketipi ile ilgili görüşlerini Kur'an'ın 18. suresi olan Kehf Suresi'nden hareketle oluşturduğunu söyler (Jung, 2021. s.50).Mağara anlamına gelen Kehf kelimesi ile isimlendirilen surede bir mağarada 309 yıl uyuyan ve uyanan yedi genç ve ölümsüzlüğü elde ettiğine inanılan Hızır ile Musa'nın hikâyesi aktarılır (Kur'an, 18: 60/101).

Yeniden doğuş farklı biçimlerde karşımıza çıkabilir. İnsan, ruhunun öylece kaybolup gitmesine hiçbir zaman ve mekânda, hiçbir inanış ve ritüelde izin vermemiştir. Ruhun varlığının sürdüğüne dair farklı inanış ve fikirler ortaya atılmıştır. Mesela özellikle Budizm'de ruhun çeşitli bedenlerde yaşamına devam ettiğine inanılan ruh göçü, aynı şekilde kişiliğin devamının sağlandığı bir beden değiştirme olarak reenkarnasyon veya ilahi dinlerinde ifade ettiği şekiyle bir diriliş fikri yeniden doğumun farklı şekilleridir. Dirilişte insan varlığının ölümden sonra yeniden ortaya çıkmasına inanılır. Burada bir dönüşüm gereklidir. İlahi kitaplara göre aynı bedene ve ruhlara sahip olarak dirilen insan artık arzudan münezzeh, yani acı çekmeyen bir varlığa dönüşmüş olarak tasarlanır.

Bunların yanında bireysel yaşam sürecinde var olan bir yeniden doğuş inanışı da mevcuttur. Yenilenme hatta büyü etkisiyle düzelme gibi bir inanış, bazı müdahalelerle değişen ve en yetkin haline ulaşan insanı sembolize eder. Özellikle dini anlatmalarda, yaratıcının ilahi sırrı fısıldayacağı kahramanı bazı dönüşümlere tabi tutması dikkat çekicidir. Hz. Muhammet'in kalbinin içinden siyah pıhtının alınması gibi anlatmalar bu bağlamda okunabilir.

Tüm bunların dışında dönüşüm sürecine katılım yeniden doğuşun beşinci şeklidir. Burada dönüşüm insan varlığının devamı halinde meydana gelir. Uzun süren çileden sonra tamlığa ulaşmış olarak yaşama katılan tasavvuf ehli bu minvalde okunabilir. İnsan varlık sahasında olanlardan feda ettiği kadar soyut olan bir bilme haline ulaşır.

İnsan muhayyilesinin yarattığı bu yeniden doğuş imgesi, ister varlığın sonluluğuna bir başkaldırı olarak insan zihnini rahatlatsın, ister daha iyiye ulaşmak isteyen birey zihnini çeşitli gelişimlere açık hale getirsin incelenmesi ve temel dinamiklerinin ortaya konulması gereken bir zorunluluktur. Nesnel bir gerçeklik içinde kalarak cevap alınamayacak bu olgunun farklı inanış, farklı coğrafya ve zamanlarda hemen hemen aynı savı ortaya koyması insan muhayyilesinin kökenlerinin birliğine, Jung'un ifadesiyle arketiplere dayanır. Bu bir sonsuzluk kaynağından umutvar olan ve ölümsüzlük arayışında çeşitli ritüellerde kendisini gösteren bir arketiptir.

Bu mistik deneyimlerin dışında bireysel olan dönüşüm biçimlerini Jung öznel dönüşümler olarak adlandırır. Bu dönüşümler kişiliğin azalması, çoğalma anlamında dönüşüm, içsel yapının değişimi, bir grupla özdeşleşme, bir kült kahramanıyla özdeşleşme, büyülü işlemler, teknik dönüşüm ve doğal dönüşüm şeklinde gerçekleşir.

Kişiliğin azalması: "İlkel psiklojide ruh kaybı olarak bilinen şeydir" (Jung, 2021b, s. 56). Modern zamanın depresyonu ile eşlenebilecek durumda ilkellere göre kişinin ruhu durduk yere kaçıp gider. Büyücü ya da hekime düşen kaçan ruhu geri getirmektir. Keyfi kaçan insanın yeni güne başlayacak enerjisi yoktur. Janet'in zihinsel seviyenin düşmesi olarak tanımladığı bu durum bedensel hastalıklar, çeşitli organ yitimleri gibi ciddi hasara sebebiyet verebilir.

Çoğalma anlamında dönüşüm: "Daha büyük olmanın idrak edilip kalbin demirden zincirlerinin parçalandığı her durum bu katagoriye girer"(Jung, 2021b, s. 56). Hızır ile Musa'nın buluşması, âşık edebiyatında aşığın bade içmesi gibi çok sayıda örnekte dıştan bir uyarıya ruhun verdiği yanıt ile ifadesini bulan bir dönüşüm sürecidir. Bu uyarıda önemli olan ruhun bu çağrıya cevap verecek genişlik ve yetkinlikte olmasıdır. Bu çağrı inanışa göre o yetkinliğe hazır bir ruha gelir.

İçsel yapının değişimi: Bir azalma ya da çoğalma olmaksızın herhangi bir nedenle yaşanan kişilik değişimlerini bu grupta toplayabiliriz. İnsan yaşamının gerekleri ile kullandığı maskeler bu başlık altında değerlendirilir. Yaşamda edinilen ünvanlar bunun en güzel örnekleridir. Bir profesör adına eklenen sıfata uygun bir persona geliştirmek zorundadır. Bir anne aynı şekilde bu sıfata uygun davranış kalıpları

geliştirir. Bunun dışında kişilik felci olarak adlandırılacak cinnet hali insan iradesi dışında kontrol ve yetkinin gölge olarak adlandırılan karanlık tarafa geçmesini ifade eder. Her iki durumda da insanın bilinç seviyesinin dışında bir takım yönlendirilmelere boyun eğmesi söz konusudur (Jung, 2021b, s. 60).

Bir grupla özdeşleşme: "Bir grubun deneyimi, bireyinkinden çok daha düşük bir bilinçle gerçekleşir" (Jung, 2021b, s. 63). Çok sayıda mensubun bir arada aynı bilinç düzeyine bulunması için grubun değeri avamlaşır. Bir gruba dâhil olan birey karar verme sorumluluğu ve düşünme fonksiyonun yükünden kurtulur. Bu bilincin askıya alınması, kararların ve eylemlerin sorumluluğu ve sonuçları hakkında kişisel bir yük almayı ortadan kaldırır. Bu sebeple kişi bir kaçınma refleksi geliştirerek kalabalığın verdiği güven duygusu ile yaşamına devam edebilir.

Büyülü işlemler: Belli ritlerde ulaşılan, daha çok bir sağaltma işlemini içeren uygulamalardır. Delik taştan geçme, okunmuş su içme vs. bireyin kişisel bilinçle altından kalkamadığı, değiştirmeye gücünün yetmediği her türlü durum karşısında bazı ritüellerle kişisel bilinci yeterlilik düzeyine taşıyan işlemlerdir(Jung, 2021b, s. 66).

Teknik dönüşüm: Amaçsallık açısından büyülü işlemlere benzese de teknik dönüşümlerde bireyin katılımı gerekir. Büyülü işlemlerin tersine kişi bilinci belli bir yeterliliğe sahiptir. Kişi bu dönüşümü gerçekleştirecek tekniklere, kendi bilicinin derinliklerine ulaşarak sahip olabilir. Yoga, zihinsel egzersiler vd. bu açıdan değerlendirilebilir (Jung, 2021b, s. 67).

Doğal dönüşüm: Doğanın sisteminin en değişmez ögesi olan dönüşüm onu iradesi dışında da kişiyi bazı eşiklere getirir ve dönüştürür. Yaşam deneyimleri, zorunlu duygulanımlar bu dönüşümleri başlatır. Özellikle insan ruhu acı çekerek daha yetkin bir haline ulaşır. Deneyim ve deneyimden bir pay alma düşüncesinin hâkim olduğu doğal dönüşümler yine kişisel bir yeterlilik gerektirir. Her bilinç, deneyimin sunduğu dönüşüm gücünü idrak edemez (Jung, 2021b, s. 68).

Tüm bu yeniden doğum şekilleri bazı sembollerle temsil edilir. Özellikle rüyalarımızda ifade alanı bulan bu gerçekliğin aktarımı, gündüz düşü olarak yorumlanabilecek sanat yapıtlarında da karşımıza çıkar. Carl Gustav Jung'un dini metinler, mitik metinler ve bireysel rüyalardan oluşan çalışmaları nihayetinde bir sistem dâhilinde dönüşüm sembolleri ortaya konulmuştur.

> Temelleri bilinçdışı arketipler olan ve görünen biçimleri bilincin edindiği tasavvurlardan oluşan semboller yaratır. Arketipler ruhun gizemli yapı taşlarıdır, belli özerkliklere ve bilincin kendilerine uyan içeriklerini çekebilecek çok özel enerjilere, güçlere sahiptirler. Semboller libidoyu "daha alt" biçimden daha yüksek olanına taşıyarak dönüştürücü işlevi görürler. (Jung, 2022, s. 307)

Bu sebeple sanatsal bir eserde sembollerin incelenmesi insan ruhunun temel dinamiklerine ulaşmak için bir harita çizebileceği gibi, bu sembollerin etkileyeciliği ve gücü sanat eserinin estetik değeri açısından incelenmeye değerdir.

Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Yeniden Doğum Arketipleri

İnsanın anlam arayışı, varoluşun sancısını duyabilen insan için her türlü etkinliğin itici gücüdür. Dünyada varolmanın ortaya çıkardığı sorunları aşabilmek, sanatsal yaratımın psikolojik etkisini açıklar. Sanatçı içerideki uyumu yakalamak için rüya görmeye benzer olarak bir imge üretiminde bulunur. "Şiir, bir yer altı madenidir; şair ise onu kazmalayıp duran kişidir. Kazılan şey artık yalnız bilgi değildir; varoluşun kütüğüdür, ocağıdır, arşividir; kalbin sıçrayışları, bilinçaltının atılımlarıdır" (Taşdelen, V. - Uzağan, A., 2016, s. 599). Bu sebeple bir okur ya da eleştimen için metin; sanatsal bir yaratımdan ziyade özelde şairin, genelde insan ruhunun derin kod ve simgelerine sahip bir haritadır.

"kün

hem acıyım hem acının

yalvacıyım ben"

" düş sözleri bir yerde çözül, okunsun" (Yavuz, 2019, s. 172)

Acının peygamberi ifadesi, sanatçının ilhamını yaşadığı zorluk ve sıkıntılara bağlar. Bu imge şair muhayyilesinde yaratımda tanrısallıktan taşıdığı payı insanlığa getiren aracılıkla birleştirir. Bu ifadelerin düş sözleri olması, hem taşıdığı gizli anlamı hem de çözülmesine duyulan isteği ortaya koyar.

Hilmi Yavuz'un şiirleri, bireyin derin psikolojik yapısını ve varoluşsal kaygılarını sanatsal bir dille dile getirerek, okuyucuyu kendi iç yolculuğuna yönlendirmektedir. Bu bağlamda, sanatın ve edebiyatın insan ruhunun karmaşık dinamiklerine ayna tutma işlevi, anlam arayışının en önemli unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu eserler, yalnızca bireysel deneyimlerin değil, aynı zamanda evrensel insani duyguların ve yaşam döngüsünün de derin bir keşfini sunmaktadır. Tarihsel kişilikler, mitolojik kahramanlar, doğaya ait unsurlar gibi, şiirler boyunca gönderme yapılan hemen her ismin, bir yok oluş ve yeniden doğuşu simgeleyen varlıklar olduğu yapılan analizle saptanmıştır. Bu imgelerin şair psikolojsiindeki sancıyı dindirdiği ve onu olduğundan daha ileri bir forma taşıdığı söylenebilir.

Hilmi Yavuz için ilk sancının, annesinden ayrılmak olduğu söylenebilir.Küçük yaşta annesine ve daha çok onun hüznüne bağladığı yaşamını, babasının kütüphanesi ve sesi ile derinleştirir. Doğu ve Batı arasında sentez kurabilen ve geçmişin kodlarını şiirilerine yediren sanatçının şiirileri arketipsel inceleme bakımından zengin içeriğe sahiptir.

"hilmi diyor ki yeminler
bana çeşmeleri hatırlatır
tabut kalın ciltli bir kitaptır
senin de çocukluğun bir ceviz tabut muydu
usulca bırakılan denize?" (Yavuz, 2019, s. 18)

Su psikanalitik açıdan hem yaşam kaynağı hem de ölüm sembolüdür. Hz.Musa'nın suya bırakılması kıssasına telmihle okunabilecek bu durum Siirt'ten gelen ve annesinden ayrılmak zorunda kalan şairin hayatında derin bir izi olan aileden ayrılma olgusunun ölümle eş bir yaralanma olduğunu gösterir. "Bir dönüşüm ortaya çıktığı takdirde eski biçim çekiciliğini hiç bir şekilde kaybetmez. Anneden kendini ayıran biri, ona geri dönmenin özlemini çeker" (Jung, 2022, s. 313).

"Libido yeryüzünün ışığını kaybettiği taktirde kendi derinliğine, bir zamanlar çıkmış olduğu kaynağa çöker ve kırılma noktasına, bir zamanlar girmiş olduğu bu bedenin göbeğine geri döner. Kırılma noktası annedir" (Jung, 2022, s. 389). Anneden ayrılık hem bir ölüm, hem de yeni bir başlangıç olarak vurgulanır.

> Ceviz'in bir şiirsel im olarak, farklı bağlamlarda tekrarlanması, benim psyche tarihimde çocuklukla ilgili olabilir; -'olabilir' diyorum, bundan emin değilim çünkü. Ama şunu kesinlikle söyleyebilirim: Annemin bana anlattığı masallar arasında beni en çok etkileyeni, […] büyük olasılıkla yeni doğmuş (!) çocuğunu bir ceviz sandığa koyarak nehre bırakan kadının öyküsüdür. 'Ceviz sandık', Doğum'la Ölüm'ü, ya da yaşamın başlangıcı ile sonu'nu, ikisini birden imleyen bir metafor olabilir; -hem bir beşik hem de bir tabut! Nehirde sallanıyor olması beşiği çağrıştırıyor olabilir. (Baran, 2006, s. 79)

Jung İncil'e dayanarak "yaşam sudan gelir" (Jung, 2022, s. 289). derken, "pek çok metinde akıp giden su, acı bir yolculuk imgesi yaratır" (Aktulum, 2021, s. 407). Yolculuklar, bağlar, birleştirir ya da ayırır. Ama her zaman bir evrimin, bir değişimin simgesel değerini ihtiva ederler. Kahraman karanlık bir ormana dalar. İlk insan cennetten bilmediği bir sürgüne gönderilir. Yeniden doğuşun ilk şartı ölmektir.

Bu noktada *tabut kalın ciltli bir kitaptır* mısrası, kahramanın yaşamında ölümle eş tutulan bir dönüşüm noktasının – balinanın karnı, mağara, tabut, kayıkla suya bırakılma- insan varlığının büyük bir yoksunlukla yüceltildiği bir ana işaret eder. Nihayetinde varlığı yaratan yokluktur.

"Sıklıkla kullanılan, simgeselliği ile bir arketipe dönüşen kayık, imgeleme gücünün en bilinen simgeleri arasındadır. Çok değerli bir simge olarak bilinir. Özdenlik yüzen bir uzam olarak ölü taşıyan kayık figüründe görülür" (Aktulum, 2021, s. 438). Bunun yanında kayık çoğu zaman bir yolculuğun simgesel değerini taşıyabilir. Mağaraya yakın bir anlamda yeniden doğum öncesine, hazırlık aşamasına bir gönderme yapar. Yine ceviz, midye vs. mağara fikrini figüratif olarak yansıtan yeniden doğum unsurlarıdır. "Özdenlik simgeleri kimi zaman daha küçük unsurlar olabilmektedir. Örneğin ceviz kabuğu masallarda sıklıkla yumurta ile özdeş konumdadır. Yine bir sandık imgesi anne rahminin koruyucu yapısına gönderir. "kutu ya da sandık dişi sembolü yani ana rahmidir" (Jung, 2022, s. 276). Bachelard'a göre imgeleme gücü kendi kabuğumuzun içine girmektir, orası kendi içimizde kapandığımız küçük evrendir" (Aktulum, 2021, s. 439). Ve her zaman yeniden ve daha güçlü bir doğumu sembolize eder. Hilmi Yavuz'da baskın olanın, sonsuzluk özlemi, ölüm korkusunun alt edilmesi, kahramanlık payesi değil bir anne özlemi olduğu dikkat çeker. Annesinden küçük yaşta ayrılmak zorunda kalan Yavuz, bu özlemi bedensel bir birliktelik anlamına gelecek şekilde telafi eder. Bu noktada anne rahmine işaret eden sembollerde bir ensest düşüncesi yaygın olmakla birlikte Yavuz'un şiirinde yeryüzü, deniz, mağara imgelerinin kullanımı bu yorumu desteklemez.

Senin de çocukluğun bir ceviz tabut muydu dizelerinde ceviz tabut imgesi ile aktarılan anneden ayrılık süreci, çocukluğun en zor zamanları olmakla birlikte bir ensest düşüncesinden ziyade, çilenin ve yoksunluğun ölüme eş acısına vurgu yapar. *Tabut kalın ciltli bir kitaptır* mısrası bu acının öğreticiliğine kitap imgesi ile dikkat çeker.

Yeniden doğum sembol ve imgelerinin bireyin yaşamsal olarak tehdit edildiği anlarda ortaya çıkması ayrıca önemlidir. Özellikle 1992'de yayınlanan *Ayna Şiirleri* kitabında yer alan soneler yeniden doğum arketipinin yoğun olduğu şiirlerdir. Şairin 1995'te boşandığı eşiyle kendi ifadesiyle son üç dört yıldır süregelen çatışmaları ve yalnızlık duygusu, bakışın kendi içine yönelmesine sebep olmuş olabilir. Bu noktada, kişinin kendi gücünde şüphe ettiği noktada libido geriler.

Çocuk anneyle yaşamsal olarak birlikteliğini devam ettirdiği sürece bir varlık kazanamaz. Kişisel bir varoluşun ilk aşaması tüm mitlerde ve arketiplerde anneyle kopuştur. Ancak bu bilinç kazanma keyfi bir tercih değil zorlama olduğunda insan ruhunda bir regresyona sebep olabilir ve bunu telafi edebilecek yetkin zihin semboller üretir. "İnsan kendini sadece akılla herhangi bir şeye dönüştüremez, aksine sadece kendi içinde bir olasılık olarak yapılanmış olana dönüşür. Böyle bir değişim gerekliyse, bilinçdışının gitgide ayrışmaya başlayan uyum yolu bir başka uyum biçiminin arketipiyle telafi edilir" (Jung, 2022, s. 312).

"boş bakış uykulu yaz öğleleri
yitik Yusuf karanlık kör kuyularda" (Yavuz, 2019, s. 33)

Dünya edebiyatında Hz. İsa ile özdeşleştirilen yeniden doğum arketipi, aslında hemen tüm peygamberlerde vurgulanan bir yapıdır. Hz. Yusuf'un atıldığı kuyu, Hz. Muhammet'in girdiği mağara, Yunus'un balığın karnında geçirdiği zaman ve Nuh'un tufanda bir gemide korunması yeniden doğuşa gönderen imgelerdir.

Deniz, mağara, yerin altı olan kuyu ve bir canlı formunun içinde bulunmak hepsi bir rahim imgesine gönderir. Rahim doğumun tipik göstergesidir. Rahim bizi uygun olan koşullarda yetiştiren karanlık ve kapalı bir mekândır. Hilmi Yavuz'un bu dizelerde bahsettiği Yusuf'un karanlığı onu Mısır Sultanlığına taşıyan bir gebelik dönemidir ve şairin yeniden doğum özlemine işaret eder. Bu konuda Rank (2020) doğadan bir örnekle, anneye dönüş arzusunun korunma içgüdüsünün ileri bir aşaması olduğunu söyler.

> Kuzey Afrika'da yaşayan haplochromis strigigenaadlı tür yumurtalarını bitki ve taşlara yapıştırır. Yavrular yumurtadan çıktıktan sonra koruyucu organ olan annenin boğazındaki

keseye sığınır. Tehlike anında ya da gece olunca anne ağzını açar bütün yavrular sürü halinde içeri dolar ve tehlike geçene ya da gün ışıyıncaya kadar orada kalırlar." (Rank, 2020, s. 46)

Annenin dışında yaşama zorunluluğu olan insan, belli eşiklerde, zor durumlarda biyolojik olarak annenin kesesine dönme imkânı olmadığından sembolik olarak bir rahim yaratır. Mağara, ev, gemi vs. sembollerle gelişim tamamlanmayan sürecini tamamlar.

ben bana çivilidir, isa'yla çarmıh neyse;
Aşksa bir iç kanama… gül, gülden içeri'yse… (Yavuz, 2019, s. 255)

Daha önce bahsedilen peygamberler dışında, özellikle Batı literatüründe Hz. İsa gerçek bir ölüm yaşaması ve mezarında bulunamaması gibi aktarımlarla yeniden doğumun en sık kullanılan sembolü olmuştur. Yeniden doğuşta bir dönüşüm gerçekleşir. "Kahraman kollarından çapraz bağlanarak adeta kendini ananın simgesi olan ağacın dallarına asar. Böylece ölümde anneyle birleşmiş olur, ama aynı zamanda birleşme eylemini redderek günahını ölüm acısıyla öder." (Jung, 2022, s. 351) Ölümlü varlık bir sonsuzluğa ulaşır. Bedensel varoluş kendini daha üst bir form olan ruhsal varoluşa bırakır. Hristiyan inancına göre İsa, bütün insanlığın günahını üstlenmiş, bir kefaret olarak insanlık için yok olmuş ve gerçek bir varoluşa kavuşmuştur. Bu imgelerin kullanımında özellikle çarmıha gerilen ve ölümü seçen İsa imgesi, ensest arzusunun yerini fedakârca ruhsal dönüşüme bıraktığını gösterir. Libidonun annenin sembolik varlığından, başka bir varlığa dönüştürülmesi, bir arzu nesnesi değişimi olarak okunabilir. Bir ödünleme mekanizması olarak değerlendirilebilecek bu geçiş, sayısız kahraman mitinde tekrarlanır. Özellikle bakireden doğum, annenin erken yaşta yaşamdan ayrılması ya da mekânsal uzaklık; ruhun var olan ve tatmin edilemeyen enerjiyi başka alanda yetkinliğe dönüştürme gücüdür.

Yeniden doğum arketipini kahramanlık mitosu açısından da değerlendirmek gerekir. İsa'nın insanlık için acıya talip olması ve kendini feda ediş, tüm yeniden doğum arketiplerinde şair/yazarın bir kahramanlık, bir üst insan olma ideali olarak okunabilir. "Buna karşılık çarmıha gerilen Mesih'i desen olarak temsil eden sanatsal idealleştirme ise, örtük anlamı itibariyle asıl yeraltı dünyasına ait cezayı, cenin pozisyonunun engellenişini dile getirir" (Rank, 2020, s. 131). Yani şairinde vurguladığı gibi, insanı o mükemmel dünyasından cenin pozisyonundan, özlenen cennetten alıkoyan insan olma halidir. İnsan kendiliğine çivilenmiş olarak geri dönüş yolunu bulamayan ilksel kahramandır.

hurufi
sonnet
nesimi ve mansur'la tenim dağıldı benim
kendi yasımı tuttum, ölüydüm, aşk şehidi…
bir aynaya düşer de kırılırken bedenim,
söylenen söylenmeyenle mühürlü idi…
düşüş düşleri oldum… - ve 'kendinle seviş!'
dediler… söz'ü gördüm… zaten nicedir
üstünde kar ve inkarla belenmiş meneviş
sırları var! Ah bu zehebi gecede,
at üstünden 'eğer'i, atla kayıtsız koşulsuz
dörtnala, o serseri aynaya… bu Hurufi hecede
ol!... çıplak, mücerred ve hırkasız, çulsuz…

ordayım işte… gelgelelim, hiç bilemedim yerimi;
âh,elimle yüzerim elbet kendi derimi… (Yavuz, 2019, s. 258)

Hilmi Yavuz'un bu şiiri doğru bildiklerini savunmak uğruna yaşamlarından vazgeçmiş, birbiri ile ayrılmadan anılan ve Hakk'ın tecellisinin insan bedeni olduğunu savunan iki isme gönderme yapar. Aşk

şehidi alarak anılan Nesimi ve Hallaç-ı Mansur insan bedeninin hakkın teccelli ettiği bir ayna olduğunu savunurlar. Bu aynada kendine bakmak Hakka bakmakla eş sayılarak kişinin yeni bir varoluş seviyesi için önce kendini tanıması anlayışı vurgulanır. Hemen önceki dizlerde de şair insanın kendi kendine çivili olduğunu vurgulamıştı. Bu çivileri sökecek olan içe dönecek bir bakış geliştirmektir. "Aranan ve tehlikler aşılarak elde dilen tanrısal güçlerin daha en başından beri kahramanın kalbinde olduğu ortaya çıkar" (Champbell, 2017, s. 43). Mitlerin ve dinlerin yüzyıllarca vurguladığı bu kendi içine dönüş psikanalizin verileriyle gölge yanımızı bilmek, cennetin anahtarı olarak sunulmuştur.

Aynı düşünceyi destekleyecek şekilde, Kur'anda geçen *ol* emri Hurufi sisteminde varlığın başlangıcı kabul edilir. Söz varlıktan önce vardır. Sözün sırrına ermeyi şartlardan kurtulmak olarak veren şair, çıplaklık ve mücerred sıfatlarıyla yeni doğuma işaret eder. "Meselâ "kün" (كن) kelimesinin Hurûfîlik sistemine göre yorumu yapılırken bu kelime bast edilir, yani kelimeyi oluşturan iki harfin Arapça okunuşu (kâf nûn) esas alınır, böylece altı harf ortaya çıkar (ك - ا - ف - ن - و - ن). Bu şekilde elde edilen altı sayısı altı yönü temsil eder; altı yön ise mekânın aslî özelliklerinden olduğuna göre Allah'ın "kün" emriyle oluşun ve âlemin (kevn ve mekân) nasıl meydana geldiği ifade edilmiş olur" (TDV, Hurufilik).

ten
sonnet'si
ben tenime yürürüm; tenim benim gereksiz
et parçası, atılmış, duruyor bir kenarda…
ah, aşklar vardır şimdi, amaçsız ve ereksiz
birlikte dolaşıyorlar; yırtıcı ve hovarda…
belleğim?bir kurttur o! Daima ipe sapa
gelmeyen bir şeyleri parçalıyor…kemirgen!
aşk uzakta uluyor, yalnızlık lapa lapa
yığılıyor kapıma… ah kendini kürerken
kaybolan kar günleri!... elimle yediririm
tenimi yeraltına… savaşlarda karartma
olduğunda örterler ya… ağır perdelerim
öyle kapalı işte… sımsıkı… bir kuşatma! (Yavuz, 2019, s. 259)

"Derinlere iniş şifaya götürür" (Jung, 1998, s. 161). Tenini yeraltına yedirmek, bir mezar, ölümün imgesi olarak varoluşun illa bir yok oluşa sahip olduğunu gösterir. Bu noktada yeniden doğum arketipinin Hilmi Yavuz'da benliği yıkmak olduğu gözden kaçmamalıdır. "Bu uzun bir acı çekme olacak, hoşnutluk değil çünkü kendi yaratıcınız olmanız gerekecek. Kendinizi yaratmak istediğinizde en iyi ve en yüksekle değil, en kötü ve en derinle başlarsınız" (Jung, 2015, s. 191).

kendi adımı andım da ne oldu?
hüzünler: h,i,l,m,i…h,i,l,m,i…
ah, fuzuli şu harflerden
bir kurtarsam, dedim dilimi
sözlerim gizlerde kalsın… (Yavuz, 2019, s. 437)

Kurtuluş; kendi kendini geren çarmıhtan, yalnızca benlikten kurtulmaktır. Bir isme sahip olmak var olmaktır. Bu varlığı yıkacak olan isimsizlik yine ölüme gönderir.

ay doğar
ay doğar
bir ay doğar umarsız gözlerinden
bir ay batar bedir Allah
karanlıklar bir silah kahrı gibi oturur yüreğime
iflah olmaz bir silah (Yavuz, 2019, s. 79)

Bunun yanında yeryüzündeki kaosun bulunmadığı ve başlangıcından bu yana bir sistem dâhilinde yenilenen ve değişen gökyüzü yeniden doğuşun en güçlü arketiplerini kodlarımıza kazımıştır. "Biçimi ve hareketleriyle zaman ölçümü konusunda ilk temsil figürü aydır" (Aktulum, 2021 s. 447). Bu sebeple ay hem bir yok oluşun hem de bir yeniden doğumun en güçlü sembolüdür. Ayın bedir hali en görkemli olduğu dolunay evresini gösterir. Ve bu mükemmellik geri dönüşün başladığı zaman dilimidir. Bu dizelerde diğer tüm dizlerin aksine yeniden doğumu özleyen bir ölüm arayışı yerini bir ölüm korkusuna bırakmış görünür. Karanlığın, yok olan küçülen ayın bir silah olarak şairin muhayyilesinde yok oluş korkusuna işaret edebilir.

ateşin ve yitişin adı konulmadıydı
dilin süslü yılanıydı hep gördüğümüz (Yavuz, 2019, s. 198)

yeniden diril artık, aynaların külünden;
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden… (Yavuz, 2019, s. 281)

Bunun yanında deri değiştirerek kendini yeniden yaratan yılan, küllerinden doğan Anka Kuşu gibi hem tehlikeli hem yaşamsal güce sahip canlılar da yeniden doğuş sembolü olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Burada dirilişin aynaların külünden olması, şairin benlik yıkılışı vurgusunu tekrarlar. Tüm kişiliğini ateşe verince şair bir hikâye yazabilir parıldayan bugünden.

sen sidre,sen son ağaç, yeşil döşek ve yorgan…
bilirsin,kalp gözüne ayn'a gerek…-ve soru-
lar uzuyor ısra'da…akşam çürük ve sarı
lambalar yükseliyor, sırlarla, göğe doğru;
ve toplanıp geliyor gece yolculukları… (Yavuz, 2019, s. 275)

Jung'un yeniden doğum tekniklerinde göre büyülü işlemler başlığı altında değerlendirilebilecek bu durum Hz. Muhammet'in Kudüs'e yaptığı yolculuğa atıf yapar. Elliade'ye göre "bir nesne ya da eylem ancak bir arketipin yinelenmesiyle gerçek olur. Demek ki gerçeklik sadece yinelemeyle ya da katılımla elde edilir; örneksel bir modeli olmayan her şey "anlamdan yoksundur" yani gerçekliği eksiktir" (Elliade, 2022, s. 49).

Bu yolculukta peygambere sunulan üç tür içecek dikkat çeker. Su, şerbet ve süt. Peygamberin sütü seçmesi fıtri ve doğru olan seçim olarak yorumlanır. Bu yolculuk peygamber için bir yola çıkma, bir sınav kazanma ve tamamlanma olarak sonuçlanır. Bu yolculuğun, sembolik olarak ilimle karşılanan sütün seçimi, yani sınavı kazanma ve sırlarla insanlığa dönüşü aktarır.

Bu noktada dikkat çeken bu yolculuğunun anahtarının "bilirsin, kalp gözüne ayn'a gerek" mısrası ile peygamber'in o gece Cebrail'i kendisi olarak görmesindedir. Tasavvufi inanışta kişinin yetkinliğe ulaşmasının yolu kendini bilmesidir. Bu noktada ise şairin çoğalma anlamında bir dönüşüm geçirerek daha yetkin bir forma ulaşma çabası olarak yorumlanabilir. Tüm insanlığın varabileceği en nihai nokta olan bu noktaya kişi kendi içine dönen bir bakışla ulaşılabilir.

Kendi içine bakışı yakalayabilen şair için, sanatın hem yaratıcısına hem alımlayıcısına olan etkisi üzerinde durmak gerekir. "İlksel imgelerle konuşan kişi, binlerle ses ile konuşur; bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızî ve geçici olandan, sonsuzca varolanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın yazgısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü tehlike karşısında sığınmasına ve en uzun geceyi yaşamasına yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır. Büyük sanatın ve üzerimizdeki etkisinin sırrı da buradadır" (Jung, 2006, s. 324).

şiirler kazılmalı: o ince
gurbetlerin gömdüğü
söz başları kırmızı
yazmayı gördüm sandınız
kırgın kağıtlar buldunuz
hüznü donmuş, külü meşin
ve birden
acısı acınıza değdikçe (Yavuz, 2019, s. 137)

Şairin sözleri ile tamamlayacak olursak arketipler ruhsal yapımızın yüzyıllardır devreden sembolleridir. Bu sembollerin yaşama dayanma, yaşamı anlama, ruhu sakinleştirme ve hatta ruhu yüceltme gücü vardır. Bu etki arketipleri eserinde kullanan sanatkârın yanında, okurda da bir duygudaşlık durumu arz eder. Şairin *acısı acınıza değdikçe* ifadesi bu anlamda değer kazanmalıdır. Bu etki insan ruhu için sağaltıcı bir güce sahip olduğu için bu kodların araştırılması, kullanımda belli yöntemler geliştirilmesi, geleceği şekillendirmek ve sağlıklı bir toplum kurmak için gereklidir.

Sonuç

Bir kültürün geleceği için onun devlet adamları
ya da ordularından daha etkileyici olanlar
insan çamuruna yaşam veren
bir ruhsal soluğun efendileridir.
Champbell

İnsanın varoluşsal kaygıları ve anlam arayışı, sanatın ve özellikle şiirin derinliklerinde yankı bulur. Hilmi Yavuz'un eserlerinde gözlemlenen yeniden doğuş teması, bireyin içsel yolculuğunda karşılaştığı zorlukların ve dönüşüm süreçlerinin ifadesidir. Psikanalizle örtüşen bu anlayış, bireyin acılarını, sanatsal bir yaratım aracılığıyla nasıl dönüştürebileceğini göstermektedir. Sanatçı, yaşamın karmaşası içinde kendi benliğini sorgularken, aynı zamanda insan ruhunun bazı gizlerini de açık eder.

Yavuz'un şiirlerinde yer alan semboller, mitolojik ve dini figürlerle zenginleşmiş bir dil kullanımıyla ortaya konmaktadır. Ceviz, su ve kayık gibi imgeler, hem doğumun hem de ölümün simgeleri olarak, insanın kökleriyle olan ilişkisini sorgulamakta ve bireyin kendini yeniden tanımlama çabasını vurgulamaktadır. Yeniden doğuş arketipi, bireyin içsel çatışmaları ve varoluşsal acılarıyla başa çıkma biçimini açığa çıkarırken, sanatın dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmada, Hilmi Yavuz'un tüm şiirleri incelenmiş ve bazıları detaylı analizlere dâhil edilmiştir. Felsefeci kimliği ile şiire yaklaşan Hilmi Yavuz'un eserleri, sürekli bir arayışın ürünleridir. Şairin otuzlu yaşlarındaki ilk şiir kitabı *Bakış Kuşu*, yalnızlık ve anne hasretine gönderen imgelerle doludur; bu imgeler arasında buruşuk gökler, karanlık ay ve terkedilen sandık gibi unsurlar öne çıkmaktadır. Yavuz'un çocukluğunda ailesinden ayrılmak zorunda kalması, onun yaşamında dolduramadığı bir boşluk yaratmış; bu durumu tabut imgesiyle ifade etmesi, tabutun kalın bir kitapla kurduğu çağrışım, zorlukları kendi yaşamı için bir mektep olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

Yavuz'un ikinci şiir kitabı *Bedrettin Üzerine Şiirler*, "bende halümce bedreddinem" epigrafıyla iki oğluna ithaf edilmiştir. Bu şiirlerde arketip değeri taşıyan bir imge saptanmamıştır. Şeyh Bedreddin ve müridlerine ağıt olarak okunabilecek şiirlerde, İşraki felsefeye yakınlığı ile bilinen Şehabettin Suhreverdi ve "Enel-Hak" sözleriyle idamına karar verilen Hallac-ı Mansur gibi farklı dini görüşleriyle idam edilen âlimlerden bahsedilmektedir. Hilmi Yavuz'un bu isimlerle kendisi arasında kurduğu ilişkiler, Freud'un özdeşim kuramı çerçevesinde değerlendirilebilir; ancak bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

Çalışma boyunca sıkça bahsedilen kayıp arayışı, şairin muhayyilesinde bir kuyuda aranırken, nihayetinde ayna şiirleri ile kendisine yönelmektedir. Tasavvuf anlayışına hâkim olan şairin özellikle Hurufi şiirlerde gerçeğin bir sembol dizininde olduğunu vurgulaması dikkat çekicidir.

Yavuz'un kullandığı imgeler, tekrarlanan bir yok oluş ve nihayetinde yetkin bir varlık bulma çabasına işaret etmektedir. Mağara, kuyu, kayık, gemi, ceviz sandık, Simurg, İsa ve Yusuf imgeleri, şairin muhayyilesinde yeniden bir başlangıç ve bir sıkıntı dönemini içerecek şekilde kullanılmaktadır. Ancak bu gerilemeyle birlikte kullanılan imgeler, daha üst bir varoluş biçimi elde etme gayretini de taşımaktadır.

Behçet Necatigil'in mitoloji ile ilgili sözlerinin epigraf olarak kullanıldığı *Söylen Şiirleri*'nde şair, Perseus, Lethe ve Andromeda gibi karanlık unsurlar ve savaş temalarını içeren motiflere yer vermektedir. Bu motiflerin ikili değerleri ve karanlığın diğer yüzünü temsilen aydınlık ve yeniden doğumu sembolize etmeleri dikkate değerdir.

Ayna şiirlerinde şair, içe dönük bir bakışla, aynaların aslında tiksindirici bir yapı olduğunu ve bu aynaların gösterme sırrının bakan kişinin kendisi olduğunu dile getirir. Bu imgelerle, şair uzun bir arayışın sonunda aradığı şeyin kendi içinde olduğunu keşfeder ve bu içsel yolculuğun derin anlamını vurgular.

Çöl ve yolculuk temalarının işlendiği şiirlerde, kullanılan imgelerin karanlık ve korkunç yüzlerinin aydınlık ve umuda dönüştüğü söylenebilir. Şair, beyaz ve mavi renklerin sıklıkla kullanımıyla, muhayyilesindeki dönüşümü gözler önüne serer. Ancak bu dönüşüm, aynı zamanda bir çelişkiyi de barındırmaktadır. Tekrar eden şiirlerde, arayışın nihayetsiz bir çaba olduğu, her yolculuğun sonunda kişinin ellerinin boş kaldığını ve bu durumun bir çile haline dönüştüğünü vurgular. Bu bağlamda, çöl ve yolculuk imgeleri, bireyin içsel sorgulamalarını ve yaşam yolculuğundaki zorlukları simgelerken, aynı zamanda umuda ve aydınlığa ulaşma arzusunu da dile getirir.

Bu çalışmanın amacı, Hilmi Yavuz'un şiirlerinin estetik değerini belirlemekten ziyade, insan ruhuna ilham verebilecek yeniden doğuş arketipinin tahlilini yapmaktır. Hilmi Yavuz, Türk edebiyatının öne çıkan simalarından biri olma başarısını, yaşadığı buhran dönemlerini bir yüceltme mekanizması olarak sanatla telafi etme gücüne borçludur. Bu yaratıma olanak sağlayan kültürel arka plan, yüksek bir ego enerjisinin baskılanamaz bir araştırma ve okuma isteğine dönüşmesi ile oluşmuştur. Hilmi Yavuz'un şiirlerinden alıntılanan bazı dizelerde, insan ruhunun derin sembollerini içeren arketiplerin tespiti, şairin yeniden doğum arayışını ortaya koymaktadır. Sanatçı kişisinin anlam arayışı ve insanlığa hediye ettiği büyülü sözler ise alımlayıcının ruh seviyesince algılanarak işlenmektedir.

Bu noktada yaşamın geri kalanını bir gölge olarak sürdüren ruhlar eşiğe takılmış kişilerdir. Ancak bu noktayı libido enerjisini aktarabileceği bir öğe bulan, yeraltının karanlıklarından beslenmiş olarak çıkan kahraman geçebilir. Yeraltı edebiyatı olarak adlandırılan bir yazının tahlili yapılarak geleneksel olanı kuşanmış yazının imgeleri ile mukayese edilebilir. Nihayetinde edebi eleştiriyi bilimin yöntemleri ile donatacak deneysel okur analizleri ile imgelerin insan muhayyilesinde ortaya koyacağı farklılıklar gözlenebilir. Bu çalışmalar sanatın bireysel ruh sağaltımları yanında ideal bir toplum düşüne kaynak olabilir. İlkellerin sağaltma işlemleri ve arketipik sembollerin bu işlemlerle uyumu savunulan düşünceyi doğrular. Binlerce yılın mirası olan sembolleri bir aktarma ile insanlığın kullanımına sunan geçmişin ruh hekimleri, modern zamanın sanatkârlarıdır.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Aksu, H. (1998). Hurûfîlik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (Cilt:18, s. 408-412). İstanbul.

Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş.* Çizgi.

Baran, İ. H. (2006). *Hilmi Yavuz kitabı.* Yom.

Champbell, J. (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu.* İthaki.

Campbell, J. (2003).*Tanrının maskeleri/Batı mitolojisi*. İmge Kitapevi.

Elliade, M. (2016). *Mitlerin özelllikleri.* Alfa.

Elliade, M. (2017). *Mitler, rüyalar ve gizemler*. Doğu Batı.

Elliade, M. (2022). *Edebi dönüş miti*. Dergâh.

Fromm, E. (2018*). Rüyalar, masallar, mitler*. Pinhan.

Gençtan, E. (2022*). Psikanaliz ve sonrası*. Metis.

Jung, C.G. (2015). *Kırmızı kitap.* Kaknüs Yay.

Jung, C.G. (2021a). *Analitik psikolojinin temel ilkeleri.* Cem.

Jung, C.G. (2021b). *Dört arketip*. Metis.

Jung, C.G. (2006). *Analitik psikoloji*. Payel.

Jung, C.G. (2017). *Ruh, insan, sanat, edebiyat*. Pinhan.

Jung, C.G. (2020). *İnsan ve sembolleri*. Kabalcı.

Jung, C.G. (2022). *Dönüşüm sembolleri*. Alfa.

Jung, C.G. (2022). *Anılar, düşler, düşünceler*. Can.

Lagache, D. (2014). *Psikanaliz.* Dost.

Phillips, A. (2020). *Hep vaat hep vaat.* Metis.

Rank, O. (2020). *Doğum travması*. Metis.

Şen, C. (2020). *Edebiyat incelemelerinde psikanaliz kullanımı*. Divan Kitap.

Tanrıtanır, B. C. (2019). *Paul auster ve arketip eleştiri*. Hiper.

Taşdelen, V., & Uzağan, A. (2016). Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz'un poetikaları üzerine bir karşılaştırma denemesi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. *11*(10), 594-604. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9437

Tunç, G. (2022). *Kavramlar ve kuramlarla modern türk şiiri okumaları.* Ötüken.

Yavuz, H. (2019). *Büyü'sün yaz (Toplu şiirler, 1969-2019).* Everest.

Yiğitbaş, M. (2006). *Hilmi Yavuz'un hayatı, sanatı ve eserleri* [Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 88-96
doi:10.32600/huefd.1489699

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:25.05.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.12.2024

Turning the Queer into Monster: Vampiric Queerness in Sheridan Le Fanu's *Carmilla*

Kuiri Canavara Dönüştürmek: Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla*'sında Kuirlik ve Vampirlik

Ali Erdem ALTUN*

Abstract

This article examines the intersection of queerness and monstrosity in Le Fanu's 1872 novella *Carmilla*. This study argues that Carmilla's simultaneous depiction as a vampire and a queer figure serves as a critique of Victorian societal norms regarding sexuality and gender. Unlike existing studies that primarily compare *Carmilla* with other Gothic vampire stories, this research focuses on how Carmilla's queerness intensifies her monstrosity, thus reflecting and amplifying Victorian anxieties about non-conformity and social deviance. The paper is divided into two main sections. The first explores how Carmilla's queerness and vampirehood symbolize deviance, arguing that her relationship with Laura disrupts the era's rigid norms surrounding family and sexuality. This section emphasizes how Carmilla's love for Laura, which excludes male dominance, challenges Victorian values of monogamy and heterosexuality. The second section explores societal reactions to Carmilla's transgression, which illustrates how fear and allure towards her queerness and vampirehood escalate into hostility and rejection. The study concludes that Carmilla's monstrosity is not rooted solely in her vampirism but in her queerness, which defies the societal framework of her time. This dual identity makes her an ultimate representation of the "other," whom society seeks to exclude and eradicate. By decoding these elements, the paper sheds light on the historical mechanisms of othering and the cultural constructions of monstrosity. This research highlights the importance of examining cultural fears and societal impulses to alienate those who challenge normative structures.
Keywords: Queer theory, *Carmilla*, vampirehood, gothic literature, Victorian England.

Öz

Bu çalışmanın temel amacı, Sheridan Le Fanu'nun 1872 yılında yayımladığı *Carmilla* eserinde yer alan kuirlik ve vampirlik kavramlarının kesişim noktalarını analiz etmektir. *Carmilla* karakterinin hem bir vampir hem de bir kuir olarak resmedilmesini, Viktorya dönemi toplumunun cinsiyet ve cinsellik meseleleri üzerine kurduğu normatif yapıya bir eleştiri olarak yorumlayan makale, bu eser üzerine yapılmış birçok araştırmadan farklılaşmaktadır. Çalışmanın ana argümanlarından biri, kuirliğin özünde bir canavarlık unsuru olarak kabul edilmesi ve vampirlikle birleştiğinde, Viktorya dönemi toplumunun normatif yapıdan sapmaya dair derin korkularını yansıtmasıdır. Bu çalışma iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm Carmilla'nın kuirliğini ve vampirliğini bir sapma sembolü olarak ele alır. Carmilla ve Laura

* Undergraduate student, London School of Economics, Department of Government. E-mail: a.e.altun@lse.ac.uk, ORCID: 0000-0003-4538-3474

◊ Alan Editörü / Field Editor: Alev KARADUMAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

arasındaki dönemin erkek egemenliğini tamamen dışlayan ilişkinin heteroseksüellik, monogami ve benzeri Viktorya toplumu değerlerinden bir sapma olduğunu savunur. İkinci bölüm ise bu sapmanın toplumdaki karşılığını merkezine alır. Carmilla, eser içinde korku ve cazibenin vücut bulmuş hâli olarak Viktorya toplumunu bir bilinmezliğe sürükler. Bu bilinmezliği kaldıramayan normatif yapı, düşmanlık ve Carmilla'yı toplum dışına itme yoluyla çözüm arar. Sonuç olarak, Carmilla'yı canavar yapan şeyin sadece vampirliği değil, aynı zamanda dönemin sosyal yapısını yıkan kuirliği olduğu iddia edilmektedir. Bu çift yönlü karakterizasyon, onu toplum gözünde tamamen reddedilmesi gereken bir "öteki" yapar. Bu çalışma, ötekileştirme ve yabancılaştırma kavramlarının tarihsel ve kültürel arka planlarına ışık tutarak, normatif yapıya uymayanları dışlama üzerine kurulu kültürel korkuların ve sosyal dürtülerin incelenmesinin önemini vurgulamaktadır.
Anahtar sözcükler: Kuir teorisi, *Carmilla*, vampirlik, gotik edebiyat, Viktoryan İngilteresi.

Introduction

"Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness" (Le Fanu, 2013, p. 41), says vampire Carmilla to the narrator and protagonist Laura, insinuating a homoerotic relationship between the two characters. Written in 1872 by the acclaimed Victorian author, Sheridan Le Fanu, *Carmilla* is a product of Gothic literature that strives to pare down its time's normative structures regarding sexuality and gender norms, going above and beyond what Victorian society deems 'appropriate' in matters that govern society (Neicul, 2023, p. 5). It's not a mere vampire story but a deconstruction, illuminating the nooks and crannies of what it means to be an individual carrying desires viewed as monstrous by society.

In her dissertation, Camil Arancibia argues that the 'vampire other' is a commonly used means to characterize society's, especially Victorian society's, inherent fears and anxieties about sex, monogamy, homosexuality, and normative gender roles that every individual should abide by (2023, p. 4). *Carmilla* is a fitting example in this regard. Placing a 'queer other' at the forefront of the narrative, which also happens to be a vampire and an actual monster, the story takes on a different shape and form. It becomes a cautionary tale for those who consider stepping out of the normative framework (Snoddy, 2016, p. 10). It achieves this point by utilizing the queerness of vampires, shedding light on humanity's deepest yet most authentic desires on monstrous terms. Inspired by this aspect of the narrative, casting the queer on monstrous terms, the following research question has been formulated: "To what extent does Carmilla's simultaneous depiction as a vampire and a queer embody Victorian society's anxiety regarding sexuality, family structures, gender norms, and homosexuality?"

Casting his main characters on queer terms allows Sheridan to critique the normative structure embedded within Victorian society. While discussing the Gothic attributes of *The Picture of Dorian Gray,* I argued that Gothic authors leverage the blurred boundary between appearance and reality to offer substantiated critiques of Victorian society (Altun, 2023, p. 226). Such is the case in *Carmilla*. At first glance, it appears as though *Carmilla* is a mere story of horror and terror evoked by vampires. However, underneath this layer, one can see that Carmilla's vampirehood and queerness are intertwined, and this intricacy is nothing short of a symbolism for Victorian society's anxieties about deviations from preconceived familial orders and the notion of sexual conformity (Snoddy, 2016, p. 19). Utilizing Carmilla's dual identity as a vampire and a queer, Le Fanu blurs the line between lover and monster as well as showcasing the social proneness to demonize 'the other.' In this context, this otherness challenges the rigid family norms by introducing a form of intimacy between Laura and Carmilla that subverts conventional sexual and familial roles. This relationship not only exposes the fragility of societal norms but also demonstrates that the absolute horror lies not in the vampire's otherness but in society's harsh rejection of these non-conformist identities.

Therefore, this paper will argue that in Le Fanu's *Carmilla*, queerness is the primary factor that differentiates the vampire imagery by employing the technique of symbolic deviance, which reinforces its monstrosity. Victorian society does not alienate monsters based on the physical harm they might inflict on the community but rather through the potential threat they impose upon its established moral order. Given that homosexual practices fall within the era's zeitgeist, by embodying the deepest and repressed sexual

desires of her society, Carmilla, with her mere existence, threatens to pare down the norms society deeply holds onto.

Methodology

This study focuses on Carmilla's depiction as a queer vampire and her subversion of Victorian society's normative structure. To be able to thoroughly discuss these issues, this essay is divided into two chapters. In the first section, vampirehood and queerness will be discussed as symbols of deviance, delving into Carmilla's dual identity and how she challenges the conventional villain archetype of the time. Within the section, the discussions will revolve around this dual identity's implications for Victorian society and the way she transgresses the gender/ familial roles of society, ultimately resurfacing societal anxieties. The second section, on the other hand, will center society's reaction to her transgression, manifested as othering and alienating Carmilla, whether it be impulsive or deliberate, due to her vampirehood and monstrosity that is reinforced by her queerness. The mechanism of othering and how fear operates within society will be discussed along with the aforementioned reaction. Accordingly, this mechanism's ancient roots will be incorporated into this chapter, too, to showcase that the 'other' has always been ostracized through similar methods across different ages and cultures.

There are various studies in academia regarding Carmilla's subversion of Victorian society's normative framework, with many of them being comparisons of Carmilla with other acclaimed Gothic vampire stories. In this sense, Elizabeth Signarotti's *Repossessing the Body: Transgressive Desire in Carmilla and Dracula* stands out as an exemplary piece that explores the queer dimensions of Carmilla's character, thus enhancing the discussion on vampirehood as a social transgression. Signarotti is a pioneer in this discussion, as she offers nuanced insights into the ways in which vampirehood can be utilized to shed light on the alienation of queer individuals, particularly within Victorian society (Signarotti, 1996). In this paper, I will strive to utilize this aforementioned methodological framework to decode the influences of social transgression. By integrating Signarotti's perspectives on how desire undercuts traditional Victorian norms, this paper extends the conversation to include a more comprehensive examination of the intersections between gender, sexuality, and monstrosity. This approach not only acknowledges the established academic discourse but also pushes its boundaries by focusing on the specific manifestations of queerness and otherness in *Carmilla* as form of monstrosity.

Moreover, this paper sets itself apart as an exemplary study by employing a dual-chapter structure that allows for a comprehensive exploration of both the internal identity struggles and external societal reactions Carmilla faces. The methodical separation of internal identity and external reaction facilitates a detailed analysis of how these two dimensions interact and influence each other within the narrative. This structure also enables the incorporation of historical and cultural contexts, making the study both specific in its focus and broad in its implications.

The Mechanism of Othering As a Means of Social Alienation: Antiquity

The mechanism of othering is not specific to Victorian society, but rather, it can be traced back to antiquity. John Block Friedman's *The Monstrous in Medieval Art and Thought* grants a comprehensive insight into the factors that make someone/something a "monster" by Western standards, even when they are not entirely monstrous. "The unusual races of men that make up the subject of this book represented alien yet real cultures existing beyond the boundaries of the European known world from antiquity through the Middle Ages. (…) I call them 'monstrous' because that is their most common description in the Middle Ages. But many of these people were not monstrous at all. They simply differed in physical appearance and social practices from the person describing them" (Friedman, 2000, p. 1). As Friedman himself explains, some people were depicted as monstrous, but they only differed in physical appearance or cultural rituals. In his book, monstrous races were India, Ethiopia, Albania, and Cathay. These "exotic" people, by the standards of Europe, were, more often than not, seen as degenerate or having fallen from an earlier stage of grace in the Judeo-Christian tradition, with even their humanity, souls, and rationality questioned (Friedman,

2000, p. 2). Some would even go so far as to question God's will to keep these people alive and whether they can be converted to Christianity at some point. The fundamental reason behind their exclusion was no other than differences in diet, language, behavior, cultural practices, or even location. This matter demonstrates that the established normative framework, in order to keep itself intact and remain harm-free, quickly resorts to othering and alienation in the face of differences. This perspective mirrors Edward Said's notion of Orientalism, where the Western construction of the 'Orient' involved exoticizing and othering Eastern societies to reinforce Western dominance and superiority (Said, 1978, p. 3). Similarly, Friedman's depiction of 'monstrous races' reflects a parallel dynamic in which distinct physical and cultural attributes were exaggerated into monstrous characteristics, fostering a narrative that justified the marginalization of foreign societies.

A similar notion of alienation and othering can be seen in In Juan Gines Sapulveda's letter, too, written in 1547. In the letter, he explicitly alienates and belittles the Indians, where their normative structure differed from that of the Spanish structure. "They have established their nation in such a way that no one possesses anything individually, neither a house nor field" (La Sepulveda, 2010, p. 1). Because they did not possess religion, values, language, or definitive location, Spanish colonies saw them as threats and othered them to cope with the differences they witnessed (La Sepulveda, 2010, p. 1). The quasi-transhistorical nature of othering and alienation proves that what Carmilla went through in the narrative is not specific to Carmilla or Victorian society but can be applied to anyone, despite time and location, who refuses to conform to the norms presented by society.

Unraveling *Carmilla:* A Tale of Forbidden Allure and Gothic Horror

Carmilla by Sheridan Le Fanu is a pivotal work within Gothic literature, notable for its subversive approach to the rigid norms of Victorian society. It tells the mundane story of Laura and her family living in a secluded castle in Austria, or rather, how this mundane life and its trajectory abruptly changed when mysterious and beautiful Carmilla, who will later on turn out to be a vampire, becomes Laura's companion after they decide to take her into their home as a guest following a carriage accident near their castle. Having lost her mother in childbirth and living with her father in an isolated place with limited interaction with her peers, Laura starts to grow romantic feelings towards Carmilla, only to find reciprocity for these unconventional feelings. The unfolding story reveals Carmilla's true nature and dark history as a vampire. The narrative, conveyed through Laura's perspective, begins with her recollection of a strange, childhood encounter with a spectral visitor, which is an experience that prefigures Carmilla's later intrusion into her life.

Carmilla's presence brings with it a series of mysterious and troubling events. Laura begins to suffer from vivid nightmares and a gradual decline in health, symptoms that eerily parallel the unexplained deaths of young women in the surrounding area. These elements are skillfully woven into the narrative, heightening the Gothic atmosphere and the sense of impending doom. Le Fanu meticulously crafts Carmilla's character to embody both the seductiveness and the danger of the vampire archetype. Carmilla's aversion to religious symbols and her nocturnal habits are classic vampire traits that contribute to the growing tension. The narrative's climax arrives with the intervention of General Spielsdorf, whose niece has fallen victim to a similar fate. His account of encountering Carmilla under the guise of Millarca reveals her true nature and sets the stage for the novella's resolution.

The discovery of Carmilla's tomb and her ultimate destruction are depicted with the eerie and macabre detail characteristic of Gothic fiction. Found resting under the name Countess Mircalla Karnstein, Carmilla is subjected to the traditional vampire-slaying rites: staking, decapitation, and incineration. These actions are portrayed not merely as necessary for eradicating evil but also as a symbolic cleansing of societal transgression.

Carmilla transcends its Gothic trappings by engaging deeply with themes of identity, desire, and societal norms. The relationship between Laura and Carmilla, laden with homoerotic undertones, serves as a pointed critique of Victorian societal norms. Carmilla's dual identity as both a seductive companion and a predatory vampire encapsulates the anxieties surrounding sexuality and otherness. Her queerness,

intertwined with her vampirism, challenges the rigid constructs of gender and familial roles, highlighting the societal impulse to ostracize those who deviate from the norm.

Viewing Vampirehood and Queerness as Symbols of Deviance

Defining Victorian society's normative structure is an essential part of this paper to comprehend vampirehood and queerness as symbols of deviance. Defined by the reigning monarch of the time, Queen Victoria, Victorian society was one surrounded by rigid norms about matters that shaped the day-to-day lives of the population. In her paper entitled "Victorian System of Values," Vira Shastalo discusses the normative framework of society, offering insights into the relationship between men and women, family, the way gender operates, and sexuality within the community. She argues that being virtuous, confining sexual relationships to marriage, maintaining monogamy, being a patriot, and overall leading a "pure" life were at the forefront of society's "perfect image" (Shastalo, 2018, p. 354). These ideas can easily be applied to *Carmilla* as a narrative. "She [Laura's handmaid] spoke French and German, Madame Perrodon [Her other handmaid] French and English, to which my father and I added English, which, partly to prevent its becoming a lost language among us, and partly patriotic motives, we spoke every day" (Le Fanu, 2013, p. 13). As can be inferred from the excerpt, despite Laura and her family leading a life away from England, his father, as a patriotic Englishman, still enforces these ideas on his daughter and shapes her life accordingly.

At the beginning of the story, Laura is seen as yearning for female friendships. "He [A friend of Laura's father, General Spielsdorf] was to have brought with him a young lady, his niece and ward, Mademoiselle Rheinfeldt, whom I never seen, but whom I had described as a very charming girl…This visit, and the new acquaintance it promised, had furnished my day dream for many weeks" (Le Fanu, 2013, p. 19). Albeit nowhere in the narrative does Le Fanu explicitly articulate that Laura is a homosexual, her disappointment due to General Spielsdorf's cancellation of his planned visit signals the reader that Laura can only sustain her happiness through female companionships and not through any other type of relationship. By painting a picture for the reader regarding Laura's priorities in social connections, this implication alone lays the foundations for the upcoming and more explicit romantic relationship she will develop with Carmilla.

Right after receiving the news that General Spielsdorf and her niece won't be coming to visit, the abovementioned carriage accident happens, leading Laura's family to take in the injured Carmilla as a guest for a while. As they welcome Carmilla into their home, Laura immediately finds herself drawn towards her. Noticing this initial attraction, Carmilla chooses to reciprocate these feelings. "If you were less pretty I think I should be very much afraid of you…" (Le Fanu, 2013, p. 36). Carmilla utters these remarks after Laura tells her about a weird dream she had 12 years ago in which she saw the exact face of Carmilla, which marks the beginning of their homoerotic relationship. Encountering a woman whom she finds sexually appealing for the first time in her life, Laura finds herself in a predicament of remaining true to the values she grew up with or pursuing this love interest. As the story and their intimacy develop, she chooses the latter.

As a young lady who spent her life away in isolation and confined to rare female friendships, Laura does not know any better than what her father taught her growing up. Her divergence from the values that defined her life, which are parallel with Victorian values, through sexual liberation, therefore, brings up a new threat for the family and household who embody the aforementioned Victorian values (Arildsen, 2018, p. 23). Even worse, Laura achieves this sexual liberation through a lesbian relationship with Carmilla that excludes men's domination altogether, which Elizabeth Signorotti articulates as "usurping male authority" (Signorotti, 1996, p. 607).

In the discourse regarding monstrous queers, Judith Halberstam's book S*kin Shows: Gothic Horror and Technology of Monsters* has an influential place. Halberstam argues that the figure of queer monsters in Gothic literature and horror films personifies cultural anxieties about difference, oftentimes seen as sexual differences but can also be applied to many different branches of social life (Halberstam, 1995, p. 138). Halberstam further discusses that the monster is a kind of cultural shadow, embodying what the dominant culture defines as "other" or aberrant, which more often than not includes queer identities,

especially if one is talking about Victorian society (Halberstam, 1995, p. 53). *Carmilla* reflects these points in its core. Although it is at the end that the reader learns that Carmilla is a vampire, one can assert that, despite her captivating beauty and kindness that transcend the conventional monster archetypes of the novel's time, she has always been a monster due to her queer characterization and the fact that she introduced Laura as a type of affection that goes against the norms of her society, eventually turning her into a deviant, just as Halberstam argued in his book.

Aside from the homosexual relationship that Carmilla ignited between Laura and herself, Carmilla also subverts another pillar of Victorian society's social order throughout the narrative: Monogamy. Diego Neicul argues that in Gothic stories, 'vampire bite' in itself is a metaphor for sexual acts, manifesting within other acclaimed Gothic literary pieces, such as *Dracula*, as much as it does in *Carmilla* (Neicul, 2023, p. 4). In chapter four, when Laura and Carmilla witness a funeral procession of a young lady who died after allegedly seeing a 'ghost,' which will later turn out that Carmilla killed her by biting her, Carmilla utters the following statement: "I don't trouble my head about peasants. I do not know who she is" (Le Fanu, 2013, p. 45). After the demise of this girl, young ladies in nearby towns start experiencing similar fates and perish in the same way. These words she nonchalantly speaks reflect that she does not care about the girls she 'bites' and kills but rather views them as mere sustenance for her blood-thirsty standards of living. The only person she explicitly shows emotions and devotion to is Laura, hence the claim they are in a relationship. Although she bites Laura, too, she still continues to love her. Nevertheless, even when she's in a relationship with Laura, Carmilla still goes out and pursues new hunts to ease her lust, which could be interpreted as an act of transgression that diverges from Victorian society's cornerstone values, not only because she's a vampire, but because she refuses to adhere to the normative framework imposed on her.

'Othering' as an Impulsive Reaction: Understanding Victorian Society's Response Towards Carmilla's Transgression

The mechanism of fear and anxiety in Victorian society results in the othering and alienation of certain groups and behaviors (Baumeister & Tice, 1990, p. 167). Within *Carmilla*, this mechanism manifests through the juxtaposition of fear and allure and escalation to hostility and rejection. Almost as a repeated motif, Laura expresses her fascination with Carmilla over and over again throughout the narrative, though with a pinch of hesitation. However, Laura's response towards Carmilla is not her personal response; in the grand scheme of things, Laura encapsulates how society views the unknown and unconventional: both in awe and in hesitation. "Sometimes my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again (…) It was like the ardor of a lover; it embarrassed me; it was hateful yet over-powering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs' you are mine, you shall be mine, you and I are one for ever'" (Le Fanu, 2013, p. 42). Narrated by Laura herself, this scene depicts Laura's convoluted feelings towards Carmilla. Her mysterious demeanor is the backbone of Carmilla's allure. Yet, Laura finds herself in a predicament where Carmilla's behavior seduces her, but she also feels the strangeness exuding from her. However, she is unable to pinpoint or trace this unease. Le Fanu makes the conscious choice of conveying the unease Laura feels to his reader through specific and contrasting words within the extract, such as "strange" and "beautiful," and "hateful" and "over-powering." Here, fear and allure merge, and Laura finds herself unable to categorize this strange creature whom she finds both sexually and emotionally attractive. Not being able to entirely perceive who Carmilla is, Laura's attitude shifts from that of an affectionate lover to a hesitant bystander to the catastrophe unveiled by her lover.

In this context, it is essential to reminiscence the scene where Laura recounts her feelings during one of Carmilla's nocturnal visits, stating, "I experienced a strange sensation of an evil influence near me; a kind of savage and sharp want of sympathy of all that was overheard in my room" (Le Fanu, 2013, p. 46). This passage not only highlights the fear engendered by Carmilla's otherness but also subtly links it to her queerness, an affection and presence that is simultaneously seductive and terrifying. Carmilla, in this sense, gets her strength from the hypocritical normative structure of society, where people put a heavy emphasis on appearance but not on what's underneath it. Since Carmilla possesses an immense beauty that captivates

her victims, despite the statements that could be regarded as possessive and almost monstrous, the society, characterized by the narrator Laura, does not think that Carmilla could be the monster she is, hence the confusion between fear and allure. Finding itself in a dead alley where it finds Carmilla's transgression both charming and terrifying, Victorian society, voiced by Laura, resorts to hostility and rejection, for its normative structure is not strong enough to sustain this dichotomy.

As the story progresses, Laura's suspicion, subsequently her fear, starts to escalate and capture the gradual unveiling of Carmilla's true nature as a monster and a vampire. As already discussed, this revelation stirs both Laura's personal and Victorian society's societal rejection. The intricate relationship between allure and terror reaches a climax, when Laura finally finds herself unable to turn a blind eye to Carmilla's strange behaviors at night and during the day. Laura then confesses to her reader, saying, "Certain vague and strange sensations visited me in my sleep [Referring to Carmilla]. The prevailing one was of that pleasant, peculiar cold thrill which we feel in bathing, when we move against the current of a river" (Le Fanu, 2013, p. 51). Laura's internal conflict encapsulates the societal mechanism of 'othering' in which Carmilla's deviation from normative bounds of behavior and affection renders her a societal outcast in the eyes of Laura, the reader, and, eventually, Victorian society.

The aforementioned exclusion from society is effectively highlighted when General Spielsdorf sheds light on Carmilla's true identity at the end of the book, and this revelation marks a turning point in hostility and societal response. He states, ""Aye, with a hatchet, with a spade, or with anything that can cleave through her murderous throat. You shall hear," he [The General] answered, trembling with rage" (Le Fanu, 2013, p. 82). These remarks are nothing but embodiments of the shift from individual suspicion to a condemnation on a grander scale imposed on Carmilla by society. This expression of hatred and vengence aimed at Carmilla, as Carmilla bit his niece and killed her, demonstrates not just a personal grievance but can also be interpreted as an impulsive action to eradicate what society perceives as an anomaly; in this scenario, it's no other than Carmilla herself. Spielsdorf's hostile language is also noteworthy in conveying this impulsive action, for it reflects the Victorian tendency to demonize and eliminate those who defy societal norms. By doing so, he encapsulates the era's discomfort with both the supernatural and the sexually unconventional, two of the features that define Carmilla as an individual.

With General Spielsdor's discovery, Carmilla's vampirehood becomes a known fact, and it confirms the fears of Laura and others, as well as justifies the harsh measures taken against Carmilla. This narrative, therefore, does not merely explore the personal consequences of fear and allure, but it also tackles society's impulse to destroy or assimilate what it cannot categorize or decipher. In the end, the reader interprets Carmilla's somewhat tragic demise at the hands of General Spielsdorf as an outcome of Victorian society's inability to sustain the dichotomy between appearance and reality, resorting to harsh measures for those who are unable to conform to the rigid normative structures presented by society itself.

Conclusion

A monster is an "other," and an "other" is a monster. In the narrative *Carmilla*, Carmilla's simultaneous depiction as a vampire and as a queer function as a means to defy the normative structure of Victorian society. She is not a mere vampire who threatens the lives of those who live in the community, but she's also a lesbian, an act of defiance in and of itself. Her relationship with the narrator and protagonist, Laura, goes against every core value of Victorian society, rendering them deviants who shall be put to harsh sentences.

In this paper, I discussed the intricate relationship between Carmilla's queerness and vampirehood and the ways that this intricacy makes her a monster in the eyes of society in two sections. In the first chapter, I explored how queerness and vampirehood can be viewed as symbols of deviance in Victorian society. In doing so, I argued that the relationship between Carmilla and Laura, which excludes men's domination, is a divergence from the norms concerning family and social connections. I first depicted Laura's characterization and then explored the chronological alteration in this characterization under the influence of Carmilla. In this section, I primarily focused on Carmilla's queerness, for her vampirism is a mere cover for her actual monstrosity, which stems from the tempting and alluding nature that corrupts

Laura and turns her into a deviant. Within the chapter, I also argued that Carmilla, with her blood-thirsty nature, defies another pillar of Victorian values: monogamy.

In the second chapter, I discussed societal responses toward Carmilla's transgression and deviance. I argued that the mechanism of fear manifests as a juxtaposition of fear and allure and escalation to hostility and rejection. Confusing Laura with her over-possessive and strange nature, Laura too starts to reject her and casts her on monstrous terms. In this section, I compared Laura's response to society's response and argued that Laura represents society's impulsive solution to alienate those whom it cannot categorize and decipher properly.

In conclusion, arguments presented in this paper revolved around decoding Carmilla's simultaneous depiction as a queer and as a vampire. It is concluded that what makes Carmilla a monster in the eyes of Victorian society is her transgressive nature and her willingness to transcend the normative structure, both as a vampire and as a queer who embraces herself. The harsh rejection she faced was not because of her vampirehood but because of the blend of her queerness and vampirehood, confusing people and making it impossible for them to characterize her. Not being able to sustain this dichotomy, Victorian society resorted to the best next thing, othering, excluding, and alienating Carmilla, which, in turn, served as a cautionary tale that advises the readers not to step out of the preconceived normative system if they do not want to end up with a similar faith of exclusion and alienation.

Conflict of interest:	The author declares no potential conflict of interest.
Financial support:	The author received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The author declares no need for ethics board approval for the research.
Acknowledgments:	This paper was initially written for Professor Giovanni Braico's *Arts and Cultures Across Antiquity* class at New York University. His guidance helped me frame the subject matter in a compelling way that adheres to academic conventions. Thank you, Professor Braico, for your invaluable support. I want to thank Dan Nguyen for his unwavering support during this paper's writing and editing process. His astute insights enriched the methodological aspect of my premise and helped me anchor it in a philosophical foundation. He is an incredible mind, a promising philosopher, and an excellent writer. I'm eternally grateful for his friendship and assistance. I dedicate this paper to my wonderful parents. From a very young age, they have instilled in me the idea that it is social sciences that one day will change the world. I'm proud to be their child, a reflection of their harmony, an embodiment of their extraordinary minds. I owe everything I do to you, Mom and Dad.

References

Altun, A. E. (2023). The human nature embedded within the Gothic: Studying the character depiction in *The Picture of Dorian Gray*. *Academic Social Studies, 26*(7), 222-232. https://doi.org/10.31455/asya.1369783

Arancibia, C. Z. P. (2023). *Transgressing Victorian social norms: Queer vampires in Sheridan Le Fanu's Carmilla and Bram Stoker's Dracula* [Dissertation]. University of Chile, Faculty of Philosophy and Humanities, Department of Literature.

Arildsen, E. (2018). Challenging or conforming to the norms of Victorian society: Queen Victoria's stance on women's social status. *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English*, *13*, 18-29. https://doi.org/10.7146/lev.v0i3.107777

Baumeister, R. F., & Tice, D. M. (1990). Anxiety and social exclusion. *Journal of Social and Clinical Psychology, 9*(2), 165-195. https://doi.org/10.1521/jscp.1990.9.2.165

Friedman, J. B. (2000). *The monstrous races in medieval art and thought*. Syracuse University Press.

Halberstam, J. (1995). *Skin shows: Gothic, horror and technology of monsters*. Duke University Press.

Le Fanu, J. S. (2013). *Carmilla* (K. Costello-Sullivan, Ed.; 1st ed.). Syracuse University Press.

Neicul, D. A. M. (2023). *Exploring the portrayal of queerness in Gothic literature: Sexuality and gender identity in Carmilla and The Picture of Dorian Gray* [Dissertation]. University of Chile, Faculty of Philosophy and Humanities, Department of Literature.

Pérez Osses, D. (2023). *The fallen woman and Victorian sexual ethics in Carmilla* [Dissertation]. University of Chile, Faculty of Philosophy and Humanities, Department of Literature.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Penguin Books.

Sepúlveda, J. G. de, & Las Casas, B. de. (2010). *Debate between Sepúlveda and Las Casas* (C. Nederman & K. L. Forhan, Trans.).

Signorotti, E. (1996). Repossessing the body: Transgressive desire in Carmilla and Dracula. *Criticism, 38*(4), 607-632.

Shastalo, V. O. (2018). Victorian system of values. In *Contemporary Problems of Legal, Economic, and Social Development of the State*. Kharkiv.

Snoddy, S. (2016). *Victorian repression of feminine monsters in the Gothic closet* [Honors thesis]. Middle Tennessee State University.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 97-112
doi:10.32600/huefd.1545247

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:07.09.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 28.12.2024

"Bozayı Sattıran Satıcının Sesidir": *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Ses, Anlatı Sesi, ve Lirik Söylem

Sound, Narrative Voice, and Lyric Discourse in *A Strangeness in My Mind*

Melih LEVİ*

Öz

Bu makale, Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanını inceleyerek, ses ile anlatı sesi arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Romanda, görsel ve anlatısal yapıların baskınlığı, seslerin ve kahramanların seslerinin duyulmasını zorlaştırmaktadır. Bir yandan, Pamuk'un betimleyici üslubunda egemen olan görsel unsurlar işitsel ögeleri bastırmakta; diğer yandan da yazar kişisinin aşırı kontrolcü inşa tekniği kahraman seslerini ve öznelliklerini gölgede bırakmaktadır. Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık'*ta, "belgesel tekniği" adını verdiği tarzı ilk kez kullanmaktadır. Bu teknik sayesinde, sesin duyulur hale gelirken geçirdiği aracısal ve dolaylı yöntemler daha belirgin hale gelmekte ve serbest dolaylı anlatımın uç bir örneği ortaya konmaktadır. Yazarın anlatı üzerindeki kontrol ve hakimiyeti, Pamuk'un romanlarında sıkça rastlanan bir özellik olsa da, bu romanda şehir hayatının bastırdığı seslerin duyulabilir hale gelme süreci ile kahramanların aşırı kurgulanmış yapıda seslerini duyurma çabası iç içe geçmiş durumdadır. Romanın başkahramanı Mevlut, kendi sesini duymakta ve duyurmakta zorlanır; bu durum, romanın yapısal düzeyinde de kendini gösterir. Mevlut, romanın merkezinde olmasına rağmen, sürekli dolaylı anlatıma maruz kalır ve ve en az doğrudan söz hakkı verilen kahramanlardan biri olur. Mevlut'un iç sesini duymaya yönelik çabası, romanın dolaylı anlatım teknikleriyle öyle yoğunlaşır ki, bu çaba hayatından çok romanın yapısına yönelik bir mücadele gibi görünmeye başlar ve romanın yapısal sınırlarını aşma uğraşına dönüşür. Akşamları İstanbul'un sokaklarında tekrarladığı "Boo-zaa" seslenişi, bu çabanın sembolik bir tezahürü haline gelir. Bu sesleniş, romanın panoramik ve belgesel tarzından daha lirik bir düzleme geçişine de işaret eder. Böylece, *Kafamda Bir Tuhaflık'*ı Pamuk'un öyküleme sanatında "panoramik" ve "lirik" olarak tanımladığı yöntemleri dengeleme çabasının bir yansıması olarak görmek mümkündür. Nihayetinde, Pamuk'un titizlikle kurduğu anlatı yapısı, dışarıdan kontrolcü ve katı bir düzen gibi görünse bile, yine bu özellik sayesinde sınırlarını aşar, görsel ve aracılı unsurların baskın olduğu bir dünyada seslerin ve kahramanların kendilerini duyurma mücadelesini gözler önüne serer.
Anahtar sözcükler: Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, anlatı, ses, dolaylı anlatım, lirik söylem.

Abstract

This study examines Orhan Pamuk's novel *A Strangeness in My Mind* to explore the interplay between sound and narrative voice. In the novel, mediating structures—both visual and narratorial—often overshadow the audibility of

* Doç. Dr., The University of Chicago. Fundamentals: Issues & Texts. E-posta: melihle@uchicago.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0485-0024

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

sounds and character voices. It specifically investigates how sounds are frequently overwhelmed by the visual dominance that pervades Pamuk's descriptive style, and how his characteristically hyper-controlled construction and authorial presence can obscure character voices and subjectivity. In *A Strangeness in My Mind*, Pamuk introduces his so-called documentary technique for the first time, making the mediation of voice even more pronounced. Although this level of control is a hallmark of Pamuk's novels, it is challenged here by the unsettling and irreducible nature of sound. The protagonist, Mevlut, struggles to hear his own voice amid the urban cacophony, which mirrors his marginalized position in the novel's structure: despite being central to the story, he ironically receives the least direct voice. His efforts to break through the controlled narrative voice become more acute, until they are no longer merely struggles in his life but appear as attempts to transcend the narrative's structure itself. His recurring call, "Boo-zaa," repeated as he walks through the streets of Istanbul at night, serves as a symbolic representation of this struggle. This cry marks a shift from a panoramic, documentary style to a more lyrical, introspective tone. *A Strangeness in My Mind* can thus be seen as reflecting Pamuk's attempt to balance what he refers to as "panoramic" and "lyric" modes of storytelling. Ultimately, Pamuk's meticulously constructed narrative structure, though it may appear rigid and authoritative, transcends its own boundaries through this very feature, revealing the struggle of sounds and characters to make themselves heard in a world dominated by visual and mediated elements.
Keywords: Orhan Pamuk, *A Strangeness in My Mind,* narrative, sound, indirect discourse, lyric discourse.

> "Oysa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. Bir yapıt başarılıysa, ister amaçlanmış olsun ister olmasın, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir."
>
> Theodor Adorno, "Lirik Şiir ve Toplum"

Giriş

Orhan Pamuk'un romanları yapı ve üslup bakımından incelendiğinde gözlemlenebilecek genel özelliklerden bazıları şunlardır: Duyular arasından görsel olanın iktidarı mevcuttur ve anlatıcı figürü romanın neredeyse her köşesine nüfuz etmiştir. Anlatıcı, detaycılığıyla dikkat çeker ve olay örgüsünün inşasında kışkırtıcı bir hakimiyet sergiler. Anlatıcının dili bir inşa dilidir ve geniş olay örgüsünün kıskaçlarından kurtulamaz. Bütünsel ve panoramik olanı temsil etme arzusu baskın olan anlatıcının, bir âna odaklanıp dilini, o ânda şekillenen bir bilincin uzantısı olarak ve o ânın sunduğu duyusal uyarıcılar doğrultusunda esneterek kullanması oldukça nadirdir. Anlatıcının sesinden çok dili demeyi tercih ediyorum çünkü Pamuk'un romanlarında anlatıcının sık sık dilsel bir olgu haline geldiğini hissederiz. Her kurmaca metinde olduğu gibi, Pamuk'un romanlarında da olayların bir aracı bilinç ve dil tarafından aktarıldığını deneyimleriz. Onun aşırı kurgulanmış görsel düzenekleri içinde, hem akustik bir olgu olarak sesin hem de kahramanların sesinin bastırılması kaçınılmazdır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında, Pamuk'un ilk kez kullandığı belgesel anlatı yöntemi sayesinde bu durum daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Romandaki görsel iktidardan ve anlatıcı dilinin hakimiyetinden sıyrılabilen "sesler"—hem kahramanların iç sesi hem de işitsel imgeler—sınırlıdır. Başkahraman Mevlut'un iç sesi bu kurmaca düzen içinde ilaveten bastırılmıştır çünkü roman boyunca, diğer kahramanların aksine, Mevlut'a ayrılmış bir monolog ile karşılaşmayız. Bu durum, Mevlut'un iç sesini anlatıcıya daha bağımlı hale getirir ve bastırır. Ancak bu bastırılma durumunun çelişkili sonuçları vardır: Mevlut'un tuhaflığı daha esrarengiz bir hale gelir ve onun iç dünyasının gizemi her sayfada derinleşir. Romanın sonunda yer alan lirik kesitlerde, Mevlut ve anlatıcının duyarlılıklarının neredeyse ayrılmaz bir bütün haline geldiğini hissederiz; bu sayede Mevlut'un tuhaflığı, romanın kurmaca dünyasının tuhaflığıyla neredeyse eşdeğer bir duruma gelir.

Burada çelişkilerle dolu bir durum belirir: Mevlut, kurmacanın en esrarengiz, tuhaf ve lirik merkezi midir? Yoksa anlatıcının, yani hâkim düzenin, girdabına en şiddetle kapılan ve sonuç olarak bu düzenin adeta yansıması haline gelen bir kahraman mı? Pamuk ve anlatıcısının duyarlılığını temsil eden bir kahraman olmaya mahkûm mudur, yoksa kendini bu düzenden ayrıştırabilecek midir? Mevlut, Pamuk'un birçok başkahramanı gibi hep bu eşikte sıkışıp kalacaktır. Bu soruya cevap ararken, yani Mevlut'un

bastırılmış sesine ve öznel dünyasına ulaşmaya çalışırken, karşımıza çıkacak en güçlü öge yine ses olacaktır. Ne de olsa görsel ögelerin baskın olduğu bu romanda sesler, Mevlut gibi, duyulur hale gelme ve duyulabilme eşiğini aşma gayreti içinde olacaktır. Romanın akustik arka planında sürekli uğultuların, kitlesel seslerin ve gürültünün yer aldığını göz önünde bulundurursak, bireye ait, kalabalıktan ayrışıp özerklik kazanabilen sesler bilincimizde daha ayrıcalıklı bir yer edinecektir.

Anlatı sesi ile fiziksel sesin birbirleriyle ilişkisi olmadığı düşünülebilir ve aralarındaki bağın yalnızca mecazi bir ilişkiden ibaret olduğu varsayılabilir. Yani "anlatı sesi" dediğimizde, bunun fiziksel bir sesle ilgisi olmayan, sadece anlatıcının konuşma tarzını tanımlamak için kullanılan bir benzetme olduğunu düşünebiliriz. Ancak edebi geleneğin sözlü mirasını ve okuma sürecinde kelimeleri zihnimizde ya da sesli olarak canlandırdığımızı unutmamak gerekir. Özellikle tiyatro gibi türlerde bu bağlantı daha belirgindir, çünkü metin sesli icra edilmek üzere yazılmıştır. Romanlar da doğası gereği çok seslidir; kahramanların sesleri ile anlatıcının sesi arasında gidip gelen geçişler, okuma deneyiminin temel bir boyutunu oluşturur. Orhan Pamuk'un romanlarında anlatıcı veya yazarın niyeti oldukça baskın olduğundan, kahramanların sesine erişim bir mücadele alanına dönüşür. Serbest dolaylı anlatım bu gerilimi daha da derinleştirir, çünkü sesin kime ait olduğunu belirlemek giderek zorlaşır. Bu anlatım türündeki belirsizlik, kelimeleri seslendirmemizi ve farklı tonlamalar denememizi zorunlu kılar; bu durum, "ses"in romanın işleyişindeki merkezi rolünü daha da ön plana çıkarır.

Pamuk'un eserlerinde bastırılan yalnızca roman kahramanlarının sesleri değildir. Pamuk'un görsel odaklı anlatımı, sesleri görsel imgelerle tasvir etmesi, fiziksel sesleri, kahramanların seslerinde olduğu gibi, anlatı otoritesinin süzgecinden geçirir. Sesler kendi başlarına var olamazlar, hep merkezi bir bilincin aracılık sürecine maruz kalırlar. Bu durum, seslerin duyulabilirliklerini kaybedip anlamsal ögeler haline gelmesine neden olur. Böylece anlatının ideolojisi, şehir sesleriyle kahramanların seslerini benzer bir baskı mekanizması altında bir araya getirir. Mevlut'un sokaklarda "Boo-zaa" diye seslendiği anlar, bu iki ses türü arasında bir köprü oluşturur. Çoğunlukla anlatıcı tarafından sembolik bir değer yargısına yerleştirilen ve nesnelleştirilen boza, Mevlut'un çağrılarında hem öznel hem de nesnel dünya arasında bir dengeyi simgeler ve bu ses, anlatının egemenliğine karşı lirik bir direnişin ifadesi haline gelir.

Fiziksel ses, anlatı sesi ve lirik söylem, Orhan Pamuk'un anlatısındaki otoriteye karşı ortak bir direniş alanı yaratır. Pamuk'un görsel ideolojisi, şehirdeki fiziksel sesleri baskı altına alırken, kahramanların iç sesleri de benzer şekilde gölgelenir. Mevlut'un "Boo-zaa" seslenişleri, bu ikili baskıyı kırarak hem fiziksel sesin hem de kahramanın öznel sesinin öne çıkmasını sağlar. Bu noktada lirik söylem devreye girer, çünkü sesin en dirençli şekilde var olabildiği alanlardan biri lirik ifadedir. Lirik söylemde sesin maddesel niteliği ile öznellik arasındaki bağ o kadar kuvvetlidir ki, bu söylem Pamuk'un otoriter ve postmodern anlatısına bir direnç oluşturur.

Dolaylı Anlatım ve Lirik Söylem

Romanın lirik söylemle olan ilişkisini vurgulamamın temel sebebi, ses kavramının en dirençli şekilde var olabildiği söylem türleri arasında lirik söylemin, edebi türler arasındaysa lirik şiirin başta gelmesidir. Theodor Adorno'ya göre lirik söylem, "her bireyin… baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder" (Adorno, 2004, s. 118). Bu sayede de bize "yapıtın dolaysız varoluştan uzaklığı" hakkında ipuçları verir (2004, s. 118). Adorno'nun lirik söylem hakkındaki bu analizi diğer anlatı sanatları için de son derece önemlidir. Örneğin, postmodern romanın en önemli özelliklerinden biri "dolaylı varoluşu" azami seviyelere çıkarmasıdır. Pamuk'un postmodern kurmaca düzenindeki her detay, her ilişki, her olay merkezi bir bilincin aracılığıyla, dolaylı yoldan okuyuculara sunulur.

Romanın anlatıcısı, yer yer "kamerasını" çevirip farklı kahramanlara odaklandığında bile kullanılan dil, mimetik olma çabası içinde değildir. Bu bölümlerde kullanılan dil, kahramanların "seslerini" ve kendilerine özgü üsluplarını yansıtmaz. Dolayısıyla, kahramanlar birinci tekil kişi perspektifinden konuştuklarında da söylediklerinin anlatıcının dolambaçlı süzgecinden geçerek bize ulaştığını hissederiz. Bu hissiyatın en önemli nedenlerinden biri, kahramanların sesinin ve kullandıkları üslupların ayrıştırıcı özelliklerinin asgari düzeyde temsil edilmesidir. Bu ayrıştırıcı özellikler, kullanılan ifadeler ve sözcük seçimleriyle sınırlıdır. Örneğin, "hay Allah senden razı olsun" (Pamuk, 2020, s. 94), "gariban" (s. 95),

"maşallah" (s. 123), "laf sokuşturmak" (s. 263) gibi kelimeler ve hitap şekilleri, kahramanların hayat tarzları, değer yargıları ve duygusal mücadeleleri hakkında bize fikir verebilir.

Ancak, anlatı sesinin içinde sıkışmış bu ifadeler bile, kahramanlar adeta kameraya bakarken "kamusal" bir alanda seçilmiş gibi hissedilir. Kahramanların sesi, anlatıcının kurduğu düzenin bir uzantısı olma durumundan kurtulamaz. Onların iç seslerine, konuşma ritimlerine, duraklamalarına, dil sürçmelerine ya da hazırlıksız tepkilerine tanık olmayız. Seslerinin sürekli olarak anlatıcının üslubuna yaklaştığını ve işitsel özelliklerini kaybedip anlamsal düzeneğe yedirildiğini görürüz. Böylece kahramanlar, anlatıcının olay örgüsü ve anlatım endişelerinin birer yansıması haline gelir. Örneğin, Rayiha'nın "sırası gelmişken söyleyeyim" (s. 293) şeklinde konuşması ya da Ferhat'ın "Benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyesiniz diye bir dakikalığına araya giriyorum" (s. 234) demesi bu duruma örnek teşkil eder.

Doğrusal zamanı reddeden ve Mevlut'un yaşamının farklı dönemleri arasında dolaşan bu romanda, bir kahramanın "sırası gelmişken söyleme" arzusu doğal olarak ironik bir hal alır. Olay örgüsünün doğrusal düzlemde ilerlemediği ve sürekli farklı zamanlar arasında gidip geldiği bir romanda, kahramanların konuşma "sırasına" dair herhangi bir ipucu, ister istemez romanın merkezindeki bilinci işaret eder. Hatta, okura romanın başında anlatıcının araya girdiği anları hatırlatır: Örneğin, romanın daha başlarında "bu noktada" diyerek olay akışını kesen anlatıcı, "hikâyemizin tam anlaşılması için" boza hakkında bilgi verir (s. 27). Bu sebeple, kahramanlar da benzer şekilde anlatı zamanına yönelik yorumlar yaptıklarında, onları anlatıcının konuşturduğunu hissederiz. Dolayısıyla, kahramanların sesini değil, anlatı evreninin dolaylı düzeni içinde taşıdıkları "anlamı" duyarız.

Merkezcil çekim kuvvetinin böylesine belirgin olduğu bir kurmaca düzende lirik söyleme yer kalabilir mi? Dolaylı anlatımın iliklerine kadar işlediği bu sistemde, kendi özerkliğini arayan bir lirik ses barınabilir mi? Pamuk, *Öteki Renkler* kitabında yer alan "İstanbulluyum" yazısında romanlarında yer verdiği "lirik" ve "epik" dürtülerden bahseder:

> Ben romancıyım. Kitaplarımda pek çok lirik an, şiirsel, hissedilmiş, yürekten gelen ya da ilhamla yazılmış sayfalar var. Ama bütün bu panorama, epik hikâye de benim için eşdeğerde önemlidir. Ben bütünü görmekten hoşlanırım. Bir İstanbul romancısıyım ve şimdiye kadar, hiç kimse benim kadar, İstanbul'un bütününü yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihine ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşişini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde görmedi. Benim yazıhanemin gördüğü manzaranın, bir romancıya yakışan böyle bir ayrıcalığı var. Buradan gördüğüm her şeyi hak ettiğimi düşünürüm bazen. (2014, s. 315)

Pamuk, romanlarında lirik ve "yürekten gelen" kesitlerin bulunduğunu belirttikten sonra, ifadesini "ama" ile keskin bir viraja sokup bu kez "bütüne" odaklanır. Bu değişim o kadar belirgindir ki, ifade ansızın yazar egosuna doğru evirilip İstanbul'un edebi temsili üzerinde bir hüküm kurmaya kadar varır. Şehir üzerinde lirik dürtünün özüne ters düşen bir hakimiyet kurma çabası ve şehre tepeden "panoramik" bakan "ayrıcalıklı" bir bilinçle karşılaşırız. Romanın epik ve panoramik inşası içinde kayboluveren lirik dürtü keza bu kesitte bile gölgede kalan, bastırılmış bir hal alıyor. Ayrıca, Pamuk'un İstanbul'u betimlerken kullandığı dilin çoğunlukla şehrin görsel düzeniyle sınırlı olması dikkat çeker. İstanbul'u detaylı ve kapsamlı bir şekilde anlatan nadir yazarlardan biri olduğunu söylese de Pamuk'un dikkatinin büyük ölçüde görsel unsurlara, manzaralara ve panoramalara yöneldiği görülür. *Kafamda Bir Tuhaflık*, şehrin sokaklarına inen bir antropolojik roman olmasına rağmen, görsel unsurların egemenliğinden kurtulamaz.

Duyulmayan Seslerin Görsel Dili

Başka bir açıdan bakıldığında, ses, bu görsel düzenekte marjinalleşmiş, sınıflandırılması zor ve mevcut düzeni rahatsız edebilecek politik bir boyut kazanmıştır. Romanda belgesel teknikten mahrum bırakılmış yegâne kahraman olan Mevlut'un iç sesini dolaysız ve doğrudan duymaya çalışmak, romanın görsel düzeni ve şehrin gürültüsüyle bastırılan bireysel sesleri duymaya çalışmakla neredeyse eşdeğer bir çaba haline gelir. Anlatı dili de bu durumu zaman zaman doğrular. Romanın en başında, Mevlut'un yanlış

kişiyi kaçırdığını fark ettiği ve "birlikte bütün bir ömür geçireceği karısının yüzünü ilk defa yakından" gördüğü gecenin anlatıldığı bölümde, aklından geçen düşünceler betimlenir:

> Yağmur aracın tavanında bir tıpırtı çıkarıyor, silecekler tuhaf bir inleme sesiyle çalışıyordu, ama Mevlut derin bir sessizliğin içine doğru ilerlediklerini biliyordu. Arabanın soluk turuncumsu ışıklarının aydınlattığı ormanda yoğun bir karanlık vardı. Kurtların, çakalların, ayıların gece yarısından sonra yeraltı ruhlarıyla buluştuklarını çoktan işitmiş, efsanevi yaratıkların, şeytanların gölgeleriyle geceleri İstanbul sokaklarında Mevlut çoktan karşılaşmıştı. (ss. 18-19)

Bu tasvirin sembolik bir anlam taşıyıp taşımadığını sorgulamaya gerek yoktur; zira anlatıcı, sessizliğe ve karanlığa sembolik bir önem atfetmektedir. Tasvir, işitsel algıyı harekete geçirirken, duyulabilir sesler genellikle mekanik gürültüler veya kalabalıkların belirsiz, kimliksiz sesleri olarak karşımıza çıkar: Yağmurun tıpırtısı ve sileceklerin inlemesi gibi. Mevlut'un sessizliğine derinlik katan bu sesler, onun için yeni deneyimler değildir; zira gençliğinde, İstanbul'un sokaklarında ve gecelerinde bu tür duyumları çoktan yaşamıştır. Bu tasvirler, romanın İstanbul'un mahalle ve sokaklarını konu edecek bölümlerine hazırlık niteliğindedir. Aynı zamanda, görsel tasvirlerin işitsel ögeleri nasıl bastırdığına dair ipuçları sunar. İşitsel algı giderek soyutlaşırken, görsel tasvirlere "aydınlatıcı" bir özellik kazandırılmıştır. Bu güçlü görsel düzende, kitlesel seslerin yanı sıra, Mevlut'un sessizliği ve bu sessizliğin taşıdığı gizem, roman boyunca ona atfedilen "tuhaflığın" önemli bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Alıntıda tasvir edilen "sessizliğin içine doğru ilerleme" eylemi, sadece olay anına dair bir betimleme değil, aynı zamanda anlatı dili ve tekniğini açıklayan bir detaydır. Mevlut, anlatı düzeninde ebedi bir sessizliğe doğru ilerlemektedir. Diğer kahramanlar, roman boyunca bize hiçbir zaman kendi sesiyle hitap edemeyecek ve anlatıcının dolaylı aracılığına muhtaç olacaktır. Birkaç cümle sonra, anlatıcı bu durumu onaylarcasına Mevlut'un sessizliğini tekrar dile getirir:

> Mevlut, içine girmekte olduğu tuhaf sessizliğin yıllarca süreceğini anlamıştı. Hayatın kendisine kurduğu tuzağa nasıl girdiğini çıkarmaya çalıştıkça 'Köpekler havladığı, karanlıkta yolumu şaşırdığım için böyle oldu' gibi bir mantık kuruyor, bu mantığın yanlış olduğunu çok iyi bilmesine rağmen, bir teselli olduğu için istemeden inanıyordu. (s. 19)

Mevlut'un tanımlayıcı özelliği olarak görülen sessizlik, arka planda sürekli havlayan köpeklerin imgeleriyle pekiştirilmiştir. Bu sessizlik, sürekli olarak bastırılan ve gürültüye maruz kalan bir durum olarak betimlenmiştir. Mevlut'un bu "tuhaf sessizlik" içinde ilerlemesi, sadece amca oğullarının değil, aynı zamanda anlatıcının da bir tuzağı gibi algılanabilir. Pamuk'un romanlarında "hayat" genellikle romanın yapısal özellikleriyle özdeşleşir; dolayısıyla "hayatın kendisine kurduğu tuzak" ifadesi, "romanın kendisine kurduğu tuzak" olarak da yorumlanabilir.

Mevlut, beğendiği kadını kaçırıp yeni bir hayat kurmaya çalışırken tuzağa düşer ve beklemediği bir "kurmaca" evrenin içine adım atar. Bu tuzağa düşen Mevlut, artık bir kahraman haline gelmiştir; hem de öylesine bir kahraman değil. Romanın başkahramanı olarak tescillenmiş, kendisine diğer kahramanlardan farklı bir yer tahsis edilmiştir. Peki, bu yerin niteliği nedir? Anlatıcı, bu sessizliği bize nasıl hissettirecektir? Yukarıdaki alıntı, bu sorulara ışık tutmaktadır. Cümle yapılarını ve "röportaj" tekniklerini incelediğimizde, Mevlut'un anlatısal düzen içindeki sessizliğinin nasıl inşa edileceğine dair ipuçları bulabiliriz. Pamuk, bu cümlelerde adeta inşa ve anlatı tekniklerinin inceliklerini sergilemiştir.

Nedir bu incelikler? Bu cümlelerde, Mevlut'un aklından geçen düşüncelerin aktarıldığını biliyoruz. Ancak hangi kelimeler Mevlut'a, hangileri anlatıcıya aittir? Mevlut'un aklından geçen bir kelimeyi anlatıcının sesinden ayrıştırmak mümkün müdür? Belki "tuhaf" kelimesi, belki de bu kelime Mevlut'a aittir ve onun aklından geçmektedir. Ya da "tuzak" kelimesi. Bu belirsizliği artıran, anlatıcının tırnak içinde Mevlut'un sözlerini aktarıyor gibi görünmesine rağmen hemen ardından "gibi" ifadesini eklemesidir: "Köpekler havladığı, karanlıkta yolumu şaşırdığım için böyle oldu." Genellikle tırnak işaretiyle yapılan doğrudan aktarımlarda sesin kime ait olduğu açıktır. Ancak burada, anlatıcı, doğrudan aktarım izlenimi

verdikten hemen sonra "gibi" ifadesini ekleyerek tırnak içindeki sözleri sahipsiz bırakır. Böylece sözler Mevlut'a ait olmaktan çıkar; onun düşünce tarzının ve mantığının kaba bir taslağı olarak sunulur. Anlatının Mevlut'a kurduğu tuzak işte bu noktada kendini gösterir: Mevlut, bu andan itibaren kendi hikayesini doğrudan anlatma imkânından mahrum bırakılır. Artık, tamamen kendisi için inşa edilmiş karmaşık bir tuzağa, bir anlatı evrenine adım atmıştır.

James Wood *Kurmaca Nasıl İşler* kitabında serbest dolaylı anlatım tekniğini şöyle açıklar: "Her şeye hâkimlik [omniscience] adı verilen şey neredeyse imkânsızdır. Birisi bir kahramanla ilgili bir hikâye anlattığı anda, anlatı sanki bu kahramana evirilmek, onunla birleşmek, onun düşünme ve konuşma biçimine bürünmek ister. Bir romancının her şeye hâkimiyeti, kısa bir süre sonra gizli bir paylaşıma dönüşür" (Wood, 2010, s. 20). Bu durum Mevlut için de geçerlidir. Mevlut, yazarın en çok sessizliğe ittiği, tuzak kurduğu kahraman olduğu gibi, aynı zamanda yazarın duyarlığına en berrak aynayı tutan kahramandır. Nasıl ki "[ş]ehrin sokaklarında geceleri gezmek Mevlut'a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu" veriyorsa (s. 462), bu romanda anlatılanlar dış dünyayı temsil ediyor gibi görünse bile, aslında bir inşa eden bilincin uzantılarıdır.

Aslına bakılırsa, Pamuk bu durumu – romanın yapısal ve anlatısel tuzaklarını – okuyucusuna hatırlatmaktan asla kaçınmayan bir yazardır. Bu yaklaşım, romanın ilk cümlelerinden itibaren okuyucunun zihnine kazınır:

> Okurlarım benim gibi Mevlut'la tanışsalardı, onu yakışıklı ve çocuksu bulan kadınlara hak verirler, hikâyemi renklendirmek için abartmadığımı teslim ederlerdi. Bu vesileyle, bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağımı, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları, okurlarımın daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek bir şekilde sıralamakla yetineceğimi belirteyim. (s. 15)

Bu cümlelerdeki söz dizimi bile anlatıcı "ben" ve Mevlut'u ayıran sınırları muğlaklaştırmaktadır. Örneğin, "Mevlut'la benim gibi tanışsalardı" veya "Mevlut'u benim gibi tanısalardı" demek yerine, anlatıcı "benim gibi Mevlut'la tanışsalardı" şeklinde tuhaf bir söylem kullanır. Bu, roman türünün ilk örneklerinde ve Pamuk'un diğer eserlerinde sık sık karşılaştığımız aldatma tekniklerinin bir yansımasıdır. Anlatıcı, yalnızca olay örgüsünü "sıralama" işlevini üstlenir ve öykünün geri kalanının tamamen gerçek olduğuna dair bir izlenim yaratır. Böylece Mevlut'un "sessizliği" gibi anlatıcının "sessizliği" de gündeme gelir. Mevlut, zaman zaman kendi hikayesine yabancılaşarak sesini duyamaz hale gelirken, anlatıcı da olay örgüsünün karmaşık yapısında kaybolur ve nadiren birinci tekil bakış açısıyla okuyucuya seslenerek varlığını hatırlatır.

Tuhaflık

Hem kitabın adında hem de yukarıdaki alıntılarda karşılaştığımız "tuhaflık" olgusu, bu ikiliğin en önemli yansımasıdır. Mevlut'un "tuhaf sessizliği" ifadesi, onunla ilişkilendirilen "tuhaflık" özelliğini vurgular. Bu "tuhaflık," aynı zamanda "tuhaf olaylar" ifadesiyle hikayenin tümünü ve bu hikayeyi bir arada tutan merkezi hayal gücünü tarif eder. Peki, "tuhaflık" nedir ve Pamuk neden bu kavramı romanın merkezine yerleştirmeyi tercih etmiştir? "Tuhaf" kelimesi genellikle anlaşılması güç, garip ya da acayip şeyleri tanımlamak için kullanılır. Fakat bu kelimenin çağrışımları bir hayli değişkendir. Tam olarak anlam veremediğimiz ve gizemli nitelikler taşıyan şeylerden bahsederken "tuhaf" kelimesini kullanırız: "İnsan hep zıddına âşık oluyor. Ne tuhaf değil mi?" Bu tür ifadelerde, kavramın yorumsal çekiciliğini ve yarattığı gizem duygusunun cazibesini kabul etmiş oluruz. "Tuhaf" kelimesi, ayrıca normların dışında hareket eden ve beklenmedik davranışlarda bulunan bireyleri tanımlarken de kullanılır: "Ne tuhaf adam, bir merhaba bile demedi." Bu tür kullanımlarsa olumsuz, yargılayıcı çağrışımlar barındırır. Genellikle normların dışında kalan ve eksantrik davranışlar sergileyen kişiler için kullanılan "tuhaflık" kavramı, gerçek hayattan uzaklaşıp hayal gücüne sığınan, yalnızlıktan beslenen yaratıcı kişilikler ve yazar figürleriyle de ilişkilidir. Bu kavram, hayal dünyası ile gerçek dünya arasında gidip gelen, bu ikisi arasındaki geçişlerden beslenen kişilikler için geçerlidir.

Romanın adının, İngiliz Romantik şairi William Wordsworth'ün bir şiirinden seçilmiş olması ise tesadüf değildir. Kişisel deneyimi, yalnızlığın önemini, hayal gücünün yetkinliğini vurgulayan Wordsworth'un *Prelüd* eserinden alınmış bu sözcükler, hem Mevlut'un şehirdeki dalgın ve introspektif yalnızlığını hem de yaratıcı eylemin ve yazarlığın tuhaf arada kalmışlığını tasvir eder. Pamuk'un yazarlık eylemini anlattığı yazılarında da "tuhaflık" kavramını kullanması dikkat çekicidir. Örneğin, *İstanbul* anlatısında "ben" kavramının oluşum sürecindeki çocukluk anılarını hatırlar: "Hayal kurmayı yalnızca kendi tuhaflığım diye algılayıp aklımdan geçenleri saklamanın bir başka nedeni de bu ikinci dünyanın bana hiçbir geri dönüş zorluğu çıkarmamasıydı" (2013, s. 30). Hayal etme, hayal evreninde canlandırılan şeyleri onlara geri dönebilmek için aklın bir köşesinde saklama, yani kurmaca diyarlar yaratma dürtüsü "tuhaflık" ile bağdaştırılmıştır. Yine aynı metinde, Pamuk'un görsel imgeleri ön plana çıkardığını ve hayal gücü kavramını görsel detaylarla pekiştirdiğini gözlemleyebiliriz: "… istediğim hayali istediğim gibi kurar, sonra odadan çıkarken lambayı kapatan biri gibi ('ışıklar söndür', çocukluğumda en çok duyduğum sözlerden biridir) hayali kapatıp huzurla normal dünyaya geri dönebilirim" (2013, s. 30). Birkaç sayfa sonra, "aklımdaki ikinci âlemin korkunçluğunu, tuhaflığını, uygunsuzluğunu kendime saklamam gerektiği" hissiyatını hatırlar (2013, s. 32). Bu örnekler, Pamuk'un çağrışım dünyasında "tuhaflık" kavramının hep yaratıcı süreçle ilişkilendirildiğini ortaya koyar.

"Korkunçluk" ve "uygunsuzluk" gibi ifadelerle tamamlanmış olması, "tuhaflık" kavramının ve yaratıcı sürecin ikiliğini açıkça sergiler. Bu "ikinci âlem" hem hayal gücünün yüceliğini vurgulama potansiyeline sahiptir hem de dünyadan kopuşu, fanteziler diyarına çekilmeyi ve mevcut durumdan kaçma ihtiyacını ifade eder. Mevcut durumdan kaçma arzusu, toplumsal normlara ve düzenlere karşı bir başkaldırıdır. Tuhaflık, eksantriklik, enteresanlık, gariplik gibi normatif düzenin dışında hareket eden, toplumsal beklentilere uymayan birey ve davranışları tanımlamak için kullanılır. Aynı zamanda, bu terimlerin olumlu çağrışımları ("ne enteresan adam") da vardır. Bu olumlu çağrışımlar, "tuhaf" bulduğumuz şeylere karşı istemsizce duyduğumuz yakınlık ve arzuya işaret eder. Sanki karşımızdaki "tuhaf" kişiye veya "eksantrik" davranışlara eklemlenmiş çekici bir katman vardır ve bu katmanı anlamak, yorumlamak ve açıklamak isteriz. Bu nedenle, "tuhaf" olan, tam olarak anlamadığımız ama anlamak istediğimiz bir olguya dönüşür ve bizi anlama arzumuzla baş başa bırakır. Pamuk'un dünyasında, roman yazarının "ikinci âlem"i ve Mevlut'un "kafasındaki tuhaflık" da bu türden olgulardır.

Tuhaflık olgusunun taşıdığı bu anlam ve anlaşılmayı reddeden katmanı, psikanalitik kuramlar ve Ödipal tiyatro çerçevesinde anlamaya çalışabiliriz. Ödipal tiyatroda, anne, baba ve çocuk arasındaki ilişkiler öne çıkar. Bebeklik döneminin ilk aşamalarında, çocuk, anne figürüyle bir bütünlük içindedir ve benlik ya da öz bilinçten yoksun bir varoluş sergiler. Ancak, baba figürünün bu ilişkiye dahil olmasıyla birlikte, bu bütünlük kısa sürede sona erer. Baba figürü genellikle otoriter, kuralcı ve yasaklayıcı bir birey olarak tanımlanır. Çocuk, anne figürünü baba figürü ile paylaşmak zorunda kaldığında, arzularının denetim altına alındığını fark eder. Bu süreç, çocuğun arzularını ifade etmek için bir simgesel sistem olan dile başvurmasına neden olur. Arzularını doğrudan ifade etmek mümkün olmaktan çıkar; çocuk, arzu ettiği şeylerin başkaları tarafından da arzulandığını anlamak zorundadır. Bu durum, çocuğun arzu ve ihtiyaçlarını bir sosyal ve sembolik bağlam içinde değerlendirmesini gerektirir.

Bu gergin üçgenin şekillendirdiği dil deneyimi ve kendini ifade etme yetisi, coşmuş bir öz bilinç algısı ve bilinçaltı faaliyetleriyle iç içe geçer. Artık ifade tamamen dolaylı bir hale gelmiştir. Bu karmaşık durum, zamanla kuralcı ve otoriter baba figürüne karşı bir sempati geliştirme ve anne figürüne karşı tavır alma şeklinde tezahür edebilir. Psikanalitik kuramın sunduğu bu Ödipal üçgen, ataerkil toplumda hüküm süren normatif cinsiyet kategorilerini temel alır. Ancak, aile içindeki bu dinamiği toplumsal bir düzleme taşımak mümkündür. Öznenin benlik kavramının ve arzularının yerleşmiş normlar, kurallar ve ideolojik dinamiklerin etkisinde şekillendiğini düşünerek daha geniş bir toplumsal bağlamda ele alabiliriz. Bu toplumsal denklemde özne, kendi arzularına yabancılaşır ve hangi ögeleri neden arzuladığını kavramakta zorlanır. Dolayısıyla, "tuhaf" olarak nitelendirilen şeyler, öznenin parçalanmış ve bir araya getirilmesi imkânsız durumunun yansıması haline gelir. Tuhaf olarak geçiştirilen bu olgular, aslında neyin tuhaf olduğunu tam olarak ifade edemediğimiz bir belirsizliği yansıtır.

Genel hatlarıyla özetlenen psikanalitik model, Pamuk'un kurmaca dünyasına atfettiği tuhaflığı ve bu dünyanın görsel işleyişini anlamakta faydalı olacaktır. Nitekim, Pamuk bu durumu açıklarken sıklıkla

Ödipal tiyatroyu çağrıştıran dil ve imgelere başvurur. Örneğin, "İstanbulluyum" başlıklı denemesinde şehrin nesnel değil, zihinde yaşatılan öznel gerçekliğinden bahsederken şöyle der:

> Kafamın içinde yalnızca Kartezyen bir düzlem değil, bu yörelerin birer tuhaf resmi de vardır; bir şehrin hayaletimsi bir cadı-anne gibi akıldan hiç çıkmayan imgesi. Sanki sokaklarda yürürken bu harita beni takip eder. Yalnız şehirdeki yerimi değil, hayattaki yerimi de bu harita-cadı resimle tarif ederim. Bu haritada kendimi gördüğüm kadar, bir hayale yaklaşır gibi kendimi kurgularım ve konumlarım. (2014, s. 308)

Şehrin haritalarda resmedilen Kartezyen düzeni, nesnel ve standart bir düzen gibi algılanabilir. Ancak bu haritalar, aslında bir yerleşik düzenin, siyasi düzenlemelerin ve toplumun benimsediği şehir algısının yansımasıdır. Bu temsili sistemler, bilinçte iz bırakır ve şehir deneyimine kılavuzluk eder. Pamuk, bu Kartezyen düzenin ötesinde, kişisel şehir deneyimlerinden damıtılmış imgeleri "tuhaflık" olarak nitelendirir. Bu imgeler, yazarın bilincinde şekillenen ve çeşitli deneyimlerle iç içe geçen kavramlardır.

Görselliğin İktidarı

Pamuk'un sıkça işlediği "cadı-anne" imgesi, psikanalitik model çerçevesinde derin bir yansıma taşır. Çocuk, başlangıçta masallaştırdığı ve baba figürünün kuralcı, düzenleyici düşünce tarzından farklı olarak gördüğü anne figürüne zamanla yabancılaşmıştır. Dili kullanma süreci, anne figürünü yerleşik düzeni ve kuralları onaylayan bir figür haline dönüştürmüş ve bu nedenle anne imgesi kafasında bir düşman olarak şekillenmiştir. Pamuk'un *İstanbul* anlatısında benzer dinamiklerle karşılaşmak mümkündür. Kitabın ilk bölümlerinde, Pamuk erkek figürlerini hayal gücünden yoksun, çirkin karakterler olarak tasvir eder: "Annem gibi güzel kadınlar dışında, yetişkinleri öyle çok fazla sevdiğimi de söyleyemem. Çirkin, kıllı ve kabaydılar. Fazla hantal, fazla ağır ve fazla gerçekçiydiler. Dünyanın içinde gizli bir ikinci dünya olduğunu bir zamanlar görmüşler, ama hayret etme ve hayal etme yeteneklerini kaybetmişlerdi… Erkeklerin parmaklarının üst kısmındaki, boyunlarındaki tüylerden ve kulaklarından, burunlarının içinden fışkıran kıllardan hoşlanmaz, onların daha kötü, daha bayağı yaratıklar olduğunu düşünürdüm" (2013, s. 32). Anlatının ilerleyen bölümlerinde, annenin "şefkat ile sevgi" ifadeleri, babanın yokluğunda evdeki sohbetler ve dertleşmeler ön plana çıkar. Fakat zamanla, aralarındaki tartışmalar çoğalmaya başlar. Annenin gelecekle ilgili endişeleri, genç Pamuk tarafından yaratıcı sürece balta vuran evhamlar olarak algılanır: "Annemin sık sık hissettiğim bu ihtiyat dürtüsü 'normal olan, sıradan olun, herkes gibi,' olun derdi bize. 'Dikkati çekmeyin hiç.'" (2013, s. 335). Bu tartışmalar ve kavgalar, Pamuk'un kendini şehrin sokaklarına daha ısrarlı bir şekilde atarak şehri kendi öznel çerçevesinden deneyimlemesine ön ayak olan ve yaratıcı dürtülerini teşvik eden ögeler haline gelir.

Pamuk, "İstanbulluyum" denemesinde "Kartezyen" düşünce sisteminin yetersizliğinden bahsederken, ironik bir şekilde, kendi bilincinde şekillenmiş düşünsel imgeler, sanki bir Kartezyen düzen içinden titizlikle seçilerek birleştiriliyormuş gibi bir izlenim verir. "Cadı-anne" ve "harita-cadı" gibi birleştirmeler adeta hesap tablosundan çıkarılıp bir araya getirilmiş izlenimi uyandırır. Pamuk'un ifadeleri, çelişkili bir biçimde, yerleşmiş temsil sistemlerini reddettikçe baba figürünün kuralcı diline bürünmektedir.

Bu durumun bir başka örneği, yazının devamında İstanbul'un Paris'teki Eyfel Kulesi veya Londra'daki Big Ben gibi belirgin falik sembollerden yoksun olduğuna dair yapılan genelleyici açıklamalarda görülür:

> Bütün şehirleri birleştiren imgeler vardır; siluet bunun gibi bir şeydir. Bir de şehri birleştiren, herkesin gördüğü ve herkesin o şehirde yaşadığını hissettiği yukarılarda bir noktası vardır. İstanbul'un böyle bir yeri yok…. bütün bunların üstüne çıkan, basit ve herkesin kabul edebileceği bir ortak imgesi, herkesin şehri temsil edeceğini kendiliğinden inanacağı bir simgesi yok. (Pamuk, 2014, s. 317)

Bu türden açıklamalarda benzer bir ironiyle karşılaşırız. Bir yandan Pamuk'a hak verip İstanbul'un Big Ben gibi merkezi bir simgesinin olmadığını iddia edebiliriz. Bu iddianın belki doğruluk payı olabilir ve İstanbul'un birçok "çekim merkezi" olan, simgeselliği reddeden bir tarafı olduğu savını pekiştirebilir. Ancak, diğer yandan, Pamuk'un İstanbul gibi olmayan şehirlerden bahsederken, yani merkezi bir simge etrafında birleştiğini iddia ettiği şehirlerden bahsederken kullandığı açıklamalar, görsel simgelere abartılı bir önem atfetmektedir Şehirlerin merkezi simgeleri, şehri "birleştiren" unsurlar olarak tanımlanabilir mi? Bu simgeler gerçekten de herkese o şehirde yaşadığı hissini verebilir mi? Pamuk bu merkezi simgeleri evrenselleştirmekte, belki de biraz abartılı bir şekilde şehre aidiyet duygusuyla bağdaştırmaktadır.

Pamuk, İstanbul'un falik bir merkezden yoksun olduğunu öne süren bu çarpık karşılaştırmasıyla, merkeziyet hissiyatının aslında bir fanteziye dayandığını açığa çıkarmaktadır. Bu sözde "eksiklik," yazarın kurgusal evreninde kendisine bir merkez oluşturma fırsatı sağlar. Pamuk'un romancılık pratiğinde, bu merkezi simgenin eksikliği, temel bir aldatmaca tekniği olarak işlev görür. Örneğin, *Kafamda Bir Tuhaflık'*ta, romanın "bütünüyle gerçek olaylara dayanan" bir metin olduğu iddia edilirken, aslında olay örgüsünü ve kahramanları kurgulayan merkezi bir bilincin varlığı ısrarla vurgulanır (s. 15). Bu durum, Pamuk'un kurmaca dünyasının görsel simgeler ve tasvirler etrafında şekillendiğini gözler önüne serer. Psikanalitik kuramlarla bu durumu irdeleyerek, yaratıcı öznenin kurmaca evrende – hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak – yarattığı iktidar algısıyla ilişkilendirebiliriz.

Anlama Yedirilemeyen Ses

Görsel olanın egemenliği sadece Pamuk romanlarında karşılaştığımız bir durum değil, modern yaşamın ve düşüncenin bir uzantısıdır. Theodor Adorno'nun belirttiği üzere, "insan kulağı burjuva, rasyonel ve nihayetinde endüstriyelleşmiş düzene henüz göz kadar adapte olamamıştır" (Adorno & Eisler, 1994, ss. 20-21). Slavoj Žižek ise rasyonel toplumda, sese hemen bir anlam yükleme arzusundan bahsederken, sesin ardında bıraktığı tortuya dikkat çeker: "Ses, imleyende (*signifier*) anlama direnendir" (1996, s. 65). Anlam taşıyan bir ifadeye indirgenemediği ve terbiye edilemediği noktada, belirsiz bir kimlikte askıda kalan ses, mevcut düzeni rahatsız etme potansiyeline sahiptir: "Sesin fazlalığı böylece radikal olarak belirlenemez konumdadır" (1996, s. 66).

Sesin anlama yedirilemeyen veya anlamı aşan özelliklerini vurguladığımız bu noktada, Jean-Luc Nancy'nin "duymak" ve "dinlemek" eylemleri arasındaki ayrımı ele almak yararlı olabilir. Nancy'ye göre, duymak halihazırda kodlanmış bir "anlamı anlamak" ile ilişkilidir. Örneğin, bir alarm sesi duyduğumuzda uyanmamız gerektiğini, zil çaldığında derse dönmemiz gerektiğini veya bir komut duyduğumuzda harekete geçmemiz gerektiğini anlamak bu kategoriye girer. Dinlemek ise "bir anlama ulaşmak için çabalama durumudur…. Dinlemek, hep bir anlamın eşiğinde konumlanmak demektir… hep bir benliğe doğru çabalama veya bu çaba içinde olma durumudur" (Nancy, 2007, ss. 7-9). Bu kavramsal ayrımı pekiştirmek için bir müzik eserini dinlemeyi örnek verebiliriz. kodlanmamış ancak dikkatli bir dinleme ile ulaşılabilecek bir anlamın var olduğunu hissederiz. Kendimizi bu anlama ulaşmak için sürekli bir çaba içinde buluruz.

Haliyle, konumlandırıldığımız bu eşikte ulaşmaya çalıştığımız şey, yalnızca dinlediğimiz değil, aynı zamanda kendimizi, benliğimizi de kattığımız bir eyleme dönüşür. Benzer bir ayrım görsel süreçler için de yapılabilir; örneğin, "bakma" ve "görme" eylemleri arasında farklılıklar ortaya konabilir. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, Theodor Adorno'nun da belirttiği gibi, modern toplumda duyma eyleminin görme eylemi kadar keskinlik kazanmamış olmasıdır. Görsel imleri ve işaretleri, anlam ifade eden matrislere daha pratik ve hızlı bir biçimde yedirir. Başka bir deyişle, anlama yedirilemeyen ses, anlama yedirilemeyen görselden daha tekinsizdir.

Sesin bu tekinsiz yapısını incelemeye alan en güçlü düşünürlerden bir diğeriyse Slovenyalı filozof Mladen Dolar'dır. Dolar, *Sahibinin Sesi* kitabına bir fıkrayla başlar. Bir savaşta, askerlerine "hücum" emrini veren İtalyan komutan, ilk başta sesine karşılık bulamayınca, emrini üç kez, her seferinde daha da ısrarcı bir şekilde tekrarlar. En sonunda askerlerden biri "Cha bella voce! / Ne güzel bir ses" şeklinde yanıt verir" (2013, s. 16). Dolar'a göre bu fıkra sesin iki öngörülebilir işlevini ortaya koyar. İlki "anlam vasıtası olan ses"tir (s. 11). Duyduğumuz komut ne anlama geliyor? Bunu doğru anlayan askerin hücum etmesi gerekir.

İkincisi ise "estetik hayranlık kaynağı olan ses"tir (s. 11). Hayranlık uyandıran, estetik özelliğiyle kulakta yankılanan ses.

Birinci senaryoda ses kaybolup anlama karışmaktadır. Dolar, bu ses ve anlam ilişkisini dilbilim ekseninde inceler: "Ses anlama işaret eden bir şeydir, içinde anlam beklentisi doğuran bir ok vardır sanki" (s. 20) Ancak anlama ulaşıldığında, ses kendiliğinden kaybolur. Başka bir deyişle ses anlamın "… kaybolan aracı gibidir – söyleyişi mümkün kılar, ama onun içinde yok olur, üretilen anlamın içinde buhar olup uçar" (s. 21). Bu kaybolma durumu, özellikle serbest dolaylı anlatımda belirginleşir. Serbest dolaylı anlatımda, anlatı sesinin inşasına kahramanların sesleri ve bilinçleri dahil olur. Üçüncü tekil anlatıcı bir karakterin bakış açısına odaklandığında, kullanılan kelimelerin o kahramanın düşünce dünyasından seçilmiş olduğunu sezeriz. James Wood'un da belirttiği gibi, bu durumda "sözcüğe kimin 'sahip olduğunu' kesin olarak bilemeyiz" ama sesin kime ait olduğunu hisseder gibi oluruz" (2010, s. 21) Lakin, bu belirsizlik yorumlama çabalarımızı genellikle anlamsal düzeyle ve simgesel zincirle sınırlı bırakır. Sözcükleri okuruz ve seçeriz, ama "işitmeyiz." Sonuç olarak, serbest dolaylı anlatım sesin anlam içinde tamamen buharlaşmasına neden olur ve işitme eylemini lüzumsuz kılar.

İkinci senaryoda, ses estetik bir olgu olarak belirir ve akustik özellikleriyle anlamı tamamen baskılar. Peki bir orta yol mümkün değil midir? Bu noktada yine lirik söylemi ele alabiliriz. Ne de olsa bu söylemin en güçlü biçimde ortaya çıktığı lirik şiirde ses ve anlam neredeyse kusursuz bir diyalektik içinde kıvranır. Ne ses ne de anlam birbirini tamamen baskılayabilir. Lirik şiirde, anlamın öne çıktığı ve işitsel ögelerin adeta buharlaştığı anlar olduğu gibi, ses düzeninin üstün geldiği ve anlama duyduğumuz ihtiyacın gevşediği durumlar da vardır. Ancak, kurdukları güçlü diyalektik ilişki sayesinde, bu denge her okuyuşta farklı biçimlerde ortaya çıkacaktır. Bu açıdan, Pamuk'un romanında işitsel ögelerin görsel ögeler tarafından bastırılması, kahramanların seslerinin anlatı sesi tarafından bastırılması ve lirik söylemin epik/panoramik söylem tarafından bastırılması birbirleriyle ilintili süreçlerdir.

Şehrin Gürültüsü İçinde Kaybolan Sesler

Kafamda Bir Tuhaflık'ın başında, Mevlut'un içine çekildiği "tuhaf sessizlik" yalnızca onun hayatını değil, romanın genel yapısını da açıklayan bir nitelik taşır. Mevlut'la birlikte anlatı da – iki işitsel öge dışında – genel bir sessizliğe bürünür. Bu ögelerden ilki, daha önce de belirtildiği üzere, ayrıştırılması zor olan kitlesel sesler ve gürültülerdir. Bu sesler, bireylerin şahsiyetini ön plana çıkarmaktan ziyade, kamusal alanda duyulan ve işitilebilen seslerin nesnelliğini vurgular. İkinci öge ise Mevlut'un İstanbul sokaklarında bir boza satıcısı olarak kullandığı "Boo-zaa" şeklindeki çağrıdır. Bu ses, ilk bakışta kâr amacı güden, pratik bir çağrı gibi algılanabilir. Ancak, romanda "Boo-zaa," Mevlut'un öznel kimliğini en güçlü biçimde sarmalayan, iç ve dış dünya arasındaki geçişleri somutlaştıran ve anlatıcının simgesel zincirine dahil olup buharlaşmayı reddeden bir ses olarak karşımıza çıkar.

Öncelikle, romandaki kitlesel ses ve gürültülerin hangi anlatı teknikleriyle tasvir edildiğini anlamak yararlı olacaktır. Bu sesler, bireysel ifadenin önemini vurgulayan lirik söylemle tezat oluşturur. Onları genelde serbest dolaylı anlatıcının tasvirlerinde duyarız: "Sokaklardaki boz ve solgun kifayetli sessiz ve ezik insanlar gitmiş, yerlerine gürültücü, hareketli ve iddialı kalabalıklar gelmişti" (s. 29). Bu cümledeki gözlemlerin Mevlut'a ait olduğunu, hatta bu düşüncelerin onun aklından geçtiğini hissederiz. Ancak, şehrin ve anlatının gürültüsü içinde hangi kelimelerin ona ait olduğunu belirlemek zorlaşır; onun "sesini" duyamayız. Aslında, Mevlut'un durumu da bizimkinden pek farklı değildir; biz onu duyamadığımız gibi, o da kendini tam olarak duymaz.

Şehrin gürültüsü, Mevlut'u hem kendine hem de kendi sesine yabancılaştıracaktır. Benzer şekilde, anlatının gürültüsü ve çokseslilği de okuyucuyu, romanın başkahramanı olan Mevlut'un sesinden uzaklaştırır. Bu yabancılaşmayı daha da tekinsiz kılan unsur, roman boyunca süregelen ve Mevlut'un sesine oldukça yakın ve aşina olduğumuz yanılsamasıdır. Serbest dolaylı anlatım tekniği sayesinde, Mevlut'un sesi roman boyunca anlatıcının içine gizlenmiş gibi görünür; sesini duymamıza rağmen ona yakın olduğumuz izlenimi yaratır. Bu tekinsizliği, genç Mevlut'un İstanbul'a yeni geldiği dönemde evde yalnız geçirdiği gecelerin tasvirinde daha detaylı bir şekilde gözlemleyebiliriz.

> Geceleri evde tek başına kalınca, kendisini ne kadar zorlarsa zorlasın pencereden giren rüzgârın uğultusunu, farelerin ya da cinlerin bitip tükenmez tıkırtısını, dışarıdan gelen ayak seslerini ve köpeklerin çığlıklarını unutup kafasını coğrafya kitabına bir türlü veremiyordu (s. 54).

Pamuk burada sözdizimini listelemek için kullanarak anlatı sesinin çeşitli ses ve gürültüleri nasıl taşıyabildiğini göstermektedir. Bu anlatı tekniği, kullanılan dilin anlatıcının gizli polifonisini ve çok sesliliğini açığa çıkarması açısından mimetik bir andır. Pamuk, şehrin ancak geceleri duyulabilen gizemli akustik evrenini, coğrafya kitabının görsel ve Kartezyen evreniyle karşılaştırır. Mevlut, evde tek başına kaldığı bu gecelerde, sabahları gördüğü, dolaştığı, tanıdığı şehrin farklı, tekinsiz bir hal aldığını hisseder ve saklanmaya çalışır. Şehir genç Mevlut için henüz bir yorum matrisine, belki de elindeki coğrafya kitabında sunulan modellere indirgenebilir bir hal almamıştır. Mevlut'un duyularını uyandıran bu sesler yalnızca bir arka plan gürültüsü veya ehlileştirmeye elverişli sesler değildir.

İstanbul'a gelmeden önce köyde doğayla hemhal olduğu ânlarda kendine yönelttiği "bu dünya konuşsaydı acaba ne derdi" sorusu şüphesiz ki bu yalnız gecelerde de aklından geçmektedir (s. 50). Fakat artık iç mekân ve dış mekân arasındaki mesafe büyümüş, dışarıdan gelen tanıdık sesler tekinsiz ve korkutucu bir kılığa bürünmüştür. Birkaç sayfa sonra, yine benzer koşullarda, Mevlut bu sefer coğrafya kitabına değil yorganının içine gömülecektir:

> Mevlut, İstanbul'da ilk aylarında geceleri yatağında yatarken şehrin uzaktan gelen gürültüsüne dikkat ederdi. Bazan korkuyla uykusundan uyanınca sessizlikte çok uzaktan gelen köpek havlamalarını duyar, babasının eve dönmediğini anlar, kafasını yorganın içine gömüp uyumaya çalışırdı (s. 56).

Serbest dolaylı anlatım tekniği burada da Mevlut'un sesini zaman zaman duyulabilir kılarken, zaman zaman uzaklaştıran bir işlev üstlenmektedir. Özellikle "uzaktan" kelimesinin bir sonraki cümlede "çok uzaktan" şeklinde tekrarlanması, korkuyla başa çıkmaya çalışan Mevlut'un bu sesleri kendinden uzaklaştırma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Mevlut'un sesinin ve anlık tepkilerinin anlatıcının sesine karıştığını hissetsek de, dolaylı anlatım tekniği bize aslında aksinin yaşandığını, her adımda Mevlut'un sesinin bizden ve kendisinden uzaklaştığını anımsatmaktadır.

Boo-zaa: Dolaylı Anlatım ve Nesneleşen Ses

Romanın ilerleyen bölümlerinde karşılaştığımız işitsel detaylar hep öznellik ve nesnellik arasında savrulurlar. Örneğin, Mevlut'un aklından "Babası 'yoğurtçu' diye bütün gücüyle bağırırken, bazılarını takmazdı, neden anlamazdı" düşünceleri geçerken, işittiği sesin geride iz bırakan, simgesel zincirlerin içinde tümüyle buharlaşmayı reddeden bir tarafı vardır. Babasının "yoğurtçu" diye bağırışı, Mevlut'un gelecekte sokaklarda "Boo-zaa" diye bağırırken hissedeceği duyarlığın izlerini taşımaktadır (s. 67). Mevlut bunun farkında olmasa da, etraftaki diğer seslerden farklı olarak bu sese karşı özel bir duyarlılığı vardır. Buna karşıt birkaç sayfa sonra karşılaşacağımız sesler kişisel bir duyarlığın yansıması değil, aksine kitlesel düzeyde vücut bulan sesler olacaktır. Örneğin, "marşın hep birlikte, 'tek bir yumruk' gibi söylenmesini isteyen ve 'marşı bin iki yüz öğrenciye yeniden yeniden" tekrar ettiren müdür (s. 71), "hoparlörün sesi bütün sesleri bastırdığı için İstiklal Marşı'nı" daha kısık sesle okuyan öğrenciler (s. 79).

Bu işitsel arka planı gözeterek romanda karşılaştığımız ikinci türden sese dönebiliriz: "Boo-zaa" sesi. Bu ses, Mevlut'a dış ve iç dünyası arasında daha güçlü bir bağ kurma hissi verir. Onun sayesinde, Mevlut kafasında hissettiği tuhaflıkla dış dünyası arasında bir kopuş değil, tersine bir bağ kurduğunu fark eder. Romanın ilk sayfalarından itibaren, anlatıcı bu sesi kavramsallaştırır ve anlamsal bağlamına oturtur:

> Bu noktada, hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim gelecek kuşak Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu,

> koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyeyim ki, zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılmasın (s. 27).

Anlatıcının ve uluslararası okuyucu kitlelerine ulaşmayı amaçlayan yazar figürünün yerli okuyucuların tanıyacağı bir içeceği tanımlama ihtiyacı duyduğu bu tuhaf girişim, Mevlut'un zanaatıyla ilişkilendirilebilir. Mevlut gibi, anlatıcı da ürününün farklı okuyucu kitlelerine, yaş gruplarına ve değişen duyarlıklara hitap edeceğinin bilincindedir. Mevlut, nasıl ki sokaklara çıkmadan önce bozasını "tam" kıvamına getirmeye çalışıyorsa, anlatıcı da hikâyesinin başında detayları netleştirerek onu doğru kıvama getirmeye çalışmaktadır.

Ancak, bu cümlelerde kavramsallaştırılan boza, Mevlut'un bozasından oldukça farklıdır. Anlatıcı bozasını, anlaşılması gereken bir terim olarak okuyucuya sunmaktadır: "Hikâyemizin *tam* anlaşılması için." Bu cümleleri okurken anlatıcının emellerini ve inşaya yönelik hırslarını hissetmemek mümkün değildir. Pamuk'un varlığını bu yorumlarda hissetmek neredeyse imkânsızdır. Anlatıcı ve yazar arasındaki ayrım sıklıkla bulanıklaşır ve anlatıcının bozayı açıklarken kullandığı üslup, Pamuk'un düşünce yazılarındaki üslupla belirgin benzerlikler taşır. Örneğin, Pamuk "İstanbulluyum" denemesinde bozadan şöyle bahseder: "Bütün satıcıların en dokunaklısı, bağrışı yüreğe en çok işleyeni, en sevileni budur. Hiç içmemiş olana bozayı nasıl anlatmalı? Darı ezilerek ve mayalandırılarak yapılan, rengi safranımsı, kıvamı koyu, hafifçe alkollü bir içkidir. Kışları akşam yemeğinden sonra üzerine tarçın serpilip içilir, yanında kavrulmuş leblebi yenir. Çok içilmedikçe dince yasak olmadığı için boza son beş yüz yılda İstanbul'da kış akşamları hep içilmiştir. Elinde güğümleri, belindeki torbada leblebisi, tarçını, kar yağarken karanlık arka sokaklarda 'İyi booza' diye yanık ve kederli bir sesle bağıran bozacının sesi kadar pek az şey bütünüyle İstanbulludur. Karda, kışta, çamurda boza satarak ekmeğini kazanmaya çalışan bozacının çabası, bize sıcak evlerimizde, odalarımızda olmanın mutluluğunu duyurur. Ama bozacının sokaklar arasından duyulan hüzünlü sesinde bizi sokaklara çağıran bir şey de vardır. Gece bir divana uzanıp iç düşüncelere çekilmiş İstanbullu, hiç susmayan bu büyük şehirde hayatın özlemin ve öfkenin satıcı çığlıklarıyla da dile geldiğini bozacıyı dinlerken anlar" (2014, s. 328).

Mevlut'un bozası, romanın başından itibaren kurmaca dünyasının bir ögesi haline gelmiş, anlatıcının emellerinin uzantısı olmuştur. Mevlut'un sesinin roman boyunca dolaylı anlatının buyruğuna gireceğini hatırlarsak bu pek şaşırtıcı bir detay değildir. Ancak, romanın sınırlı akustik altyapısı göz önüne alındığında, boza kelimesinin tüm bileşenleriyle kavramsal düzleme oturtulması ve anlatıcı ekseninde öne çıkarılması, Mevlut'un bu sesi sahiplenip öznelleştirmesini geciktirecektir. Anlatıcının bu yorumlarıyla boza, Mevlut'un zanaatının ve bilincindeki bileşenlerin dışavurumu olarak değil, anlatının ve bu anlatıya şekil verecek simgesel zincirlerin bir parçası olarak konumlandırılmıştır.

Modernist Bir Alternatif

Söylemsel katmanların üst üste geçtiği postmodern evrende, kurmacanın inşasına bu şekilde dikkat çekilmesi şaşırtıcı değildir. Aksine, Pamuk'un okuyucularının alışık olduğu bir müdahaledir. Bu, roman türünün kökeninde bulunan ve ilk örneklerinde sıkça rastladığımız, postmodern anlatıda yeniden ve farklı epistemolojik hedeflerle gündeme gelen bir dürtü olarak görülebilir. Modernist anlatıda ve özellikle Pamuk'un edebiyatçı kimliğinin gelişiminde önemli bir rol oynayan modernist yazarların üslubunda bu durum biraz daha farklıdır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında, şehrin akustik mimarisinde istikrarlı bir yer edinmiş sesler ve bu seslerin Mümtaz'ın iç dünyasında bulduğu yankılar aktarılırken, daha soyut, akışkan ve metafizik bir üsluba başvurulur.

> Kendimizi verdiğimiz düşüncenin arasında, hepimizin alışık olduğumuz bu seslerin, kendilerini göstermeden, adeta bir metinde lüzumsuz bir virgül, bir nokta gibi gelip geçişleri vardır. Sonra yavaş yavaş zihin sadece bekleyişten ibaret bir hayata başlayınca bu sesler günün merhalelerini işaret eden alametler olurlar, nihayet vakit gelip de Nuran gelmeyince daha evvelki tecrübelerin acı hatıralarına kalb olurlardı. Saat ona doğru yoğurtçunun sesi, sadece ev kadınlarına ilk kolaylığı bahşetmekten başka bir şey ifade etmezken, on ikiye doğru adeta

> düşüncesini Nuran'ın gelişi meselesinde teksif etmeği genç adama hatırlatır, ikide aynı satıcı aynı sesle Nuran'ın gelmesi saatidir, diye haykırır, üç, üç buçukta -Bugün de geçen haftaki gibi olacak, gelmeyecek!- der, akşama doğru ilk karanlık arasında bağırdığı zaman ise bu sesin kıvrımlarında -Ben sana söylemedim mi?..- gibi bir nevi hitap başlardı (2001, s. 308).

Bu kesitte, Adorno'nun "romanın aşırı öznelcilik içinde çözüldüğü bir dal" olarak tanımladığı Proustyen anlatı tekniği öne çıkmaktadır (2004, s. 43). Anlatıcı sesi ve Mümtaz'ın düşünceleri arasında belirgin bir uyum mevcuttur. Pamuk'un eserinde olduğu gibi, üçüncü kişi anlatıcı Mümtaz'ın düşüncelerini dolaylı anlatım teknikleriyle aktarırken, anlatı sesi birinci çoğul kişiye kayarak bireysel düşünceyi evrenselleştirmektedir. Bu durum, Mümtaz ile okuyucu arasında düşünsel bir ortaklık kurar. Tanpınar'ın anlatıcısı ise işitsel ögelerin dil ve anlam ilişkisini üç boyutlu bir çerçevede ele alır. İşitsel ögeler bazen işitilmeyen, bazen de "lüzumsuz bir virgül" gibi esas aktiviteyi saptıran gürültüler olarak ortaya çıkabilir. Bu ögeler, öznel yorumlar uyandırarak kaybolan tetikleyiciler de olabilir. Sesin "radikal olarak belirlenemez" hali, Pamuk'ta olduğu gibi, görsel imgelerle aktarılır: "İşaret eden alametler," "sesin kıvrımları." Anlatıcının ustalığı, okuyucuyu öznel düşünce evrenine çekerken dış dünyadaki nesnel ögelerin varlığını da onaylamasında görülüyor. Bu sayede dolaylı anlatımda bile nesnel olanın öznel olana dönüştüğü anlar muhafaza edilmiş ve çeşitlendirilmiştir. Mümtaz'ın işitsel ögeleri öznel algısıyla tercüme edişi hem dolaylı hem de dolaysız yoldan aktarılır. Böylece, Mümtaz'ın bu satıcı seslerini duymasına ek olarak, onları dinlemesine de tanıklık ederiz.

Vücut Bulmuş Ses

Kafamda Bir Tuhaflık'ta, romanın "aşırı öznelcilik içinde çözülmesi" durumu gözlemlenmez çünkü anlatıcı deneyimi evrenselleştiren bir üsluptan kaçınır. Romanın odak noktası, sesin ve öznel düşüncenin lirik ya da metafizik kıpırdayışları değil, etraflıca kurgulanmış panoramik ve kalabalık kurmaca düzen içinde var olmaya çalışan Mevlut'un hikayesidir. Ancak belirtildiği gibi, Mevlut'un 'Boo-zaa' sesi, anlatının dolaylı güzergahlarından sıyrılıp mevcudiyet kazanacak tek işitsel öge olacaktır. Bu ses, sokaktan sokağa yankılanan, herkes tarafından farklı işitilen ve farklı yorumlanan bir nitelik taşır; kimine göre bir satıcı sesi, kimine göre ise geçmiş günleri taşıyan saf, hüzünlü ve ahenkli bir sestir.

Mevlut'un birey olarak kendine özgünlüğünü ve şahsiyetini duyulur kılan tek sesin, aynı zamanda kâr amacı güden bir satıcı sesi olması şaşırtıcıdır. Ancak Mevlut, sıradan bir satıcı, tüketici toplumunda yalnızca kâr amacıyla sokaklara dökülen bir figür değildir; bozacılık onun için neredeyse her evrede vazgeçilmez bir uğraş ve zanaat haline gelmiştir. Başka işlerle uğraştığında bile geceleri boza satmak üzere kendini sokaklara atmaktan vazgeçememiştir. "Boo-zaa" sesi, her okuyucuda farklı çağrışımlar uyandıran bir yazarın sesi gibi sürekli çoğalan ve sabit bir anlama indirgenmeyi reddeden bir sestir. Aynı zamanda içinden çıktığı açıklıkla, menşeiyle ilişkisini yitirmeyi reddeden bir ses. Hem anlatının sessizliğini hem de Mevlut'un kendi tuhaf sessizliğini kırabilen bir ses. Kitlesel sesleri ve gürültüleri aşıp menşeindeki şahsiyeti ortaya koyabilen bir ses. Hem vücut bulduğu bireyden tamamen ayrışamayan hem de vücuttan ayrıldıktan sonra herkesçe farklı yorumlanmaya açık olan bir ses. Belki romanın başında Mevlut'u taciz eden kötü niyetli saldırganlar için saf ve savunmasız bir adamın sesi. Kimileri için nostaljiye, şehrin değişen siluetini ve değerlerini düşünmeye yönlendiren, kimileri içinse "müezzin gibi" olan bu "yanık ses"in taşıdığı hüznü hissettiren bir ses (s. 33).

Özetle, bir yandan anlamın içinde kaybolabilen ve sadece işitenlerin "duyduğu" sinyallere indirgenebilen bir nitelik taşırken, diğer yandan hangi sokakta yankılanırsa yankılansın, hangi evin penceresinden içeri girerse girsin, hangi kulaklarda çınlarsa çınlasın, öznellik ve şahsiyet barındıran bir ses olarak varlığını sürdürür. Anlamın içinde tamamen kaybolmayan, bizi bir eşikte konumlandıran ve kodlanmamış anlamlar içeren bir iz bırakır. Bu tanımlar, sanatçının sesine, özellikle tüketici çağında öznelliğini korumayı başaran bir sanatçının sesine benzemiyor mu? Tıpkı sanatçının sesi gibi, "Boo-zaa" çağrısı Mevlut'un dünyasında sadece kâr amacı güden bir aktiviteden öte, hem öznel hem de nesnel dünyayı yorumlanabilir bir ilişkiler bütünü haline getiren bir iz bırakır. Žižek'in "radikal olarak belirlenemez" olarak tanımladığı ses fazlalığı durumu, "Boo-zaa" sesi için de geçerlidir. Bu belirlenemezlik, sanat eserlerinin

yok edilemeyen belirsizliği gibi, insanın düşünme ve yorumlama eylemlerini harekete geçirir. Bu durum, roman boyunca defalarca vurgulanmıştır.

> ‘Boo-zaa’ diye bağırdıkça iyi hissediyordu kendini. (s. 282)

> ‘Boo-zaaa’ diye bağırınca şehrin inşalarının kafasında da canlandığını ve onu bu yüzden yukarı çıkarıp boza aldıklarını anlıyordu artı. (s. 295)

> Çünkü ‘Boo-zaa’ diye bağırırken, kafasındaki renkli resimlerin, resimli romanlardaki konuşma balonları gibi sanki ağzından çıkıp yorgun sokaklara bulut gibi karıştığını hissediyordu. Çünkü kelimeler şeylerdi, şeylerin her biri de bir resim. Geceleri boza satarken yürüdüğü sokakla kafasının içindeki âlemin artık tek bir bütün olduğunu seziyordu. (s. 295)

Bu güçlü sesin aynı cümle içinde, aynı sözdizimiyle hızla görsel imgelere dönüşmesi ve bu imgelerin temsili dünyasında hapsedilmesi, Mevlut’un sesini bastırmaktadır. Modern tüketici toplumunda her şeyin dolaylı olarak, birbiriyle olan ilişkileri üzerinden anlam kazandığı gibi, anlatısal düzen içinde Mevlut’un sesi de ancak kısa bir ân için ilişkiler sistemine ve simgesel zincirlere indirgenmeden var olabilmektedir.

Buradaki görsel imgeler, Pamuk'un diğer görsel imgelerinden farklı olarak, sesin ağızdan çıktığı ânı uzatmak amacıyla kullanılır. Bu an, sesin ağızdan çıkıp vücudu terk ettiği ve dolaylı anlatı düzeninin içine karıştığı andır. Ses, öteki bireyler tarafından bir yönelimsellik (intentionality) denkleminden geçerek algılanacak ve farklı bilinçlerde çeşitli çağrışım ve duyumlara kapı aralayacaktır. Anlatıcı da bu süreçten muaf değildir. O da bu sesi işitecek, onu dolaylı anlatı tekniğinin içine doğru çekmeye çabalarken belirli dürtülerinin harekete geçtiğine tanık olacaktır. Bu belirtilerden en belirginiyse anlatıcının havada kalmak için kıvranan bu sesi görsel imgeler ve simgesel zincirlere indirgeme, bu şekilde ehlileştirme çabasıdır. Bu durum, romanın dolaylı anlatıcısının aslında kahramanlara “ses veren bir vantrilok” olduğunu hatırlatır. “Boo-zaa” sesini temsil edilebilir bir görsele çevirirken, anlatıcı kendi çekici görünmezliğini de ifşa eder. Mladen Dolar’ın dediği gibi, “[s]esin kaynağı asla görülemez, açığa çıkmayan ve yapısı gereği gizlenmiş bir ‘iç’ten çıkar, görebildiklerimizle eşleşmesi mümkün değildir” (2013, s. 73). Sesin geldiği “[a]çıklığı görüyor olmamız sesin gizemini ortadan kaldırmaz; aksine, esrarı büyür” (2013, s. 73).

Mevlut’un sesiyle anlatının sesi, roman boyunca iç içe geçmiş bir bütünlük oluşturur. Ancak, bu tasvirlerde, Mevlut’un sesinin fiziksel olarak ortaya çıkış anına, yani “ağzından” ya da bir “iç”ten çıktığı ana vurgu yapılmaktadır. Bu vurgu, “Boo-zaa” sesinin yankılanmasını sağlar ve sesin dolaylı anlatım zincirinden geçici bir süreliğine de olsa kurtulmasına yol açar. Bu sayede ses, sadece anlamaya indirgenebilecek bir işaret olmaktan çıkar; kökeni ve bağlamıyla ayrılmaz bir bütün olarak belirginlik kazanır ve Pamuk’un romanlarına hâkim olan yazınsal ve söz dizimsel farkındalığı sarsar. Mevlut'un düşüncelerinin ve kelime seçimlerinin dolaylı anlatı tekniğine yedirilmesine alışmış okuyucular için bu vurgu, sesi aniden tekinsiz hale getirir. Dolar’a göre “sesi geri gönderen bir yüzey bulunduğu anda ses kendine ait bir özerklik kazanır ve öteki boyutuna girer; ertelenmiş bir ses haline gelir ve narsisizm ufalanır” (2013, ss. 43-44). Anlatıcının panoramik narsisizmi böyle anlarda parçalanmaktadır. Aradaki çatlaklardan yüzeye ulaşabilen lirik ses anlatının dolaylı yapısının tesis ettiği duyulabilme eşiğini aşmakta, duyulabilir bir hal almaktadır. Bu durum, romanın en dikkat çekici yapısal ironisini yeniden belirgin kılar. Mevlut’un, diğer kahramanlar gibi bu belgesel anlatı tekniğinde “kameraya” konuşma fırsatı olmamıştır. Mevlut bu ifade biçiminden mahrum bırakılmıştır. Ancak, bu eksiklik onun sesinin daha belirgin bir şekilde duyulmasına yol açar. Anlatıcının “özerklik” kazanmasına fırsat tanımadığı ve içselleştirdiği bu sesin dışavurumu da anlatının bütün yapısal mekanizmasını ifşa edebilecek güce sahiptir. Mekanizmanın ifşa edildiği, büyünün bozulduğu bu anlar öznelliğin en belirgin olarak hissedildiği anlardır. Bu nadir anlarda, bu “açıklık”tan Mevlut hem kendisi hem de okuyucu için – anlaşılır değil – “duyulabilir” bir hal alır.

Sonuç

Roman boyunca aşırı belirlenmiş, örgülenmiş dolaylı olayların ve anlatı tekniklerinin içinde sessizliğe bürünen Mevlut'un "Boo-zaa" sesi "radikal olarak belirlenemez" bir boyut kazanır. Bu ses, dolaylı ilişkilerin ötesine geçebilen bir öznelliği açığa çıkarır. Görsel ve dolaylı anlatı yapısı içinde hem bir aydınlatıcı unsur hem de bir kör nokta işlevi görür. Bu ses, hem anlatının marjinalleştirdiği düzeni açığa çıkarır hem de anlatıcı figürünün ötesine geçerek Mevlut'un şahsiyetini ifade eder. Kısacası, bu ses anlatının lirik merkezi haline gelmiştir. Adorno'nun lirik söylemden bahsederken tarif ettiği süreç aydınlatıcı olacaktır: "Kendini sanki nesnel bir şeye teslim eder gibi dile teslim eden öznenin kendini unutuşu ve öz-bilinçsizliği ile o öznenin dışavurumunun dolaysızlığı ve kendiliğindenliği aynı şeydir… böyle anlarda, öznenin başarılı dışavurumu, dilin kendisiyle, dilin içkin eğilimiyle bir uyum içine girer" (2004, s. 123).

Bu analiz ışığında, romanın son bölümünde, Mevlut'un boza satmak üzere çıktığı İstanbul sokaklarında yaşadığı özgürlük duygusun neden daha lirik bir üslupla aktarıldığını anlayabiliriz:

> "Boo-zaa" diye seslenirken, içinden geçen duyguların evlerde oturanlara geçtiğinin hem gerçek olduğunu, hem de tatlı bir hayal olduğunu da biliyordu Mevlut. Bu âlemin içine gizlenmiş bir başka âlem olduğu ve ancak kendi içine gizlenmiş ikinci kişiyi dışarı çıkarabilirse hayalindeki âleme yürüye yürüye ve düşüne düşüne ulaşacağı da doğru olabilirdi. Mevlut şimdi bu âlemler arasında seçim yapmayı reddediyordu. Resmi görüş de doğruydu, şahsi görüş de; kalbin niyeti de haklıydı, dilin niyeti de. (s. 464)

Mevlut'un gerçekle iç içe geçirdiği "başka âlem"ler Pamuk'un kendi hayal gücünden bahsederken kullandığı "ikinci âlem" kavramlarıyla oldukça örtüşmektedir. Mevlut'un tuhaflığı, romanın genelinde olduğu gibi burada da sanatçının tuhaflık ve duyarlığıyla ilişkilendirilmektedir. Yazar, "hayalindeki âlem"i okuyuculara aktarmak isterken bir kurmaca evren yaratmak zorunda kalmış ve bu evrenin merkezine Mevlut'u bir uzantısı olarak yerleştirmiştir. Bu bağlamda "… içine gizlenmiş ikinci kişiyi dışarı çıkarabilme" arzusu Mevlut'a olduğu kadar yazara da aittir. Mevlut'un öznel dünyasının dışavurumu olan "Boo-zaa" ifadesinde vücut bulan olasılık sadece Mevlut'un kendisi için değil onu yaratan yazar için de bir özgürleşme ânını ifade eder. Yazar da hayal âleminde taşıyıp hayat verdiği bu "ikinci kişiyi dışarı çıkarabilme" arzusunu paylaşmaktadır. Mevlut'un "Boo-zaa" sesiyle serbest kalan lirik dürtü, bu özgürleşmenin mümkün olduğunu hissettirir.

Bu sayede, romanın başında "hikâyemizin tam anlaşılması için" hiçbir detayı aksatmadan okuyucuya sunmaya çabalayan panoramik anlatıcıdan farklı, lirik bir duyarlılık mevcudiyet kazanmıştır. Anlatı dili artık "düşüne düşüne" yürüyen Mevlut'la birlikte yürüyecek ve onun sesine riayet edecektir. Romanın bu son bölümde "Boo-zaa" sesinin sık sık tekrarlanması bundandır. Mevlut için öznel ve nesnel dünya arasındaki uzlaşma bu sesin kıvrımlarında, kıvranışlarında barınmaktadır: Bu ses artık simgesel zincirler içinde buharlaşmayı, görsel düzence seyreltilmeyi ve dolaylı ilişkilere indirgenmeyi reddeden, "radikal olarak belirlenemez" bir hal almıştır. Bir tortu gibi kalır. Arkasında iz bırakır. Sesin hem ağızdan ayrıldığı bu ân ve menşeiyle olan ilişkisi muhafaza edilmiş hem de ses bitmez tükenmez bir yorumlanabilme kapasitesiyle donanmıştır. İşte lirik söylem de bu diyalektikte yolculuk eden sesin kıvranışlarında hayat bulur.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Adorno, T., & Eisler, H. (1994). *Composing for the films*. Continuum.

Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat yazıları* (S. Yücesoy & O. Koçak, Çev.). Metis.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi: Psikanaliz ve ses* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis.

Nancy, J.-L. (2007). *Listening* (C. Mandell, Çev.). Fordham University Press.

Pamuk, O. (2013). *İstanbul: Hatıralar ve şehir*. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2020). *Kafamda bir tuhaflık*. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2014). *Öteki renkler: Seçme yazılar ve bir hikâye*. Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2001). *Huzur*. Dergâh Yayınları.

Wood, J. (2010). *Kurmaca nasıl işler*. Ayrıntı Yayınları.

Žižek, S. (1996). Müstehcen efendi. *Toplum ve Bilim, 70,* 63-77.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 113-125
doi:10.32600/huefd.1542169

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:02.09.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 28.12.2024

Cahit Koytak Şiirinde Kurucu bir Öge Olarak Mitik Düşünce ve Anlatım[1]

Mythic Thought and Expression as a Constructive Element in the Poetry of Cahit Koytak

Ekrem GÜZEL[*]

Öz

Bu çalışmada, Cahit Koytak'ın mitik düşünce biçimini ve ifade tarzını şiirlerinde kurucu öge olarak nasıl işlediği incelenmiştir. Bu incelemeye art alan olması açısından öncelikle, rasyonel düşünce ile mitik düşünce ilişkisine değinilmiştir. İlk çağlarda insanların dünyayı anlamlandırmak için kullandıkları mitosların, felsefi düşüncenin gelişiminde nasıl bir rol oynadığına kısaca temas edilmiştir. Yine mitosun epos ve logos ile ilişkisi açıklanmış; mitosun, eposla örtüşen bir anlatım tarzı sunduğu, ancak logosla karşıt sayılabilecek bir konumda olduğu belirtilmiştir. Mitik bakış açısının, felsefi ve kavramsal düşünmenin öncesinde var olduğu ve insanın ilk düşünme biçimi olarak kabul edildiği ifade edilmiştir. Daha sonra da Koytak'ın şiirlerinde bu mitik düşüncenin, modern rasyonel düşünceye alternatif bir yaklaşım sunduğu, dünyayı anlamlandırma çabasında önemli bir rol oynadığı vurgulanmıştır. Yine onun metinlerinde mitolojik unsurların kullanımının sadece bir içerik ögesi olarak değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi ve buna bağlı olarak da bir bakış açısı ve dil oluşturduğu belirtilmiştir. Koytak'ın şiirlerinde mitos ve eposa yaklaşan bir dil ve üslup kullandığı üzerinde durulmuştur. Onun modern bir şair olarak antik şiirin mitoscu söyleminden yararlandığına dair örnekler ortaya konulmuştur. Şairin, mitik düşünceyi kullanarak insanın varoluşsal arayışını ve modern dünyanın getirdiği kaybolmuşluğu ele aldığı örnekler gösterilmiştir. Sonuç olarak, Cahit Koytak'ın şiirlerinde mitik düşüncenin, rasyonel düşüncenin ötesinde bir yaratıcı güç sunduğu, sanatın ve mitolojinin iç içe geçtiği bir anlatım tarzı geliştirdiği ifade edilmiştir. Bu bağlamda, Koytak'ın eserlerinde görülen mitolojik düşüncenin, dilin ve anlatımın onun şiirlerine yaptığı katkılar ve yarattığı farklılıklar ortaya konulmuştur. Mitik düşünce ve ifade biçimi kullanması bakımından şairin Türk şiirinde durduğu yere ışık tutulmuştur.
Anahtar Sözcükler: Türk şiiri, Cahit Koytak, mitos, mit ve şiir, mitik düşünce ve anlatım.

Abstract

This study examines how Cahit Koytak uses mythical thought and its style of expression as a constitutive element in his poems. In order to provide a background for this research firstly, the relationship between rational thought and mythic thought is mentioned. It is briefly touched upon how mythos, which people used to unsderstanding the world in the ancient times, interacted with logos in the course of the development of philosophical thought. The relationship of mythos with epos and logos is explained; it is underlined that mythos offers a style of expression that close to epic, but in a position that can be considered opposite to logos. It is stated that the mythic point of view exists before

[1] Bu makale, 15-16 Mayıs 2024 tarihlerinde Mardin Artuklu Üniversitesinde gerçekleştirilen *Uluslararası Mitoloji Kongresi-I*'de "Cahit Koytak Şiirinde Kurucu Bir Öge Olarak Mitik Düşünce" başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş ve makale formatına getirilimiş hâlidir.

[*] Doç. Dr,, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ekrem.guze@erdogan.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-7949-5063

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

philosophical and conceptual thinking and is accepted as the first way of thinking of human beings. It is emphasised that in Koytak's poems, this mythical thought offers an alternative approach to modern rational thinking and plays an important role in the effort to make sense of the world. It is also expressed that use of mythological elements in his texts is not only an issue of content, but also a way of thinking and a mode of language usege. Koytak's uses of a language and style that approaches myth and epos in his poetry was highlighted. As a modern poet, examples of his utilisation of the mythic discourse of ancient poetry are presented. Examples were given of the poet's use of mythical thought to deal with man's existential quest and the loss caused by the modern world. In conclusion, it has been revealed that mythical thought in Cahit Koytak's poems offers a creative power beyond rational thought and that he develops a style of expression in which art and mythology are intertwined. In this context, the contributions of mythological thought, language and expression in Koytak's works to his poetry and the differences created by them have been revealed. An attempt has been made to shed light on the poet's place in Turkish poetry in terms of his use of mythical thought and expression.
Keywords: Turkish poetry, Cahit Koytak, mythos, mithos and poetry, mythic thought and style.

Giriş

Bilim ve düşünce tarihinde, bugünkü rasyonel düşünce biçimine uzun bir tarihi seyir içerisinde ulaşıldığına dair bir kanaat hâkimdir. İlk çağlarda modern dönemdeki rasyonel ve mantıkçı yaklaşımdan farklı düşünce biçimleri de deneyimlenmiştir. Bunların başında mitosa dayalı form gelir. Sokrates ve Platon gibi Batı felsefe tarihinin kurucu figürleri felsefe yapma tarzlarını akıl yürütme ve diyalektiğe dayandırırken bir yandan da mitik düşünce biçimine karşı koymuşlardır. Bu filozoflarla birlikte rasyonelite, düşünce tarihini temellük etmeye başlar. Bununla birlikte, birçok alanda etkisini yitirse de, mitosa dayalı düşünme biçimi de varlığını bir şekilde devam ettirmiştir. Özellikle halk arasında, edebiyatta ve sanatta varlığını güçlü bir biçimde korumuştur. Modern aydınlanmacı akla yapılan eleştiriler de yine zaman zaman mitolojik, poetik düşüncenin yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır.

Mitik düşünme biçimini anlamak için onun epos ve logos ile olan ilişkisine bakmak yararlı olacaktır. Mitos, epos ve logos temelde söz anlamını taşımakla birlikte farklı manaları yüklenip birbirlerine yakın ve karşıt denilebilecek şekilde konumlanmışlardır. Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü*'nün girişinde söz anlamına gelen üç kelime olduğunu (Mitos, epos, logos) söyler ve mitosun epos ile yakınlığını, logos ile olan karşıtlığını ise şöyle anlatır:

> Eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için bir değil, üç sözcük vardır: Biri "mythos", öbürü "epos", üçüncüsü "logos". Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Epos daha değişik bir anlam taşır: Belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan sözdür… Ozanın sözünü tanımlayan epos böylece şiir, destan, ezgi anlamına gelmiş ve o gün bugün epik ve epope diye Batılı dillerin hepsinde yerini almıştır. Mythos'la epos arasında ilkinden bir yakınlık vardır, mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir. Epos ne kadar güzelse, mythos o kadar etkili olur, epos'la mythos'un bu başarılı evlenmesidir…Ama bir de logos vardı. …. logos gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir. Logos bir yasal düzeni yansıtır, insanın bedeninde ve ruhunda bir logos bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da logos'u vardır. Logos insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde vardır, ortaklaşa ve tanrısaldır. Mythos'la epos uyumlu bir bütün içinde birleştikleri halde, onlarla logos arasında ilkinden ve gün geçtikçe kesinleşen bir karşıtlık baş göstermiştir. Birbirine zıt iki akım almış yürümüştür. (Erhat, 2011, s. 5-6)

Mitik düşünce, felsefenin ve mantıksal akıl yürütmenin (logos) yaygınlaşmasından önceki düşünce biçimi olarak bilinir. "Felsefenin daha ortaya çıkmadığı, bilimin ise yaşamayla ilişkisinin henüz kurulmadığı bu dönemde, mitoslar İnsan'a evren ve evrendeki yeri, olayların nedenleriyle açıklanması ve dünyada yaşama yolunu bir biçimde bulması için bilgiler veriyorlardı" (Erdemli, 2015, s. 80). Başta Giambattista Vico *Yeni Bilim* (*Scienze Nuova*) isimli eserinde olmak üzere birçok filozof, bu tarz bir düşünmenin insanın ilk tefekkür biçimi olduğunu ve doğası tibarıyla da poetik olduğunu vurgulamıştır. Vico, bunu poetik

düşünme (şiirsel hikmet) olarak isimlendirirken klasik manada rasyonel ve mantıksal olmadığına vurgu yapar. İlk insanlar (Gentil insanlık), anlamakta yetersiz kaldığı doğa ve evreni, mitik bir yaklaşımla hayal güçlerini kullanarak tanıma ve anlamlandırmaya girişmiştir (Vico, 2007, ss. 155-156). Vico, Herder gibi birçok filozofa göre bu, insanlığın ilk düşünme çabasıdır ve poetiktir. "Vico'ya göre ilk filozoflar şairlerdir, şiir de eski toplumların en yüksek hikmetidir" (Önal, 2015, s. 341). Levi Strauss da mitlerin, insanların diyalektik olmayan bir bilinci olarak, bir anlama/anlamlandırma çabası olduğunu söyler (Levi-Strauss, 2013). Ernst Cassirer, felsefenin mitik düşünceyle karşılaştığında, kendisini onun formları ile karşılaştırarak kurduğunu söyler:

> Felsefe teorik dünya incelemesi ve dünya açıklaması olarak kurulmaya çalıştığında, kendini, doğrudan görünen gerçekliğinin kendisiyle değil, daha ziyade bu gerçekliğin mitik kavranışı ve yeniden şekillendirilmesiyle karşı karşıya görür. Felsefe 'doğa'yı, -bizzat felsefî refleksiyonun işbirliğiyle- gelişmiş ve oluşmuş deneyim bilinciyle kazandırılan yapısıyla önüne serilmiş halde bulmaz; tersine, her varoluş biçimi ilk olarak mitik düşünmenin ve mitik hayal gücünün atmosferiyle örtülmüş bir şekilde ortaya çıkar. Felsefe, kendi formunu ve rengini, kendi özel kesinliğini, öncelikle bu atmosfer vasıtasıyla kazanır. (Cassirer, 2005, s. 15)

Dolayısıyla rasyonel ve mantıksal düşünme biçimine, soyutlama ve kavramsallaştırmaya dayanan felsefeden (logos) önce mitosa, somutlaştırmaya ve yine doğaüstü güçlerle açıklama yoluna giden bir düşünme biçiminden söz edilebilir. Bu düşünce biçimi felsefenin aksine somutlaştırmaya dayalıdır. Vico bunu, insanın ilk düşünme edimi olarak görür ve *poetik düşünme* olarak adlandırır. Mitler üzerinden düşünce kurma daha sonra birçok filozofa ilham vermiştir. Özellikle Nietzsche gibi sistematik felsefenin dışında kalan bir filozofun Antik Yunan mitolojisinden yararlandığı görülür. *Tragedyanın Doğuşu* isimli eserinde trajedinin Apollon (düzen) ve Dionisos (esriklik) arasındaki mücadele ve ilişkiden doğduğuna dair bir tez ortaya atar (Nietzsche, 2005).

Aristoteles *Poetika*'da fabl yerine olay örgüsü ve hikâye yerine mit sözcüğünü kullanır (Wellek-Warren, 2001, s. 164). Azra Erhat, mitosun "söylenen veya duyulan söz, masal, öykü, efsane anlamına gel"diğini söyler (Erhat, 2011, s. 5). Behçet Necatigil'e göre ise "Mitos (mythos), Yunancada söz ve öykü anlamına gelir. Mitoslar, ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öykülerdi" (Necatigil, 1983 , s. 1). Mitos, somutlaştırma ve bir hikâyeye dayanması itibarıyla soyutlamacı bir özü olan logostan ayrılır. "Diyalektik bir şekilde söylemenin, sergilemenin zıddına olarak 'mit' tahkiyeli bir şey, bir hikâyedir (Wellek-Warren, 2001, s. 164)." Mitosun logosla ayrışıp ters düşmesi felsefenin ve bilimin bağımsızlaşıp gelişmesini sağlarken epos ile bir birliktelik kurması ise önemli edebî metinlerin (trajedi ve destanların) üretilmesini sağlamıştır. Mitos ve eposun en iyi buluştuğu eserlerin başında Homeros metinleri (*İlyada* ve *Odysseia*) gelir.

Martin Heidegger de mitos ile logosun Eski Yunan'da aynı anlamda kullanıldığını ve bir zıtlık göstermediğini; aralarındaki karşıtlığın ilk kez Platon tarafından ortaya atıldığını iddia eder:

> Mitos, söyleyen söz demektir. Yunanlılar için söylemek, izhar etmeyi, görünmesini temin etmeyi, zahirde görünmesinde oluşanı ifade eder. (…) Logos da aynı şeyi ifade etmektedir; mitos ve logos, mutat felsefe tarihlerinin iddiasının aksine, felsefe dolayısıyla karşı karşıya gelmezler, bilakis ilk Yunan düşünürleri (Parmenides gibi) mitos ve logosu aynı anlamda kullanıyorlar. Mitos ve logos ilk defa, önceleri sahip oldukları özlerini muhafaza edememeye başladıkları andan itibaren karşı karşıya geliyorlar ve zıtlaşıyorlar. Bu Eflatun'da vuku bulmuş bir şeydir. Platonculuk temeli üzerinde Yeni Çağ Akılcılığı tarafından kabul edilmiş olan tarihin ve filolojinin bu önyargısına göre mitos, logos tarafından bertaraf edilmiştir (Heidegger, 2009, ss. 9-10).

Mitos, Platon ve Sokrates gibi filozofların karşısına diyalektik ve rasyonel düşünceyi çıkarttıkları, irrasyonel bir anlama ve anlamlandırma çabasıdır. Daha önce mitosa dayalı bir yaklaşımla ele alınan problemler akıl yürütmeye, mantığa (logia) ve diyalektiğe dayanarak ele alınmıştır. İnsan aklı, soyutlamayı öğrendikten sonra mitostan ayrılan kavramsal bir düşünce biçimi ve bilimsel anlayış kurmuştur. Bu anlayış, Antik Yunan'dan beri hâkim olmaya başlamış, Kant ve Hegel gibi filozofların felsefelerinde zirve noktasına ulaşmıştır. Ne var ki sanat ve şiir söz konusu olunca mitos ve epos yaratıcı bir öge olarak her zaman varlığını ve geçerliliğini korumuştur.

Hristiyanlık, paganizme ve onun eserlerine karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olsa da, Rönesans döneminde mitleri sanatın ve edebiyatın merkezine taşıyan bir ilgi yeniden uyanmıştır. Ovidius gibi yazarlar, şairler ve sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Antik Yunan mitolojisine ait konular, simgeler ve kahramanlar, Rönesans sanatçılarına geleneksel Hristiyanlık temalarından çok daha ilgi çekici gelmeye başlamıştır. Bu süreçte, edebiyat ve diğer güzel sanatlar alanında eski Yunan mitolojisi önemli bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Eski Yunan mitolojisinden esinlenen Latince şiirler yazan şairler arasında İtalya'da Petrarch, Boccaccio ve Dante öne çıkmaktadır. İngiltere'de John Milton ve Shakespeare, Almanya'da Goethe, Fransa'da ise Racine eski Yunan dramaları üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Racine, birçok eski Yunan mitini incelemiştir. 18. yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma düşüncesinin mitleri "akıldışı" olarak görmesine rağmen, birçok önemli sanatçının eserlerinin kaynağı yine eski Yunan mitolojisi olmuştur. Bu durum, mitlerin sanatçılar ve edebiyatçılar için ne denli büyük bir ilham kaynağı olduğunu göstermektedir (Çobanoğlu, 2019, s. 24).

Modern Türk şiirinde Tanzimat'tan itibaren mitolojiye giderek artan bir ilgi söz konusu olmuştur. Batıda edebiyatın en verimli kaynaklarından olan Antik Yunan mitolojisi, modern Türk edebiyatında belirgin bir biçimde Tanzimat edebiyatından başlayrak görülmeye başlar. Fenelon'dan yapılan *Telemak* (*Télémaque*) tercümesiyle (*Tercüme-i Telemak*) birlikte Yunan mitolojisine somut bir ilginin başladığı söylenebilir (Karahan, 2022, s. 100). Klasik Osmanlı edebiyatında daha ziyade Doğu ve İslam mitolojisi söz konusu iken Batılılaşma ile özellikle Fransız dili üzerinden Antik Yunan mitolojisinin varlığı görülmeye başlar. Bilhasa Servet-i Fünûn döneminde Tevfik Fikret gibi isimler, Yunan mitolojisinin kahramanlarını şiirlerde bir içerik unsuru olarak kullanmışlardır. Milli edebiyat dönemiyle eski Türk mitolojisi şiirsel bir öge hâline gelirken Ziya Gökalp bu konuda şiirler yazmıştır. Yahya Kemal, Salih Zeki gibi isimler Nev-Yunanîlik düşüncesi ile Akdeniz havzasını esas alan bir medeniyet tasavvuruna dayanan şiirlerinde mitolojiyi kullanmışlardır. Cumhuriyet döneminde de Mavi Anadoluculuk başta olmak üzere İkinci Yeni şiiri gibi hareketler şiirlerinde mitolojiye yer vermişlerdir.

Bireysel olarak baktığımızda da Cumhuriyet döneminde Mustafa Seyit Sutüven, Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nacip Fazıl, Ali Mümtaz Arolat, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Oktay Rifat gibi birçok önemli şairin şiirlerinde mitolojiyi kullandıkları görülür (Doğan, 2019, ss. 220-235). Bu isimler kendi bakış açılarına ve dünya görüşlerine göre mitolojik ögeleri ve anlatımı şiirlerinde kullanmışlardır. Nazım Hikmet mitolojiyi sosyalizm bağlamında işlerken Tanpınar ve özellikle Asah Halet daha çok mistik tınılar yakalamaya eğilimi içerisinde olmuşlardır. Mustafa Seyit Sutüven, şiirlerinde Anadolu coğrafyasının zenginliğini, mitosla harmanlayarak Yunan mitolojisiyle bir bağ kurar. Melih Cevdet ise mitleri insanın hayatının bir parçası olarak görmüş ve şiirlerinde kurucu bir öğe olarak kullanmıştır. Mitolojik tasavvura dayanarak varlığa, zamana bakmış ve buna dayanarak şiirlerinde mitik bir bağlamda istifade etmiştir. Mitolojiye Anadolu'nun eski uygarlıkları ve hünamizm açısından yaklaşmıştır (Afacan, 2005, s. 138). Bu yaklaşım, Antik Yunan sanatınıyla ortaya çıkan Yunan mitolojisinden edebiyatın bir kaynağı olarak yararlanma düşüncesini yansıtır. Dolayısıyla mitolojinin ideolojik, medeniyet tasavvuru, kültürel, estetik ve arketipsel bağlamda kullanıldığı, dönemden döneme ve şairden şaire farklılık gösterdiği söylenebilir.

Modern Türk şiirinde mitolojinin çokça kullanılan bir kaynak hâline gelmesinin nedenlerinden biri, Cumhuriyet'in ilk döneminde devletin resmî ideolojisinin din ile arasına mesafe koyma çabası ve bunun sanat üzerindeki yansımalarıdır. Bu dönemde mitoloji ile ilgili kitapların kaleme alınmasını bir poetika, kültür ve medeniyet arayışı ile birlike ideolojik ve politik bir bağlamda da yorumlamak mümkündür. Salih Zeki Aktay *Mitoloji,* Nurullah Ataç *Mitoloji,* Behçet Necatigil *Küçük Mitologya Sözlüğü*, *100 Soruda Mitologya* gibi mitolojinin *abc*sini öğreten eserler kaleme alırlar. Daha sonra ise Şefik Can *Klasik Yunan Mitolojisi*, Cemal Tollu *Mitoloji: Yunan ve Roma*, Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü* başlıklarını taşıyan

çalışmalara imza atarlar (Afacan, 2005, s. 89). Klasik Osmanlı şiirinden ve onun kaynaklarından uzaklaşmak, yeni bir şiir ve onun kaynağını oluşturacak bir kültürel art alanı oluşturma arayışını da beraberinde getirmiştir. Nev-Yunanîlik ve Mavi Anoduculuk bu alamda bir kültür havzası bulmaya dönük çabanın ürünü olarak yorumlanırken Cumhuriyet'in ilk yıllarında inkılapları yaygınlaştırmak amacıyla da şiirlerde mitolojiye başvurulduğu görülür (Doğan, 2019, s. 229). Daha önce Ziya Gökalp'te görülen bu yaklaşım, şiir ve mitolojiyi belli bir ideoloji ve düzenin aracı hâline getirmiştir. Daha poetik bir tutumla mitolojinin ele alınmasının ise Tanpınar, Behçet Necatigil, Oktay Rifat gibi isimlerde görüldüğünü söylemek mümkündür. İkinci Yeni'den sonra gelen çağdaş ve modern şairlerin de poetik kaygılarla şiirlerinde mitolojiye ve mitik yaklaşımlara yer verdiğikleri görülür. Antik Yunan'da olduğu gibi burada da şiir insanın trajedisini anlamak ve dünyaya bir mana vermek açısından şiirin imkânlarını zenginleştirmiştir.

Modern insanı ve onun dünyadaki trajedisini anlatmak isteyen Cahit Koytak da çağdaş bir şair olarak mitolojiyi poetik bir saikle kullanan şairler silsile içinde yerini almıştır. Onun şiiri, mitolojik söylem ve düşünme formundan istifade ederek tezahür eder. Bu açıdan modern dünyanın rasyonalist ve pozitivist nedenselliğine karşı varlığı zaman zaman şiirlerinde mitosa dayanan bir anlayışla kavramaya çalışır. Bunun yanı sıra mitoslardan ödünç aldığı bir hikâye biçimini deneyimler. Bu iki yaklaşımı onun poetikasının kurucu yapı taşları olarak değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda Koytak şiirlerinde Antik Yunan mitolojisine yer vermekle kalmaz, mitos dayalı bir düşünce ve yazma biçimi benimseyen bir şair olarak ön plana çıkar. Mitik düşünceyi, hem içerik hem de biçimsel olarak şiirinin kurucu bir ögesi hâline getirir.

Felsefi şiirler kaleme alan Koytak'ın metinlerinin ana kaynaklarından biri mitolojidir. Onun şiirlerinde özellikle Yunan mitolojisinden motif ve figürlerin yoğunlukta olduğu görülür. Bu bağlamda, Zeus, Hades, Prometheus, Oidipus, Medusa ve Tantalos ilk akla gelen mitolojik figürlerdir. Yine Divan edebiyatının da kaynaklarından olan Doğu mitolojisinden motiflerin de Koytak şiirini beslediğini söyleyebiliriz. Simurg, Anka, Zümrüdüanka gibi efsanevi kuşlar; Zaloğlu Rüstem gibi figürler bunlardan bazılarıdır. Koytak'ın metinlerinde Çin-Hint edebiyatından, tarih ve mitolojisinden de birçok kahraman, anekdot ve fragman görmek mümkündür. Bu anlamda onun şiirinde, mitolojik unsurların varlığı ve kullanımı yaygındır; bunlar arasında mitik düşüncenin izlerini sürmek mümkündür. Şiirle felsefe ilişkisini işleyen metinlerde logosa karşı mitosu öne çıkarırken onun yine mitolojiye başvurduğu görülür. Bunun yanı sıra şairin felsefe ve düşünce konularını kurcalayan şiirlerinde, bir sorgulama biçimi olarak mitik düşünceyi ortaya koyduğu ve şiirlerinde kurucu bir unsur olarak ikame ettiği de söylenebilir. Felsefi şiirlerinde, analitik düşünceye karşı mitosun varlığına dikkat çekdiği görülür.

Koytak Şiirinde Mitolojik Düşünce

Mitik düşünce biçiminin sanat ve edebiyatta görülmekle birlikte özellikle de şiirde varlığını daha güçlü bir biçimde devam ettirdiği söylenebilir. Bu anlamda çağdaş şairlerimizden Cahit Koytak şiirinde ciddi anlamda bir mitoloji ve mitik düşünce kendisini gösterir. Zaman zaman onu salt felsefî ve rasyonel düşünme biçimine karşı alternatif olarak işler. Bu açıdan bu düşünce biçimi onun şiirlerinde kurucu bir öge olarak ön plana çıkar. Dünyayı anlamlandırma, kavrama ve anlatmada bir alternatif olur. Koytak şiirinde mitoloji, poetik düşünme biçiminin kurucu bir ögesidir. Bu anlamda mitoloji onun şiirlerinde, sadece bir içerik unsuru değil, aynı zamanda bir inşa ve dünyaya bakış biçimidir. Şiirlerinde düşünsel ögeleri sıkça kullanan Koytak'ın metinlerindeki mitik düşünce, modern ve akılcı dünyaya karşı alternatif bir yaklaşım olarak belirginlik kazanmaktadır.

Cahit Koytak, şiirlerinde düşünce konusunu çokça işleyen bir şairdir. Sanatın, mitolojinin ve şiirin kendisine özgü tefekkür tarzını kurcalayan şiirler kaleme alır. Bunu yaparken de zaman zaman felsefi ve poetik/mitik düşünceyi karşılaştırma yoluna gider. Böylece rasyonel ve lojik yaklaşımın hâkim olduğu modern dünyada sanatın ve mitik bir tutumun gerekli olduğuna dikkat çeker. Bu açıdan şairin mitik algılayış biçimine başvurması rasyonelitenin eksik kaldığı yerlerde devreye girer. *Toz Duman* başlıklı şiirinde, modern insanın çağdaş dünyada kaybolmuşluğunu ve bir varoluş arayışı içerisinde olduğunu anlatır. Bu şiir, onun metafiziğe ve mitolojik düşünceye neden ihtiyaç duyduğunu belirten dizeler içerir:

kimden öğreneceğiz peki,
ne *olduğumuzu*, niye *olduğumuzu*,
sen olmasan?
çünkü peygamberi kovduk,
ve azizlerimiz sirklere kiralandı! (Koytak, 2011, s. 15)

Peygamber ve azizlerin olmadığı bu diyarda, bir anlam arayışı vardır. Bunun kaynakları dini, ruhi olduğu gibi zaman zaman mitosa da gider. Bir anlam arayışı ile birlikte asıl olana dönük bir köken arayışı söz konusudur. Aklın rasyonel ve mantıksal düşünme biçiminin yanında mitosa dayalı bir poetik düşünce biçimi ile varlığa ve evrene yaklaşma çabası vardır. Bu yaklaşım onun şiirlerinde metafiziğe kayışının da sebebidir. *'Metafizik'* başlıklı şiirinde, aklın insanı uydulaştırmaya kalkıştığını, fakat insanı anlamanın samanlıkta iğne aramak kadar zor bir iş olduğunu ima eder. İnsanın bilinçaltımız gibi tam olarak aydınlatılamayacağını; dolayısıyla düz bir mantık ve hesapla anlaşılmadığını anlatır (Koytak, 2011, s. 20). Dini anlatıların ve göndermelerin yoğun olduğu metinlerinde şair, bu şekilde modern ve aydınlanmacı akla karşı bir alternatif yaklaşım ve poetik diyebileceğimiz bir düşünme biçimi çıkarır.

Cahit Koytak, kendi poetikasını da ele veren, bir tür manifesto sayılabilecek *Balmumundan Düşünceler* başlıklı şiirine "Sanat mitos yaratmak mıdır?" diye bir soruyla başlar. Şiirsel yaratıcılığı "mitin ırmağı" metaforuyla somutlaştırır. Daha sonra da *mitin ırmağı*nın nasıl bir yaratmaya doğru çağıldadığını anlatarak şu dizeleri yazar:

Akla ve bilgiye sezginin
Yedi fersah pabuçlarını,
Hayal gücünün kanatlarını bahşeden
Şiirler yazabilirsiniz. (Koytak, 2011, s. 78)

Mitik düşüncenin çağrışımı ve yaratıcı muhayyileyi nasıl özgür bıraktığını dile getirir. Aklı ve bilgiyi, sezgi ve hayal gücüyle mücehhez kıldığından söz eder. Bu şekilde de rasyonel aklın ve kalıplaşmış düşüncelerin dışında sınırsız bir dünyanın varlığına dikkat çeker:

Var olan her şey böyle anlarda
Sizin hizmetinizdedir çünkü;
Her dili kullanabilir,
Her çalgıyı çalabilir,
Her dağı aşabilir,
Her kapıyı açabilirsiniz. (Koytak, 2011, s. 78)

Mitos, şiirin ortaya çıkışında, sınırsız yaratıcılık bahşeden bir düşünme ve hayal kurma yetisi olarak kurucu bir unsur olarak algılanır. Şiirsel yaratım üzerine eğilen metinde, mitosun çağlayanı insanın içindeki şiiri uyandırmakta ve canlandırmaktadır (Koytak, 2011, s. 79). Böylelikle şiirin, hazır kalıpları, *nesneleşmiş anlamları*, eğip büktüğüne gönderme yapılmaktadır.

Koytak'ın rasyonel düşünceye göre batıl sayılan mitosun hakikatle ilişkisine yaklaşımı farklıdır. Şair *Balmumundan Düşünceler* başlıklı metinde, hakikat ve mit ilişkisine nasıl baktığını yansıtır. Ona göre mitler, aklın kalbi yormaması için hakikate giydirdiği kıyafetlerdir:

Mitler, hakikatin, kalbi yormaması,
Gözü köreltmemesi için,
Sanılanın tersine, Hakikate, muhayyilenin değil,
Aklın giydirdiği kıyafettir. (Koytak, 2011, s. 78)

Burada mitler, bizzat aklın biçtiği bir elbise olarak tasvir edilirken mitik ve poetik düşüncenin ise hakikatin farklı bir şekilde alımlanması olduğu üzerinde durulur. Şiirin devamında aklın mitolojiyi bilim,

felsefe ve sanatta gizlediği söylenir. Burada logosun mitosu tamamen ortadan kaldırdığı düşüncesinin aksine mitolojinin bütün insanî tecrübelerin özünde bir şekilde mevcut olduğu ya da gizlendiği ima edilir.

Koytak, insanın mitosa neden ihtiyacı olduğunu hakikat-yalan kavramları üzerinden de işler. Hakikatin can yakıcılığı karşısında mitik düşüncenin olması gerektiği ve bunun insana bir saçakaltı sunduğunu yazar:

> Bütün bu tecrübe de, yalanın,
> Dil olarak, form olarak hakikate,
> Hakikatin de ruh olarak yalana
> Her zaman muhtaç olduğunu
> Göstermektedir bize (Koytak, 2011, s. 309)

Bu dizelerle, Nietzcheci anlamda, mitle (yalan) hakikat arasında bir diyalektik kurulur. Nietzsche, sanatın insana kaba gerçeklik karşısında bir sığınak sunduğunu ileri sürer. Ona göre insanların sözde hakikatin bataklığından kurtulmak için bir tür yalana (mitosa) ihtiyaçları vardır ve bunu sağlamak adına da sanata sahiptirler (Özkan, 2004, 221-222). Çünkü insanoğlu hakikati, varlığı, evreni sadece akılla kavrayamaz; zaman zaman mitik düşünceye de ihtiyaç duyar. Bu tez Nietzsche'nin sanata neden ihtiyacımız olduğu yaklaşımıyla paralellik gösterir. Alman filozofa göre "sanat tahammülsüz, çirkin olan hakikati katlanabilir kılması açısından şayanı takdirdir" (Güzel, 2023, s. 66). Dolayısıyla mitik düşünce ile sanatın birlikte işlediği bir durum söz konusudur.

Cahit Koytak'ın şiirinde mitosa dayalı bir söylem ve düşünce biçimini benimsemesi ile varlığın temeline dini koyması arasında da bir ilgi ve paralellik olduğu söylenebilir. Birçok şiirinde sözü başlangıç noktası olarak kabul etmesi, *Tevrat*'ta geçen "Başlangıçta söz vardı." ifadesini sıklıkla kullanması mit-din ilişkisiyle açıklanabilir. Bu anlamda onun şiirinde, sözle insan arasında ontolojik bir ilişki kurulur. *Yoksulların ve Şairlerin Kitabı III* kitabındaki *Şairlerin Tanrısı* başlıklı şiirde şair, Tevrat'ta olduğu gibi, Tanrı'nın başlangıçta sözü yarattığını söyler: "Tanrı, önce "söz olsun!"dedi/ve söz oldu." Şiirin devamında Tanrı, insanı yaratır ve insanla sözü birbirine katar:

> ve insanla sözü birbirine kattı
> bu ikisinden de şiir yarattı.
> insan ve söz,
> balçık ve logos,
> kozmos içinde kozmos,
> kozmos içinde kozmos… (Koytak, 2010, s. 44)

İnsanın yaradılışı ile başlangıçta sözün olmasını birleştiren şair, benzer biçimde birçok varlığı yeni bir anlatım ve hikâye ile şiirlerine konu eder. Yani Koytak şiirlerinde bir taraftan dini bir söylemi kullanırken diğer taraftan sözü varlığın temeline koyarak onu mitik bir söylemle birleştirmek ister. Mitos'un söz olması ile her şeyden önce kelamın olması ve bunun üzerinden bir yaradılıştan söz edilmesi gibi hususlar onun şiirlerinde hem mitosçu hem de dini söylemin aslında bir araya getirilmesidir. Onun şiir evreninde varlığın temelini oluşturan iki temel yaklaşımın birleşmesidir.

Koytak Şiirinde Mitolojik Dil ve Anlatım

Cahit Koytak'ın şiirlerinde mitik düşünce tarzının yanında kurucu bir öge olarak mitosa dayalı bir anlatım ve dil de söz konusudur. Öykülemeye dayalı anlatımı benimseyen şair, bu kurgulamada mitosa dayalı düşüncenin, muhayyilenin ve zaman zaman eposa yaklaşan anlatımın imkânlarına başvurur. Onun şiirlerinde mitik düşünce, mitleştirerek anlatma ve bir açıklama biçimi olarak ortaya çıkar. Şair, önemli bulduğu ya da anlamlandırmada zorluk çektiği şeyleri, mitosa dayalı bir yaklaşım ve anlatımla yani mitleştirerek sunar ve yeniden konumlandırma yoluna gider. Bu bağlamda, "Mitoloji karşılaşılan, bilinmeyen ve ne olduğu bilinmek istenen her şeyin nedenini bulma, kavrama çabasıdır. Dolayısıyla

mitoslar birer öykü olmanın gerisinde bilgi verme amacı taşıyan birer anlatımdırlar" (Erdemli, 2015, s. 79). Böylece Koytak klasik düşünme biçiminden farklı şekilde, şiirinde yakıştırmalar ve hikâyeler kurar. Mesela *Büyük Çağıltı* şiirine "Mozart dalgaların üzerinde koşmanın/ve ırmak gibi uykuda konuşmanın zevkini/daha çocukken keşfetti" dizeleriyle başlarken Mozart'ı tıpkı efsanevi kahramanları gibi doğaüstü özelliklerle hikâye eder (Koytak, 2011, s. 150). Bu mitosa dayalı dil ve anlatımla birçok meşhur sanatçıyı şiirlerinde işleyen şair, böylece mitosu yalnızca bir içerik olarak değil, kurucu bir biçimsel öge olarak kullanmış olur. Mitolojik anlatı geleneğinin diline ve yakıştırmalarına başvurur. Yine *Şairlerin Tanrısı* başlıklı şiirde, epos ile mitosun birleştiği bir üslup ve anlatım görülür:

bir gün Tanrı büyük bir buluş yaptı,
büyük bir şiir tasarladı
ve Zaman'ı yarattı.
Zaman da var olur olmaz
hemen akmaya,
şeylerin içine sızmaya
ve tükenmeye başladı (Koytak, 2010, s. 222)

Burada zaman kavramının yaratılışı, kozmogonik olarak, başlangıcı mitosa dayalı bir düşünce ve söz söyleme biçimiyle ele alınır. Zaman gibi kavranması zor bir kavram, mitik bir düşünme biçimiyle serimlenir. Mantıksal ve rasyonel söylemin şairin muhayyilesinde geçenleri yeterince açıklayamayacağı bu tarz metinlerde, mitosa ve onun ürettiği hikâyeye uygun bir anlatım olan eposa, destansı anlatıma başvurulur. Bu şekilde, düzyazının sıradanlığından kurtularak, şiire tok bir sesle esrarengiz bir hava verilir. Bu tarz metinlerde kutsal kitapların anlatımlarına benzeyen bir tınının oluştuğunu, Koytak'ın özellikle *Kitabı-ı Mukaddes*'ten ödünç aldığı ifadeleri kullandığını da belirtmek gerekir.

Mitlerde yaratılış anlatıları çokça yer alır. Mircea Eliad'a göre "mit, her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl varolmaya başladığını anlatır" (Eliada, 1993, s. 16). Bu bağlamda Koytak'ın şiirlerinde yer alan "mitoloji, köken sorunuyla başlar" ve varlıklara bir başlangıç ihdas eder (Erdemli, 2015, s. 88). *Şairlerin Tanrısı* şiirinde, sanatçı, Tanrının şairleri yaratmasını ve onu kendine halife kılışını hem mitik hem de dini bir söylemin imkânlarından yararlanarak kaleme alır:

Ve Yüce Tanrı sonunda,
'kendin yaz, kendin oku,
bu böyle olmaz!' dedi
ve yazdıklarını okuyabilen
biri olsun istedi

hem kendi kendini, kendi içindeki şiiri
hem de öteki bütün şiirleri
okuyabilen akıllı bir şiir,
bir şaheser yazacağım, dedi
bir çömez yapacağım kendime,
bir *kalfa**, yeryüzünde…

** kalfa: Arapça halife sözcüğünün*
Türkçede aldığı biçim. (Koytak, 2010, s. 224)

Şairin yaratılışı, meydana gelişi mitik söylemden yararlanan bir hikâye ve başlangıç ihdas edilmesiyle (kozmogoni) anlatılmaktadır. Bu husus, dini ögeler de içererek, Tanrının bir başyapıt yaratması olarak hikâye edilir. Şiirin devamında ise 'Varlık ve Zaman'ın yaradılışı ve başlangıcı anlatılır:

ve Tanrı balçığı aldı önüne,
ölçe tarta bir miktar Zaman ekleyip ona
karıştırdı iyice ikisini:
böylece, altın oradan
'Varlık ve Zaman' çıktı ortaya (Koytak, 2010, s. 225)

İnsan aklının tam anlamıyla aydınlatamadığı varlık ve zaman gibi iki önemli unsur Tanrısal bir yaratılışa bağlanarak hikâye edilir; ne var ki bu iki kavramın kökeni yine karanlıkta kalır. Açıklanması güç olan durumlar, yine açık olmayan metafizik bir anlayışla izah edilir. Böylece mitik bir yaklaşım sergilenir. Buradaki mitolojik açıklamalar ve hikâyeler, felsefe ve bilimsel bilgi gibi açık ve seçik değildirler.

Cahit Koytak'ın *Şairlerin Tanrısı*, *Sol Elle Yazılanlar, İbrahimce Sorular* ve *Sofistçe* gibi birçok şiirinde bir nesnenin ya da varlığın yaratılışı sorgulanır ve bazen bu hususlar dini ögeler de kullanılarak -mitolojik bir öykülemeyle- bir tür başlangıç ihdas edilerek anlatılır. Bu şiirlerden biri olan *Cazın Irmakları: Tenor Saksafon Charlie B. Parker'ın Göğe Çekilişi*'nde usta cazcı Charlie Parker'ın saksafonunun yaratılışı hikâyesi mitolojik ve dini ögelerle anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı C. Parker'dır. Saksafonunun melekler tarafından kendisinden alınan bir kemikten yapılmasını anlatır:

melekler, önce çekip naaşımdan/eğri büğrü ve kara,/kapkara bir kemik çıkardılar;/evirip çevirdiler,/tarttılar elleriyle, çınlattılar çan gibi,/ışığa tuttular sonra,/ateşe gösterdiler;(…)/soydular o kemiği, pesend ettiler;/yonttular, yonttular,/budakların aldılar,/oydular, oydular…/eğdiler büktüler, haddeden geçirdiler;/kömür gibi kara,/katran gibi kara/günleri geceleri/burgularla/oyup çıkardılar içinden/(…) (Koytak, 2010, ss. 240-21)

C. Parker'ın müziğinin olağanüstülüğünü ortaya koymaya çalışan şair, saksafonunun yaradılışını melekler tarafından yine sanatçının kemiklerinden yapılması hikâyesiyle ortaya koyar. Büyük bir müzisyen olarak tanıdığı Parker'ın sanatını mitolojik bir anlatım ile süsler. Dini unsurlar ile mitos ve eposa dayanan bir öyküleme ortaya koyar.

Dini anlatılarla mitolojik anlatım biçiminin en açık şekilde birlikte kullanıldığı şiirlerden biri olan *Yük Trenleri I* başlıklı şiirdir. *Cazın Irmakları* isimli kitaptaki şiirlerden biri olan bu metin, *blues* müziğinin doğuşunu bir kişileştirme ve olağanüstü unsurlar ile anlatır. Bir ortaya çıkışın, doğuşun hikâyesini Hz. İsa anlatısından hareketle yeniden üretir. Metinlerarsılık bağlamında bir yeniden yazım (rewriting) gerçekleştirir. Blues müziğinin doğuşunu dini hikâyelerden hareketle mitosçu bir anlatım ile kaleme alır:

Adı blues konan veletse
Doğar doğmaz konuşur,
Doğar doğmaz, hayatın kucağında,
İsa'nın konuştuğu gibi
Meryem'in kucağında.

Yanlış konuşmakla da kalmaz,
Geçer İsa'yı da öteye,
Türkü çağırır bu velet
Türkü çağırır doğaçlama
Ritmiyle, tekerlerin.

Kör gözleri açar ezgilerle,
Kötürümleri yürütür,
Cinleri kovar delilerin içinden
Ölüleri kaldırır ayağa,
Ölü gönülleri diriltir.

Geçer İsa'yı da öteye,
Taşları konuşturur,
Blues söyletir taşlara, blues!
  Vokal yaptırır taşlara,
  Güldürür, ağlatır taşları.

Sonra da daha derin yaralarla
Diriltici yaralarla,
Erinç veren yaralarla,
  Dönmek için göklere,
  Dönmek için Tanrı'ya

Çarmıha gerilir, çarmıha
Fukara İsa gibi, fukara İsa gibi
Doğar her siyahla yeniden
  Her siyahla bir daha,
  Her siyahla bir daha!

Farkı Meryem Oğlu İsa'dan
Farkı, Meryem Oğlu İsa'dan
Adı Blues'dur onun
  Bu sefer İsa değil,
  Adı Blues'dur onun (Koytak, 2012, ss. 52-53)

*Blues*un nasıl ortaya çıktığı, doğaüstü ve kutsal özellikler atfedilerek anlatılır. *Blues* tıpkı mitler gibi karşısında şaşkınlık ve hayranlık yaşanılan bir unsur olarak, olağanüstü kişilerin yüceltilmesine benzer bir yaklaşımla anlatılır. *Blues*un da İsa peygamber gibi olduğu, hatta fazladan taşlara vokal yaptırdığı, onları ağlatıp güldürdüğü ifade edilir. Mircea Eliade'in "mit insana, kendi sınırlarını ve koşullarını aşmada yardımcı olur, onu 'en büyüklerin yanı'na yükseltmede yüreklendirir" tespitinde olduğu gibi Koytak da *blues*u en kutsal ve yüksek bir mertebeye konumlandırarak anlatır (Eliada, 1993, s. 187). Dini ve mitik söylemi/anlatımı birleştirerek onu yeniden, farklı bir şekilde gözler önüne serer.

Koytak şiirlerinde sanatçı olmayı, mitolojik bir hikâye tarzında anlatır. Yine *CEHENNEMDEN YÜKSELEN NEŞİDELER Poetika* başlıklı şiirde, bir şairin poetikası ile yaşamı arasındaki ilişki dini unsularla zenginleştirilmiş mitik bir anlatı şeklinde hikâye edilir.

Poetika
Cehenneme yolcu ya da hasta kabul odasında
Görevli zebanilerden biri,
Narkozsuz masaya yatırılan şairin,
Kendi kalemini çıkardı iç cebinden
Ve bu işi sık sık yaptığını gösteren
Taş gibi soğuk bir ustalıkla
  Şairin kalbine sapladı onu.

Sonra çıkarıp yaradan bu kalemi,
Sızan kana batırarak ucunu,
Cesedin alnına, yüzüne,
Göğsüne, avuçlarının içine
Poetikasını çiziştirdi, şairin,
Yine merhumun kargacık burgacık
  Kendi el yazısıyla….

Bu yazıların satır aralarında
Şairin hayat hikâyesi de
Korunmuş olacaktı sonsuza kadar,
Günahları, sevapları,
Çağdaşları için her zaman biraz
Anlaşılmaz kalan incancı,
  felsefesi, en içteki kaygısı

Kabuğu daha hiç kaldırılmamış olan
En dipteki, derindeki yarası…(Koytak, 2010, s. 55)

Şiirdeki hikâye ve sebep sonuç ilişkisi, mitik bir anlatıma özgüdür. Dini içeriğe sahip olmasına rağmen şiirin zaman ve mekân konusunda sınır tanımaması, şairin poetikasının kökenini bağladığı sebep, mitik söylemin ve anlatım biçiminin imkânlarından yararlandığını gösterir. Mitolojik düşünce, "karanlık olanı bir başka karanlık olanla açıklamaya çalış"ması gibi (Erdemli, 2015, s. 82), Cahit Koytak da şiirlerinde insan için yeterince açık olmayan kavramları ve unsurları yine açık olmayan bir şekilde izah eder. Kutsal ve metafizik olarak gördüğü unsurları, onları maddileştirip, araçsal aklın indirgemelerine kurban etmek istemez. Bu açıdan, dini ögelerle zenginleştirilmiş mitik bir anlatım biçimi sergiler. Böylece hem şiirin doğasına uygun bir yaklaşım ortaya koyar hem de kendi şiirlerinin mite yaklaşan tınısını oluşturur.

Yine *Şairlerin Tanrısı* başlığını taşıyan diğer bir metinde, Antik Yunan mitolojisinin kahramanlarının (Akhilleus, Odisseus, Agamemnon, Thetis, Hektor, Paris, Helen, Menelaus) Homeros'un dilinde bir epik şiire dönüşmesi için yaratıldığı söylenir:

böyle yaptım ve daha neler,
neler yarattım,
yarattım ki,
bu yarattıklarım
Homeros'un dilinde
eşsiz bir epiğe dönüşsün(Koytak, 2010, s. 229)

Dolayısıyla mitolojinin yaratılması bile büyük Yunan şairi Homeros'un epiklerine bağlanır. Şairlerin Tanrısının yarattığı bu kahramanlar, Eski Yunan muhayyilesinin ve sanatının ürünüdürler. Dolayısıyla mitos, şairlere Tanrıları tarafından verilmiş bir ihsandır. Homeros'un eserini yaratması için verilmiş bir armağan olması, şiirsel yaratımın kaynağına mitik düşünceyi koymak anlamına gelir. Böylece şiire bir başlangıç ve öz ihdas edilir. Koytak şiirlerinde sıkça görülen bu kozmogonik anlatım, birçok şeye bir başlangıç ve anlamlandırma vermenin çabasının poetik bir göstergesidir.

Kuşkusuz şiirin bir şeyleri açıklamak ve akıl yürütmek gibi bir zorunluluğu söz konusu değildir. Bugüne kadar şiirden böyle bir beklenti pek olmamıştır. Bununla birlikte şiirin de kendine özgü bir muhayyilesi ve düşüncesi vardır. Bazı şairlerde düşünce ve fikir tarafı azken bazılarında ise fazladır. Cahit Koytak, şiirlerinde düşünsel tarafı ağır basan bir şairdir. Metinlerinde sorular sorar; başta metafizik olmak üzere varoluş, epistemoloji, ontoloji, şiir ve felsefe ilişkisi ile sanatsal yaratma gibi birçok felsefi konuyu işler. Kavramsal düşünceyi ve akıl yürütmeyi ise şiirin tınısını bozmayacak şekilde kullanır. Poetik bir düzlemde, şiirin doğasına uygun olarak ele aldığı meseleri böylece poetik ve mitosa dayalı bir düşünce ile serimler. Bunu üzerinde durduğu konuları, durumları ve kişileri yeniden anlamlandırarak ya da hikâye ederek yapar. Onlara bir başlangıç ve hikâye ihdas eder. Onları, ortalama insanda olmayan özelliklere sahipmiş gibi anlatır. Tanrının ve evrenin özel, olağanüstü varlıkları olarak betimler. Bunu kavramsal ve mantıksal akıl ile değil, mitosa dayanan bir düşünce, yakıştırma ve anlatım ile yapar. Teknolojinin hâkim olduğu modern dünyada insanın ve varlığın unutulmaya yüz tutan taraflarını, modern dünyada pek kullanılmayan bir dil ve anlatım ile yansıtır. Bunu yaparken Tevfik Fikret, A. Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Oktay Rifat gibi şiirlerinden mitolojiyi kullanan önemli şairlerin izinden gitmekle

birlikte mitik düşünce ve anlatımı kendi şiirine özgü bir biçimde kullanır. Zira her şairin mitolojiden yararlanma tarzı farklılık göstermektedir. Kimisi içerik öğesi olarak, kimisi biçimsel ve ifade olarak istifade eder. "Kimi şairlerin şiirinde bir 'kolaj' biçiminde yer alan mitologya, bazı şairlerin de şiirlerini güçlendiren bir kaynak durumundadır (Afacan, 2005, s. 260)." Koytak da içerik olarak kullanmanın yanında daha çok söyleyiş ve yaklaşım olarak da mitostan yararlanan ve bunu şiirinde kurucu bir unsur hâline getiren bir şair olarak edebiyat tarihindeki yerini alır. Şiirlerinde önemli bir özellik olarak ön plana çıkan öykülemeci anlatımı, mitolojik anlatı geleneğinden, zaman zaman da eposa dayalı bir üsluptan yararlanarak zenginleştirmeye çalışır.

Sonuç

Cahit Koytak, şiirlerinde, mitik düşünceyi ve anlatım tarzını kullanarak modern dünyanın rasyonel ve mantıksal yaklaşımlarının ötesine geçmek ister. Şiirlerinde mitos ve eposu kullanarak, insanın varoluşsal sorgulamalarına derinlik katar ve bu yolla okuyucularına alternatif bir bakış açısı sunmaya çalışır. Koytak'ın eserleri, mitolojik anlatım biçimlerinin ve dini temaların iç içe geçtiği bir zenginlik taşır; böylece hem bireysel hem de evrensel sorgulamalara kapı aralar. Şair, mitolojik unsurları sadece bir içerik olarak değil, aynı zamanda bir biçimsel yapı ve dil zenginliği olarak kullanarak, okuyucunun dünyayı anlamlandırma çabasına katkıda bulunma arzusu taşır. Mitik düşüncenin çağrışım gücü, Koytak'ın metinlerinde yaratıcılığı teşvik eden bir unsur olarak öne çıkmakta; bu sayede sanatın ve şiirin, insan deneyiminin derinliklerine inmesine imkân vermektedir. Sonuç olarak, Cahit Koytak'ın şiirleri, mitos ve eposun birleştiği bir noktada, modern insanın kaybolmuşluğuna karşı bir alternatif cevap sunar ve okuyucularını farklı bir düşünce biçimine sevk eder. Mitolojik dil ve anlatım, onun eserlerinde sadece bir estetik unsur değil, aynı zamanda insanın varoluşsal arayışının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, Koytak'ın şiirleri, çağdaş Türk edebiyatında mitik düşüncenin ve anlatımın önemini ve şiirde her zaman geçer akçe olduğunu yeniden gözler önüne serer.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Afacan, A. (2005). *Şiir ve mitologya cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Yunan ve Latin mitologyası.* Doruk Yayınları.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik formlar felsefesi II- mitik düşünce* (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2019). Mit, mitoloji ve edebiyat*.* Ö. Ceylan, & A. Koç (Yay. haz.), *Türk edebiyatının mitolojik kaynakları* içinde (ss. 2-31). Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Doğan, M. C. (2019). Modern Türk edebiyatında mitoloji. Ö. Ceylan, & A. Koç (Yay haz.) *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları* içinde (ss. 217-243). Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Eliada, M. (1993). *Mitlerin özellikleri* (S. Rifat, Çev.). Simavi Yayınları.

Erdemli, A. (2015). *Mitostan felsefeye.* Ayrıntı Yayınları.

Erhat, A. (2011). *Mitoloji sözlüğü.* Remzi Kitabevi.

Güzel, E. (2023). *Şiir & felsefe ilişkisi ve cahit koytak şiiri.* Paradigma Akademi Yayınları.

Heidegger, M. (2009). *Düşünmek ne demektir?* (R. Şentürk, Çev.). Paradigma Akademi Yayınları.

Karahan, T. (2022). Tanzimat dönemi ddebiyatında mitolojik yönelim. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *2*, 96-106.

Koytak, C. (2010). *Yoksulların ve şairlerin kitabı II.* Timaş Yayınları.

Koytak, C. (2010) *Yoksulların ve şairlerin kitabı III*. Timaş Yayınları.

Koytak, C. (2011). *Yeni başlayanlar için metafizik.* Timaş Yayınları.

Koytak, C. (2012). *Cazın ırmakları.* Timaş Yayınları.

Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (G. Y. Demir, Çev.). lthaki Yayınları.

Necatigil, B. (1983). *100 soruda mitologya.* Gerçek Yayınevi.

Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). İthaki Yayınları.

Önal, S. (2015). Edebiyat, mitoloji ve felsefe. *Felsefe-Edebiyat Sempozyumu.* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.

Özkan, S. (2004). *Nietzsche kaplan sırtında felsefe*. Ötüken Yayınları.

Vico, G. (2007). *Yeni bilim* (S. Önal, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Warren, R. W.-A. (2001). *Edebiyat teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Dergâh Yayınları.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 126-138
doi:10.32600/huefd.1536311

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:20.08.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 13.01.2025

From Utopian Visions to Dystopian Revelations in Arthur C. Clarke's *Childhood's End*

Arthur C. Clarke'ın *Çocukluğun Sonu* Romanında Ütopya Tasavvurlarından Distopya Keşiflerine

Ece ÇAKIR[*], Alev KARADUMAN[**]

Abstract

Characterized by their emphasis on order, harmony, and societal perfection, utopias as the images of ideal societies often necessitate restrictions that paradoxically lead to their unravelling into dystopian realities. In essence, the rigid control over individual freedom and the pursuit of a singular vision of perfection in the structure of a utopia aligns closely with the characteristics of a totalitarian state. This inherent authoritarianism reveals the dystopian core at the heart of utopian ideals. Shaped by world wars, totalitarian regimes, and technological advancements, the twentieth century marks a significant turning point in utopian narratives where the historical context affected by attempted utopias led to dystopian aftermaths. Accordingly, this transformation is a prominent theme in many science fiction works of the twentieth century. Speculating on the possibilities of various futures, forms of social order, and the unintended consequences of utopian attempts, these works offer a critical perspective to utopian ideologies and expose the fragility of such visions when confronted with human nature and repression. In this light, this article examines the complex relationship between utopia and dystopia in Arthur C. Clarke's *Childhood's End* (1953). In this science fiction novel, Clarke presents two contrasting utopian visions: one imposed by the external intervention of the Overlords, and another pursued by humanity itself. Through these dual visions, the narrative exposes the inherent flaws in the pursuit of a perfect society built upon ideals of peace and harmony, exemplified in the Golden Age established by the alien Overlords and humanity's self-directed experiment of New Athens. Both attempts at establishing utopia, despite their initial promise, reveal underlying dystopian undercurrents where the ideal society remains perpetually elusive. By problematizing the utopian impulse and serving as a cautionary tale about the dangers of repression, Clarke's work illustrates that in the quest for perfection, utopias invariably conceal the seeds of their own destruction, transforming the dream of an ideal society into a dystopian reality.
Keywords: Utopia, dystopia, repression, Arthur C. Clarke, *Childhood's End.*

Öz

İdeal bir toplumun imgesi olarak düzen, uyum ve toplumsal mükemmeliyetin ön planda olduğu ütopyalar, genellikle paradoksal bir şekilde distopik gerçekliklere dönüşmelerine sebep olan kısıtlamaları gerektirir. Temelde, bir ütopyanın

[*] Dr., Independent Scholar. E-mail: ececakir4@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-4255-2471
[**] Assoc. Prof. Dr., Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature. E-mail: karaduman@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5865-7396

◊ Alan Editörü / Field Editor: Emine Seda ÇAĞLAYAN MAZANOĞLU

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

yapısındaki bireysel özgürlüğün katı bir şekilde kontrol edilmesi ve tek bir mükemmeliyet vizyonunun peşinden gidilmesi, totaliter bir devletin özellikleriyle yakından örtüşmektedir. Bu doğal otoriterlik, ütopyacı ideallerin özündeki distopik temeli açığa çıkarır. Dünya savaşları, totaliter rejimler ve teknolojik ilerlemelerle şekillenen yirminci yüzyıl, ütopyacı anlatılarda önemli bir dönüm noktası kabul edilir; tarihsel bağlam, ütopya girişimlerinin distopya ile sonuçlanmasından etkilenmiştir. Bu dönüşüm, bu bağlamda yirminci yüzyıl bilimkurgu eserlerinin önemli bir parçasını oluşturur. Çeşitli geleceklerin, toplumsal düzen biçimlerinin ve ütopyacı girişimlerin istenmeyen sonuçlarının olasılıklarını sorgulayan bu eserler, ütopyacı ideolojilere eleştirel bir bakış açısı sunar ve bu tür tasavvurların insan doğası ve baskıyla karşılaştığında ne kadar kırılgan olduğunu ortaya koyar. Bu doğrultuda, bu makale Arthur C. Clarke'ın *Çocukluğun Sonu* (1953) eserinde ütopya ve distopya arasındaki karmaşık ilişkiyi inceler. Clarke bu bilim kurgu romanında biri Hükümdarların dış müdahalesiyle dayatılan, diğeri ise insanlık tarafından çabalanan iki zıt ütopya vizyonu sunar. Bu ikili vizyonlar aracılığıyla anlatı, barış ve uyum idealleri üzerine kurulu mükemmel bir toplum arayışındaki içsel kusurları ortaya çıkarır; bu toplumlar, uzaylı Hükümdarlar tarafından kurulan Altın Çağ ve insanlığın kendi kendine yönlendirdiği Yeni Atina ütopik şehri ile örneklendirilmiştir. Her iki ütopya girişimi de ilk vaatlerine rağmen altta yatan farklı distopik alt kavramları gözler önüne serer ve ideal toplum kavramının erişilmez kaldığını gösterir. Clarke'ın eseri ütopyacı dürtüyü sorunsallaştırıp baskının tehlikeleri hakkında bir uyarı niteliği kazanarak, mükemmeliyet arayışındaki ütopyaların kaçınılmaz olarak kendi yıkımlarının tohumlarını barındırdığını ve ideal toplum hayalini distopik bir gerçekliğe dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır.
Anahtar sözcükler: Ütopya, distopya, baskı, Arthur C. Clarke, *Çocukluğun Sonu.*

Introduction

The conception of an ideal society and whether that is possible are integral points of discussion in literary and political narratives. Accordingly, rooted in the premise of displacing social and political structures that are dysfunctional, utopias offer a better state of existence. Essentially, a utopia is an imaginary society with an orderly system that functions on the principles of harmony, justice and order (Suvin, 1979, pp. 38-40). In that sense it is "a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible alternatives" (Vieira, 2010, p. 7). However, as its Greek origin in *eu-topia* (good place) and *u-topia* (no place) suggests, a utopia is also a paradox. As Vieira (2010) points out, this "perennial duality of meaning of utopia as the place that is simultaneously a non-place and a good place" (p. 3) carries questions regarding its possibilities. Historical reality is often a testament to how utopianisms can result in dangerous outcomes, for as Sargisson (2007) notes "if we identify Utopia with perfection and attempt to achieve it, the consequences could be terrible" (p. 31). The search for ideal is not only impossible, then, but also dangerous, for it may result in dystopian realities. Accordingly, this article explores the intricate interplay of utopias and dystopias in Arthur C. Clarke's *Childhood's End* (1953) where the contrasting visions of utopia reveal the inherent fragility of idealized societies. By juxtaposing two utopian visions that ultimately reveal the flaws beneath their promises, Clarke demonstrates how the pursuit of perfection invariably fosters dystopian consequences, and how such aspirations may turn into cautionary tales of repression and annihilation.

If utopia is the concept of the good state established on justice, harmony, and prosperity, dystopia is the opposite. Rooted in the Greek word *dus* meaning "diseased, bad, fault or unfavourable," (Claeys, 2017, p. 4) dystopias illustrate oppressive and grim worlds where the dream concludes in a nightmare. As Moylan (2000) explains, these societies are riddled with "exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine, ecocide, depression, debt, and steady depletion of humanity through the buying and selling of everyday life" (p. xi). In their undesirability dystopian narratives serve a dual purpose: both as a critique of the unchecked and unbalanced power relations at the heart of a society, and as a warning against what may happen if they remain so. It is then important to note that many utopian scholars acknowledge dystopia as a "failed utopia," (Claeys, 2017, p. 5) the two concepts sharing a common basis, for the totalitarian states in which freedom and individuality are repressed are often the consequences of intensified utopianisms.

With this in mind, the late half of the twentieth century marks a turning point in utopian imagination, transforming the search for utopia into a frightening reality. In the twentieth century deeply affected by the aftermath of two World Wars and a new increase in different political ideologies, people were forced to perceive the world in new ways. Regarded as a political conflict between the United States of America and

the Soviet Union on a series of technological races to ensure their supposed cultural, political, and military superiority, the Cold War (1947-1991) was "the global competition and confrontation short of all-out war between the two superpowers" (Erickson, 1999, pp. 135-136). Though there was no large-scale fighting between the nations, since each side had its own nuclear deterrent that would lead to a mutually assured destruction, challenges were via proxy wars, propaganda campaigns, psychological warfare, or technological rivalry such as the Space Race. "During the Cold War," Jameson (2005) argues, "Utopia had come to designate a program which . . . betrayed a will to uniformity and the ideal purity of a perfect system that had to be imposed by force on its imperfect and reluctant subjects" (p. 11). Accordingly, two different utopian ideologies that aimed to re-formulate the existing system for a better alternative, namely capitalism and communism, remodeled the search for utopia into something illusory and dangerous. With their historical reality of totalitarianism, repression, loss of individuality and agency, such practices emphasized the inherent dystopic quality within utopian ideals.

Correspondingly, the transformation of utopian dreams into dystopian realities is perhaps best seen in the science fiction genre as the world itself became increasingly dystopian amid tension and foreboding. Science fiction was established as "a sub-genre in which science and technology predominate thematically – utopically, when expressed positively, or dystopically, when used negatively" (Claeys, 2011, p. 163). Scrutinizing certain conflicts of the present day, these narratives speculate on the consequences of good and bad choices, debate possible futures and societies, as well as criticize existing power structures. Hence, underneath the technological adventure stories these works serve a higher purpose than mass entertainment. The themes of cosmic voyages, space exploration, alien encounters, a fear of invasion, or mechanical societies specifically in the mid-to-late twentieth century reflect the historical context of the time. Accordingly, science fiction works of this period searching for the ideal society end in dystopias, which become "extensions of our base-reality, closely related to it or caricatures of it, rather than being disjunctive alternatives, determined not simply by their nightmarish quality but by their relationship with the actual world of the reader" (Norledge, 2022, p. 2).

Often acknowledged as a key figure in science fiction genre, Arthur C. Clarke (1917-2008) is known for his innovative and intricate stories combining socio-political reality with science fiction themes. He is one of the leading science fiction writers between 1950 and 1970 alongside Robert Heinlein and Isaac Asimov, named as the Big Three. Clarke's body of work contains over seventy novels of fiction and non-fiction, numerous short stories, the script and novelization of Stanley Kubrick's influential movie *2001: A Space Odyssey* (1968) amidst his scientific engineering work in the development of spacecraft and launch systems during the Cold War space race, which brought him numerous awards over his lifetime (Rabkin, 2006, pp. 89-90). His experiences during World War II as a radar instructor and technician for the Royal Air Force, further work in geostationary orbits for satellites to ensure global telecommunication, and role as a chairman in the British Interplanetary Society to support many possibilities of space exploration are reflected as the backdrop of his science fiction stories (Rabkin, 2006, pp. 35-37). It would not be surprising to note that his scientific knowledge and imagination would have an impact on history; reportedly it was Clarke's novel *The Exploration of Space* (1951) that convinced President John F. Kennedy that space exploration, and reaching the Moon was possible (Das, 2008). Nevertheless, Clarke's significance lays not only in his imagination but also in his critical perspective. Within the tales of alien invasion, space exploration, or technological societies Clarke incorporates a critical outlook that problematizes utopianisms, specifically the dangerous consequences of the search for an ideal, the discipline and control it requires for maintenance, all under the guise of freedom and prosperity. In this light, *Childhood's End* (1953) is an interesting exploration of utopian formation at a time of historical turbulence. Despite its status as a classic of science fiction genre, the novel has received limited scholarly attention as it remains overshadowed by Clarke's other works. Thus, this article addresses this gap by situating the novel within broader discussions of utopian and dystopian conceptions. Arguing that the novel serves as a nuanced critique of the utopian impulse and the potentials of dystopian consequences, this study seeks to deepen the literary understanding of Clarke's work in the canon of science fiction.

Beneath its science fiction veneer, *Childhood's End* offers a profound assessment of utopian ideologies. Opening with a seemingly peaceful alien invasion, the novel introduces the Overlords:

supremely intelligent beings who promise to usher in an era free from misery and war. Their intervention creates a system reminiscent of the mythical Golden Age, lasting for decades in a façade of peace and prosperity, yet under their absolute control. This power is met with resistance only from the minority faction of the Freedom League, whose rebellion and attempts to create an alternative governance fail in the face of overwhelming control. Interestingly, the power structure also remains invisible; the Overlords remain hidden for fifty years, only revealing their true form – towering, horned creatures resembling traditional depictions of Satan – once their power has been normalized. This delayed revelation indicates the central irony: while initially perceived as ideal, this utopian world the Overlords construct harbors an unsettling truth. As the narrative unfolds, it is revealed that the ultimate goal of the Overlords extends beyond a utopian governance. As intermediaries of a higher cosmic intelligence, they are essentially guiding humanity toward a final evolution, which involves humanity's transcendence to merge with the Overmind – a collective consciousness that ultimately signals humanity's extinction. Accordingly, through the trajectory of protagonists and their interactions with the Overlords and the Overmind, in this work Clarke challenges the notion that ideal societies are ever sustainable or universally beneficial. Regarding the complex utopian configurations and their temporalities, the novel makes its mark in the utopian tradition as "of all utopian science fiction, the most widely respected and enthusiastically read is *Childhood's End* . . . it is both a particular story and a survey of the development of utopian thought, thereby defining a substantial portion of the range of science fiction" (Scholes and Rabkin, 1977, p. 216). In that sense, it is essential to examine the novel to see how it aligns with the broader utopian tradition, as well as to see the social commentary on the intersection of utopia, dystopia, and annihilation.

Utopian Conceptions to Dystopian Outcomes

The arrival of the Overlords initiates the novel's first utopian vision, one that reflects and critiques mid-twentieth century geopolitical tensions. Clarke begins with a Cold War allegory, portraying two ex-German rocket scientists aligned with opposing superpowers, one in the East and the other in the West, competing to dominate space exploration. This allusion to the space race between the United States and Soviet Union underscores humanity's fixation on rivalry and technological dominance as a utopian impulse in history. However, this pursuit of progress is abruptly overshadowed when alien ships descend on Earth, symbolizing humanity's subordination to a higher power. One scientist's reaction upon witnessing the invasion with the remark, "for the first time in his life he knew despair" (Clarke, 1953, p. 9) encapsulates the novel's tension: the promise of a utopian future is tinged with existential unease.

Generally, in science fiction works the theme of alien invasion conveys an external threat coming with malevolent intentions on humanity. Rather than presenting the Overlords as such invaders, Clarke subverts this trope by depicting them as benevolent overseers. They position themselves as humanity's saviors, aiming to unify warring nations and foster a global civilization grounded in peace and justice. In this duty, this alien race has come to save mankind from its folly, or as General Stormgren explains this mission, "[t]idying up our world and civilizing the human race" (p. 52). Hence, the mythical Golden Age of utopia where humanity lived in ease and prosperity is re-created on Earth by an external influence. With the dissolution of national boundaries and socio-political differences under a single world government, people globally live a life of union and co-existence. They all speak English, much of the religions have collapsed under secularism, and people can watch history play out via the time-viewer that the Overlords have given, allowing them to see what the prophets and religious leaders had truly been like. Since the Overlords placed a ban on violence and war, there is almost no crime and few psychological problems. Only pleasure and prosperity for all remain. As Clarke (1953) states, "[b]y the standards of all earlier ages, it was Utopia. Ignorance, disease, poverty and fear had virtually ceased to exist. The memory of war was fading into the past as a nightmare vanishes with the dawn: soon it would lie outside the experience of all living men" (p. 59). It is a highly technological world where all comfort and luxury of science is provided by the Overlords so that as humanity prospers "there was nowhere on the planet where science and technology could not provide one with a comfortable home, if one wanted it badly enough" (p. 91). The only duty given

to humanity is to exist enjoying the comfort and opportunities of this utopia, and not go against the order of things by resisting the directives of the Overlords.

Yet, all this pleasure and peace is only a surface. In this Golden Age with all the apparent progress, there is little scientific research and curiosity. It seems that the need to create, invent and question dissolves, because for the majority "it seemed futile to spend a lifetime searching for secrets the Overlords had probably uncovered ages before" (p. 63). Accordingly, life turns bland and inert, the languid days follow one another and humanity becomes stuck in monotony. As Clarke (1953) depicts, "[t]he end of strife and conflict of all kinds had also meant the virtual end of creative art. There were myriads of performers, amateur and professional, yet there had been no really outstanding new works of literature, music, painting or sculpture for generations" (p. 64). In the words of Rothstein (2003) this is a consequence of utopia, boredom and stagnation results from a lack of curiosity and drive:

> What is one actually to do in a utopia? What sort of life is possible when all desires are satisfied? In the monotonous world of utopias, distinctions and judgments become difficult to make; virtue and horror run together. . . Pick a virtue and watch it turn to vice. (p. 4)

The bleak stagnation of this utopia signals the dystopian reality. As Claeys (2020) points out, utopias should not be read as guides to perfection for that would hinge on an impossibility and result in dystopian truths, because "if a project is thoroughly unrealistic we may subvert any possibility of encouraging real social change… demanding the impossible must always remain not only frustratingly tantalizing, but destructive of improvement" (p. 20). That is the outcome of the Golden Age envisioned by the Overlords – the changes by a benevolent invasion do ameliorate many social conditions, yet progress is halted, curiosity gone, and all improvement is ultimately to no end. This society "that declares itself to be post-war, post-poverty, post-crime, post-racism, and indeed post-fear" (Cox-Strong, 2024, p. 230) is still a picture of idleness and motionless existence, not leading to any enlightenment but to deterioration.

Furthermore, the very structure of this Golden Age reveals a problematic core that ultimately must end in a dystopia when put in practice. It is an essential part of utopian narratives that the emphasis on order, regimentation, and repression in the establishment and maintenance of the utopian state parallels a totalitarian system. Since social and political orders hinge on the idea of submission and "discipline of a totalitarian kind" (Davis, 1981, p. 39) to achieve harmony and perfection, utopias eventually reveal how such methods are bound to result in a dystopian reality. Accordingly, the utopian vision in the novel is entirely based on repression, control and manipulation. With the ban on space exploration from the moment the Overlords establish control, proclaiming that "the stars are not for man," (Clarke, 1953, p. 90) Earth itself is isolated from the rest of the universe. Forbidden from sending spaceships or establishing a contact with the outer space, humanity must remain under the absolute authority of the Overlords. In order to maintain their power, the Overlords also endorse a rule based on discipline; though their instructions are seen as necessary and good by all, the disciplinary methods against disobedience expose a sinister, darker side. When the Republic of South Africa goes against the order to end the discrimination and racial inequalities in their society, Clarke notes that "there was apprehension, but little fear of panic, for no one believed that the Overlords would take any violent or destructive action which would involve innocent and guilty alike" (p. 9). Thus, the punishment is astounding when the Overlords decide not to engage in warfare or violence, but make the sun go out as it passes the meridian at Cape Town, erasing the heat and light. This instance not only shows the unknown amounts of power the Overlords possess, but also reveals their manipulative side in choosing a psychological threat. As the leader, Karellen chooses to use the fear their power may generate to ensure the rule of the Overlords. The incident is resolved in their favour, all governments submit to the superior power of the aliens and accept them as "part of the natural order of things" (p. 10). It follows that this isolated, unchanging Golden Age mirrors a totalitarian state where repression and submission are favored over individuality and freedom. Karellen's assertion in the beginning that unchecked human rivalry will render humanity a "subject race" (p. 13) reveals a paradox; the Overlords and their promise of salvation comes at the cost of autonomy, raising critical questions about the price of

progress and the hidden power dynamics within seemingly benevolent interventions, foreshadowing the dystopian realities that lie ahead.

In his examination of utopias, Fredric Jameson (2005) remarks that a "[u]topia can serve the negative purpose of making us more aware of our mental and ideological imprisonment" (p. xiii). In their unchanging order, strict methodology, and the disciplinary mechanisms ensuring the longevity of the system utopias offer a duality: while they pose as ideal societies they always reveal the suppression of individuality, or of free will. Stability and freedom often conflict with one another in the formulation of the utopian state, which requires restraining human nature and freedom into conformity and obedience. This imprisonment is portrayed in the foundation of the Golden Age in which the overseeing Overlords never interact directly with the Earth, choosing to use proxies and hide their real forms behind a shadow. Even in their meetings with the human representative in their spaceship, the Overlords conceal themselves; the room Karellen meets Stormgren has a "vision-screen" (Clarke, 1953, p. 48) which conceals his form by arranging the lights. Lasting for fifty years, this concealment of reality blinds humanity to facts and makes the existence, as well as the interference of the aliens normalized: "Most men were probably only aware that their steadily rising standards of living were due to the Overlords. When they stopped to think of it – which was seldom – they realized that those silent ships had brought peace to all the world for the first time in history, and were duly grateful" (p. 16). Furthermore, their spaceships cover the skies of all major cities as if an all-seeing eye, recording and watching every move of humans. Revealing the totalitarian formation at the heart of utopian narratives, Rouvillois (2000) argues that:

> Opacity in any form is prohibited; all places and all relationships are subject to surveillance and the law. The ban on private property; the aversion to secrecy and amusements, the abolition of family and boundaries, are all driven by this single-minded obsession with transparency. These ideals find a corresponding embodiment in a State that is all powerful and bent only on securing and perpetuating them. Paradoxically, this utopian state is everywhere and nowhere. (p. 318)

In this examination it is clear that the enforced law and order making up the basis of the utopia, as well as the dissolution of borders point not to an ideal but to a dystopian actuality. People are expected to be transparent under this totalitarian rule and submit to the demands of the Overlords. As the novel unfolds, the surveillance and psychological control methods of the Overlords are revealed to be much more insidious. Their apparent omnipresence, symbolized by the spaceships hovering above Earth, creates a society in which people internalize discipline. Believing they are under constant observation, most humans self-regulate their behaviour, avoiding any dissent or defiance. This aligns with the concept of the Panopticon, a structure designed to enforce self-discipline through the possibility, rather than the certainty, of surveillance. In Jeremy Bentham's concept, this is a circular prison with cells ringed around a central tower, from which prisoners can be watched at all times. In the Golden Age, decades after their arrival, the Overlords reveal that the majority of the alien ships were never real:

> [T]he silver clouds that had hung for a lifetime above almost all the capitals of Earth had been an illusion. How it had been done, no one could tell, but it seemed that every one of those ships had been nothing more than an image of Karellen's own vessel. It was not important: all that mattered was that Karellen no longer felt the need for this display of force. He had thrown away his psychological weapons. (Clarke, 1953, p. 54)

The illusion of these ships, much like the central tower in Bentham's Panopticon, renders actual enforcement unnecessary. Correspondingly, this repressive method evokes a sense of imprisonment and mirrors Michel Foucault's exploration of the Panopticon, which he sees as a model for the ideal surveillance state. As he explains in *Discipline and Punish* (1977), the Panopticon functions as "a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it" (p. 201). Power persists because individuals internalize the possibility of constant surveillance, regulating their own actions to conform to

the expectations of the authority. Similarly, humanity under the rule of the Overlords becomes its own jailer, adapting to the imposed rules out of fear and habit.

Furthermore, this surveillance creates a hierarchical power dynamic that is rooted on isolation on the part of people. Much like the prisoners in this conceptual prison who are seen but do not see, humans are always visible to the Overlords but cannot observe or question their watchers. This imbalance is evident when General Stormgren meets the Overlords as the highest ranking ambassador, but is not allowed to see them or make decisions on the part of humanity. The disempowering nature of this dynamic reflects how he is "the object of information, never a subject in communication" (Foucault, 1977, p. 200). Accordingly, the psychological domination of the Overlords replaces overt violence with the quiet suppression of agency and free will. Significantly, the Panopticon's reach extends beyond surveillance to broader mechanisms of control. As Foucault notes, power resides in "a concerted distribution of bodies, surfaces, lights, gazes" (p. 202), creating a network of influence that operates independently of direct enforcement. Such a network is normalized in the minds of its inhabitants in time. As the Golden Age unfolds, the insidious power of the Overlords is seen everywhere yet nowhere, dissolved into the norms and routines of society, their presence unremarkable and familiar: "Their shadow was everywhere, but it was an unobtrusive shadow. . . after a little while they were taken as much for granted as the sun, moon or clouds" (Clarke, 1953, p. 16). This disciplinary method shows how benevolent intentions may mask a cautionary tale in utopian formulations. While this utopia promises peace and stability, it achieves these goals through mechanisms that repress, imprison, manipulate, and ensure submission. Thus, the illusion of utopia, much like the Panopticon, becomes a tool for totalitarian control, revealing the dystopian undercurrents that may underlie in many idealistic aspirations.

As Sargent (1982) points out, the very nature of utopia always exposes its dystopian essence: "Many utopias are, from the perspective of individual freedom, dystopias. Some have this appearance because the author wants to emphasize a value seen to be in conflict with freedom. This value is usually equality, order, or security" (p. 573). In this light, it is apparent how utopias emphasize order at the expense of individual freedom and heterogeneity, which makes them into a "holding operation, a set of strategies to maintain social order and perfection in the face of deficiencies, not to say hostility, of nature and the wilfulness of man" (Davis, 1981, p. 37). This tension is particularly evident in the twentieth century, where attempts to create utopias frequently revealed their dystopian endings. As history shows, political totalitarianism, mass propaganda, overwhelming state control, and strict regimes emerged through the rise of fascism and communism, as well as the catastrophic consequences of World War II. As Poulantzas (1978) explains, totalitarian systems maintain power through paradoxical means, such as "separation and division in order to unify; parcelling out in order to structure; atomization in order to encompass; segmentation in order to totalize; closure in order to homogenize; and individualization in order to obliterate differences and otherness" (p. 107). Accordingly, the Golden Age established by the Overlords embodies similar contradictions. Built on the values of order, equality, and security, it stands in stark conflict with personal freedom and human agency. This tension inevitably gives rise to opposition, as some individuals reject the repressive undertones masked by utopian promises. As the leader of the Overlords, Karellen carefully cultivates the image of a benevolent ruler, taking measured steps to eliminate suffering and presenting the idea of a unified Federation where various governing systems can coexist under their supervision. However, the Freedom League resists this apparent benevolence, suspecting the true motives of the Overlords. Their leader, Alexander Wainwright pleas for self-determination by stating that any social change "must come from within – not be superimposed from without. We must work out our own destiny. There must be no more interference in human affairs!" (Clarke, 1953, pp. 5-6). In their view, genuine social change must arise organically rather than being imposed from an external authority. Thus, they reject the proposal of a Federation, arguing that it merely perpetuates a false democracy designed to maintain alien control.

Though the rebels form protests, marches, mobs and angry slogans, the majority of the world's population seems to stand on the side of the Overlords. This is clear when the leader of United Nations, Stormgren tries to persuade Wainwright to accept that the Overlords have brought "security, peace and prosperity to the world," which can be read as an ironical reference to the motto of French Revolution, "liberty, equality, fraternity" (Elliott, 1970, pp. 43-48). Though equality has been achieved by erasing all

differences and national borders under one body, and fraternity by helping people form solidarities among themselves; ironically, as Wainwright points out, "they have taken our liberty" in return (Clarke, 1953, p. 6). To that end, Freedom League rebels in a number of ways ranging from protests to acts of kidnap and beyond. Yet all these efforts only result in being used as a propaganda material for the Overlords, to convince people that the Overlords are the morally good side. Coming to accept the rule of the Overlords, the majority desires no change to the status quo because in their minds "it is equally probable that we would have destroyed ourselves with cobalt bombs and the other global weapons the twentieth century was developing," (p. 129) meaning a state of passive acceptance for repression and imprisonment. This instance is paramount for emphasizing a crucial aspect of totalitarian states, where individuals uphold the norms and obey authority for they believe it is for a positive result. Naming this issue as "control commitment," Kanter (1968) notes that "in situations that seek to create control commitment, demands made of one are constituted as right, moral, just and harmonious with the values that one upholds and which define utopia, and which authorities have every right to sanction if these demands are not followed" (pp. 501-502). Similarly, Sargent (1982) remarks that a utopian society is often "marked by agreement on basic principles, which tends to give it an authoritarian appearance" (p. 572). The majority of people living in the Golden Age represented by Stormgren support the rule of the Overlords and unknowingly uphold the authoritarian methodology under the utopian surface, in turn leading themselves away from freedom. In the end, even though the opposing force identifies the illusory utopian state and the negative aspects of the system that is a dystopia at the core, the Freedom League is silenced by the system. Accordingly, it is the nature of the utopia that is the problem because as Berlin (1990) explains, "the very concept of Utopia, is incompatible with the interpretation of the human world as a battle of perpetually new and ceaselessly conflicting wills, individual and collective" (p. 44). Hence, the price of utopian enterprises always seems to be repression and the lack of freedom. From the Overlords' perspective the rebellion seems feeble and a non-threat: "As pygmies may threaten a giant, so those angry fists were directed against the sky fifty kilometers above . . . against the gleaming silver cloud that was the flagship of the Overlord fleet" (p. 12).

Still, Clarke's novel explores the notion of ideal societies further and proposes a different solution than merely one established by an external force. Challenging the technological, methodologic and orderly utopia of the Overlords, a part of humanity split to create their own version of the ideal society. Named as New Athens, this colony is founded on the goal of art and philosophy, artistic spirit, and curiosity "to build up an independent, stable cultural group with its own artistic traditions" (Clarke, 1953, p. 115). Like the re-creation of the mythical Golden Age, the name of this colony refers to a collective human past and culture. Historically, the city of Athens in ancient Greece was the only state not conquered by the Dorians, making the city able to preserve the shared culture, folklore and the arts. Accordingly, this utopian community is meant for those desiring to keep humanity and its consciousness alive. In the motionless Golden Age where no curiosity and self-expression seems to appear, New Athens exists as a safe haven for original forms of expression. As one of the managers states:

> Here on this island we're trying to save something of humanity's independence, its artistic traditions. . . When [the Overlords] destroyed the old nations and the way of life man had known since the beginning of history, they swept away many good things with the bad. The world's now placid, featureless and culturally dead: nothing really new has been created since the Overlords came. (p. 116)

New Athens is another expression of the desire for a better and improved form of living with a reformed social system. This colony is a method of social engineering with a specifically curated number of people, jobs, and opportunities for the residents. People must apply for citizenship and go through certain assessments such as psychological evaluations and life goals. Only those who fulfil expectations and can adapt to the life on this island are approved for residency, but the island is not completely isolated from the rest of the world. Those that decide to leave can do so without difficulty. As Huntington (1974) notes, "[t]he idea behind New Athens is to preserve the spirit of humanity by a kind of artificial primitivism and an artistic focus" (p. 161). Accordingly, people in this community aim to live a kind of pastoral life, away from

mechanization and technology of the Overlords, or the ideology such progress brings. Essentially, the goal of this island is "to keep the minds of our people alert, and to enable them to realize all their potentialities" (Clarke, 1953, p. 132). Because they fault the Overlords for filling the world with "too many distractions and entertainments," (p. 116) the founders of New Athens choose to make people think and create, to do things however small they may be, to reclaim passion and curiosity. Having observed that in the Golden Age "people are becoming passive sponges – absorbing but never creating," (p. 116) this second attempt at utopia is built on the premise of idealism, on creation and desire. It is precisely the drive to discover things and bring them into existence that must be emphasized, because in this utopian vision, human agency and selfhood can only be reclaimed through art, culture, and creation. Through these concepts they believe humanity can reach a self-realization and original forms of expression, thereby ensuring human agency once more.

Although a promising theory, this second utopia also ends as a failure eventually, echoing Clarke's (1953) statement "[n]o Utopia can ever give satisfaction to everyone, all the time" (p. 76). In both utopias normalcy remains dramatically altered – one by a social engineering via external force and manipulation, the second by "a denial of technological reality, a kind of sentimental and reactionary pastoralism" (Huntington, 1974, p. 161). New Athens is doomed to fail for it is rooted in a sense of artificiality and restriction; the fact that only a chosen few can live on the colony, that it cannot bring together all people under a utopian vision, and that life there in general does not function as planned expose the futility of this effort. The ambivalence and anxiety inherent in this utopian vision are clear in the story of George and Jean Greggson, who take a journey to become new residents of the colony. Alongside their intrigue lies the fear of the unknown and isolation, the anxiety of being unable to have the familiar technology, or lifestyle, or even division of household chores. The novel portrays how this experiment also remains stagnant, unable to proceed further and truly become a haven for all humanity. In the end, just as Overlord Thanthalteresco points out in his inspection regarding this colony, New Athens is fated to be "an interesting experiment, but cannot in any way affect the future" (Clarke, 1953, p. 179). It neither can stop or challenge the power yielded by the Overlords, nor can it effect the demands of the Overmind over the last generation.

The end of New Athens, the second attempt at a utopia in *Childhood's End*, is foreshadowed by Jean, a clairvoyant who senses the danger of the dormant volcano beneath the city. As the children begin their final transformation into the Overmind, shedding their individuality and humanity, the citizens desperately cling to hope, trying to reclaim their children before it is too late. However, their failure to act and recognize the inevitability of the Overlords' guidance leads them to a grim realization: the extinction of humanity is imminent. In their attempt ot fight this fate, the people of New Athens resort to atomic weapons to reactivate the volcano, choosing mass suicide over accepting the end. This tragic decision fulfils Jean's premonition, with the volcanic eruption symbolizing the death of this utopia. Just as every utopian vision in the novel harbors dystopian seeds, the idealism of New Athens turns to destruction and nightmare: "It was thus with Athens. The Island had been born in fire; in fire it chose to die. Those who wished to leave did so, but most remained, to meet the end amid the broken fragments of their dreams" (p. 152). This demise reflects the novel's larger theme that utopian ideals, no matter how well-intentioned, are often doomed to unravel. Scholes and Rabkin (1977) emphasize this point by noting that *Childhood's End* challenges the traditional binary between different variations of utopias: "The democratized utopia has always been the alternative to the centralized utopia, regardless of the possible attitudes toward technology. But in Clarke's novel, neither a centralized not a democratized utopia emerges as the final answer for man" (p. 218). While the utopia of the Overlords (a centralized order) fails due to stagnation and repression, New Athens (the comparatively democratized alternative) collapses under the weight of human frailty. In these cases, neither model offers a sustainable solution for humanity.

Cox-Strong (2024) further elaborates on this by suggesting that *Childhood's End* operates on two levels of utopian critique: the narrative attempts at utopia on Earth and the broader metatextual critique of utopian discourse, especially during the Cold War. He notes that "the utopian claim underpinning this narration begins to unravel, whereby one can begin to problematize the text's twin invocation of utopia and temporality" (p. 231). This perspective situates the novel as not just a narrative of failed utopias, but as a critique of the very notion of utopia itself. Thus, Clarke's portrayal of utopian collapse mirrors Berdyaev's

(1987) argument that all utopian visions, while initially appealing, ultimately reveal "a thorough-going tyranny, a denial of all freedom and of the value of personality" (p. 90). This leads to the inescapable conclusion that "utopia is always totalitarian, and totalitarianism, in the conditions of our world, is always utopian" (p. 90). The novel's apocalyptic conclusion that the Golden Age is merely the prelude to humanity's annihilation reinforces this point. As Karellen reveals, "the Golden Age was rushing to its close" (Clarke, 1953, p. 139). Ultimately, all of Clarke's utopian visions culminate in the creation of a wasteland, an apocalyptic end that reinforces the futility of pursuing a perfect society. Cox-Strong (2024) encapsulates this when he argues that the Golden Age is haunted by both the "ghostly presences" of the Overlords and the absence of any future, an "atemporal apocalypticism" that marks the end of Earth itself: "The Golden Age is haunted, both by memories of the future . . . and by the 'denial of the consolation of a future'; it will never develop further, because it is bound in place as 'utopian wasteland'" (p. 234). This indicates how the novel portrays the Golden Age as an inescapable, cyclical decline, bound to its inevitable end. The idea of the "atemporal apocalypticism" that Cox-Strong refers to reveals the truth that this seemingly perfect period is not just a temporary stage, but an endpoint for both humanity and the Earth itself. The Golden Age is trapped in stasis, unable to evolve further, and thus becomes a "utopian wasteland"—a term that reflects its barren, exhausted state. This reinforces the novel's bleak view of utopia: no matter how idyllic the vision may seem, it harbors the potential for destruction. In the end, this wasteland becomes the final symbol of humanity's failure to transcend its limitations.

Dystopia and Apocalypse

Unlike many other science fiction or utopian narratives, *Childhood's End* concludes with a plot twist that leads not to a hopeful rebirth but extinction. Though the novel explores the conception of a Golden Age that is supposedly "characterized by a sense of progress or abundance, the conclusion is marked instead by existential apocalypse" (Cox-Strong, 2024, p. 226). As Karellen explains, their actual mission given by the Overmind is to act as a midwife to bring "something new and wonderful into the world," (Clarke, 1953, p. 179) so that humanity may take its final steps for ascension. This process means a fusion with the Overmind, a far superior, vast cosmic intelligence no longer held back by materiality and is "trying to grow, to extend its powers and its awareness of the universe" (p. 152) by absorbing countless creatures and civilizations. Strangely the Overlords cannot do the same, they are only there to help humanity take the necessary steps and prevent any tragedies from occurring before this decisive moment. Indeed, their arrival to Earth to establish a utopia was not the ultimate goal, after all, but to stop humanity annihilating their final generation and becoming extinct before they can fully ascend to join the Overmind. Thus, the visionary Golden Age is in fact "a structure of stasis, a holding pen ahead of the assigned apocalypse" (Cox-Strong, 2024, p. 232). It is interesting to note that while in science fiction works aliens often appear as beyond humanity and superior, in Clarke's imagination even the godlike Overlords are limited in their power. In the words of Karellen "there is something above us, using us for its own purposes . . . as the potter uses his wheel" (p. 167). For all their cognitive and technological advancement, they are revealed to be pawns of a higher entity, making the name Overlords rather ironic.

Accordingly, the final evolution reveals the dystopian reality made flesh through children. The novel portrays all children under the age of ten beginning to develop supernatural powers, spreading among them like a pandemic: psychic visions, strange dreams, controlling objects with their minds. Posited as inevitable and aspirational by the Overlords, this transformation is in fact dark and grim. Children lose all feeling and emotion, lose the ability to connect with their parents, and feel only the desire to grow and ascend fully. Even their bodies go through a transformation, as told by Jan Rodericks in shock and horror:

> Then Jan saw their faces. He swallowed hard, and forced himself not to turn away. They were emptier than the faces of the dead, for even a corpse has some record carved by time's chisel upon its features, to speak when the lips themselves are dumb. There was no more emotion or feeling here than in the face of a snake or an insect. The Overlords themselves were more human than this. (p. 185)

Hence, becoming one with the cosmic vastness of the Overmind is not an ascension to divinity, but as Gomel (2014) notes, an anti-humanistic conclusion; unlike the Biblical transformation of apocalypse meant to "repair humanity's relationship with God without destroying its essence," the novel ends with "the negation, rather than the fulfilment, of human history" (p. 154). The hopeless dystopian reality is emphasized by the utter lack of humanity. As Karellen remarks, this final transformation "will be cataclysmic" for this final generation will no longer be human. Addressed as "entit[ies] that had been" (Clarke, 1953, p. 153) children turn into a conglomerate, a single entity stripped of their human identities, selfhood, and free will. This dissolving of humanity is a trait often found in dystopian narratives, for the totalitarian system aims to remake the individual citizen and strip them of their innate features, reducing them into a part of the machine. Rouvillois (2000) points out that in dystopias,

> stripped of the loyalties that had shrouded him, the individual stands alone against a State that can finally embark on his renewal. This process, like all others, colludes with the creation of the ideal polis: the perfection of the whole must imperiously correspond to that of its part. This correspondence is at the very essence of the project: the old self was wrapped up in its desires and selfish interests; the new self must learn to renounce the 'me' and identify with the 'us' in order to be born. (pp. 318-319)

In the ascension the Overmind acts as the dystopian state exposed beneath the utopian surface, reducing humanity to their functional parts and stripping away all else. Eroding all that makes the children human as well as the humanity embedded in their consciousness, the Overmind transforms and dehumanizes the final generation. Consent cannot be found since union with the Overmind is not a choice the children made, but were prophesied to make; to that end even the destruction of the world is not the children's own decision but the desire of the Overmind. It follows that this transformation does not allow independence; all human values and aspects must be left behind such as familial bonds, free will, or selfhood. In the singularity of the Overmind there is no place for individuality or the smallest difference, as one of the parents observes their child's "personality, dissolving hour by hour before their eyes" (p. 183). Thus, the collectivist goal implies the erasure of individual identity as the children are reduced to bodies, vessels of a higher power, or parts of a mechanism that are required for the system. Here it can be argued that the choice of alien invasion and the transformation of children into something utterly Other is a way to criticize the Cold War historical reality. At a time of rising xenophobia and the possibility of Soviet invasion in the twentieth century, Scholes and Rabkin (1977) interpret the fact that children are lost to a higher power as the leading fear of the time, that new generations may be lost to an ideology rooted in extreme utopianism, such as "the Red Scare" (p. 78). In that sense, it can be argued that Clarke points both to the possible consequences of utopian ideologies that result in dystopian realities, and to the possibility of a complete dissolution for future generations during nuclear armament. After all, utopia is revealed to be not only temporary, but also a herald of doom bringing forward the end of humanity. The Overlords leave the solar system as humanity goes extinct and the Earth is destroyed, leaving a shattered utopian vision turning out to be a complete destruction.

On the subject of apocalypse, Thomas J. J. Altizer (1985) remarks that it is "both an end and a beginning, a revelation of the deepest and most hidden truth" (p. 1). For the Overlords watching, the union of children with the Overmind is a prosperous new beginning: "Now that it had drawn into its being all that the human race had ever achieved. This was not tragedy, but fulfilment. The billions of transient sparks of consciousness that had made up humanity would flicker no more like fireflies against the night" (Clarke, 1953, p. 178). However, the end of the utopian vision is a tragedy with no rebirth, since there can be no selfhood or self-expression within the Overmind. Just as the Overlords united the world in a oneness by erasing all differences and borders, they have erased humanity itself. Hence, it is not only the childhood's end that the novel's title refers to, but also of humanity in its entirety, echoing the last statement of the Overlords: "All the hopes and dreams of your race are ended now" (p. 150). Becoming one with the cosmic hive-mind means a complete destruction, not only of humanity but even the Earth itself: "There was nothing left of Earth: They had leeched away the last atoms of substance. It had nourished them through the fierce moments of their inconceivable metamorphosis" (p. 174). Accordingly, this ending transforms all utopias

into a no-place for there will be no more Earth, or humanity, making this final evolution "not merely an evolutionary quantum leap but a true apocalypse in the double meaning of the word: revelation and destruction" (Gomel, 2014, p. 153).

Conclusion

Childhood's End is a significant novel that explores and problematizes utopian visions within a science fiction narrative. Essentially, a utopia is the vision of a better world and a mirror held up to the present, criticizing the status quo and offering an improved existence at once. However, it is when that vision is aimed to be achieved in all its detail and perfection that serious problems inherent in its nature are revealed. As Sargent (1982) points out, the actual danger always lies "in the processes of transforming visions into political movements," (p. 566) making utopianism a perilous undertaking. Written at a time of turmoil when different utopian ideologies competed to ensure their superior power over the other, the novel criticizes the dangers of utopian visions, the totalitarian methodology in the establishment of these systems, and the potential of annihilation inherent in the extremes. Accordingly, in the novel two utopian visions are materialized: one by external interference and one born out of human effort, yet both fail in different ways. The Golden Age ushered in by the Overlords is a dystopian system for humanity, though only those advocating liberty and self-expression see the problems, and in the end it is revealed to be a mere step to prepare the world for extinction. New Athens equally fails in the end for it cannot ensure a sustainable way of living or keep children from ascension, and all the potential of this vision dies alongside humanity.

In this sense the novel confirms the paradox of utopia; as its very definition suggests it is not a place that could be reached, or even should be reached, for the reality is fated to be a dystopia. The limitations put on free will and self-expression, the surveillance and repression, the emphasis on discipline and collectivism transform the idea of a better place into an undesirable reality where humans are devoid of freedom and agency. Then, whether perfect or not, whether formed by humanity or the intervening hand of aliens, utopias are sentenced to stay imagined and elusive. After all, whenever serious attempts have been made in the name of utopianisms in history, no matter how benevolent their basis were, the ultimate result has been dystopian aftermaths. Ironically, as the novel begins with a reference to space race and nuclear armament that might destroy the world in the name of utopianism taken to the extreme, it is still another utopian vision that ensures its annihilation. In this light, everything ends in apocalypse, no matter how positively this doom may be presented. As Claeys (2011) notes, a utopia "is not perfectibility, neither is it flawless, complete, final, total or ultimate . . . When utopia aspires to such goals, it becomes increasingly intolerant and compulsory and mutates into dystopia" (p. 204). Clarke's portrayal of utopia is ultimately one of caution: when perfection is sought without regard for humanity's complexities, freedom, and individuality, it carries the seeds of its own undoing. Through the dual visions of the Golden Age imposed by the Overlords and humanity's experiment in New Athens, *Childhood's End* reveals that utopias, no matter how idealized, are destined to collapse under their own weight, transforming aspiration into despair. By presenting this apocalyptic cycle, the novel forces readers to confront the fragility of their own utopian dreams, reminding that the pursuit of a flawless society may come at an unthinkable cost.

Authorship Contribution:	Conceptualization: EÇ, AK; Data curation: EÇ; Formal analysis: AK; Investigation: EÇ; Methodology: EÇ, AK; Project administration: AK; Resources: EÇ; Softwares: EÇ; Supervision: AK; Validation: AK; Visualization: AK; Writing-original draft: EÇ; Writing-review and editing: EÇ, AK.
Conflict of interest:	The authors declare no potential conflict of interest.
Financial support:	The authors received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The authors declare no need for ethical approval for the research.

References

Altizer, T. J. J. (1985). *History as apocalypse*. State University of New York Press.

Berdyaev, N. (1987). *The new middle ages: The Russian revolution, democracy, socialism, theocracy*. P. Pournaras.

Berlin, I. (1990). The decline of utopian ideals in the west. In H. Hardy (Ed.), *The crooked timber of humanity* (pp. 32-48). Princeton University Press.

Claeys, G. (2017). *Dystopia: A natural history*. Oxford University Press.

Claeys, G. (2011). *Searching for utopia: The history of an idea*. Thames and Hudson.

Claeys, G. (2020). *Utopia: The history of an idea*. Thames and Hudson.

Clarke, A. C. (1953). *Childhood's end*. Ballantine.

Cox-Strong, J. (2024). Utopian wasteland: Abundance, futurity, and the 'Golden Age' in Arthur C. Clarke's *Childhood's End*. *Revenant*, *10*, 223-242. Retrieved from: https://www.revenantjournal.com/wp-content/uploads/2024/03/13-Utopian-Wasteland-.pdf

Das, S. R. (2008, March 20). Final thoughts from Arthur C. Clarke. *The New York Times*. Retrieved from: https://www.nytimes.com/2008/03/20/opinion/20iht-eddas.1.11290497.html

Davis, J. C. (1981). *Utopia and the ideal society: A study of English utopian writing 1516-1700*. Cambridge University Press.

Elliott, R. C. (1970). *The shape of utopia: Studies in a literary genre*. University of Chicago Press.

Erickson, J. (1999). Cold war. In A. Bullock, and S. Trombley (Eds.), *The new fontana dictionary of modern thought*. Harper Collins.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Pantheon.

Gomel, E. (2014). *Science fiction, alien encounters, and the ethics of posthumanism: Beyond the golden rule*. Palgrave Macmillan.

Huntington, J. (1974). The unity of *Childhood's End*. *Science Fiction Studies*, *1*(3), 154-164. Retrieved from: http://www.jstor.org/stable/4238857

Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.

Kanter, R. M. (1968). Commitment and social organization: A study of commitment mechanisms in utopian communities. *American Sociological Review*, *33*(4), 499-517. https://doi.org/10.2307/2092438

Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Westview.

Norledge, J. (2022). *The language of dystopia*. Palgrave Macmillan.

Poulantzas, N. (1978). *State, power and socialism*. NLB.

Rabkin, E. S. (2006). *Arthur C. Clarke*. Wildside.

Rothstein, E. (2003). *Visions of utopia*. Oxford University Press.

Rouvillois, F. (2000). Utopia and totalitarianism. In R. Schaer, G. Claeys, and L. T. Sargent (Eds.), *Utopia: The search for the ideal society in the western world* (pp. 316-332). Oxford University Press.

Sargent, L. T. (1982). Authority & utopia: Utopianism in political thought. *Polity*, *14*(4), 565-584. https://doi.org/10.2307/3234464

Sargisson, L. (2007). The curious relationship between politics and utopia. In T. Moylan, and R. Baccolini (Eds.), *Utopia method vision: The use value of social dreaming* (pp. 25-46). Peter Lang.

Scholes, R., Rabkin, E. (1977). *Science fiction: History, science, vision*. Oxford University Press.

Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*. Yale University Press.

Vieira, F. (2010). The concept of utopia. In G. Claeys (Ed.), *The cambridge companion to utopian literature* (pp. 3-27). Cambridge University Press.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 139-151
doi:10.32600/huefd.1563410

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 08.10.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 27.01.2025

Subversive Interventions in Socio-spatial Constructions in *The Voyage Out*[1]

The Voyage Out Romanında Sosyo-mekansal Düzene Yıkıcı Müdahaleler

Rana ÖZKAYA[*], Margaret J. M. SÖNMEZ[**]

Abstract

Throughout *The Voyage Out* (1915), as in its earliest (unpublished) version, *Melymbrosia* (written over several years up to 1912) (De Salvo, 2004, p. xix), Virginia Woolf presents a consistently and insistently critical depiction of the social, physical, and mental spaces. This paper highlights how the novel both illustrates and critiques the spatial norms and practices established by the prevailing social systems that governed the creation and utilization of lived space around the turn of the century. Woolf employs her fiction to explore how, despite the discriminatory regulation of places, social space is heterogeneous, varied, and dynamic, which aligns with the arguments of Lefebvre, Foucault, and Tuan. Bachelard is also referred to as a mouthpiece for the gendered norms of the time with regards to spatial thinking. Extended to sites beyond the domicile and the individual, the narrator's comments, especially those mediated through the female focalizers, present differing spatial experiences that relate to and undermine this discourse and its related classist, patriarchal and imperialist ideology.
Keywords: Space theories, Virginia Woolf, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Yi-Fu Tuan.

Öz

Virginia Woolf, *The Voyage Out* (1915) romanı boyunca, tıpkı ilk (yayınlanmamış) versiyonu olan *Melymbrosia*'da (1912'ye kadar birkaç yıl boyunca yazılmıştır) (De Salvo, 2004, s. xix) olduğu gibi, sosyal, fiziksel ve zihinsel alanların sürekli ve ısrarla eleştirel bir tasvirini sunmaktadır. Bu çalışma, romanın hem dönemin sosyal sistemleri tarafından oluşturulan ve yaşanılan alanın yaratımını ve kullanımını yöneten mekansal normları ve uygulamaları gösterdiğini hem de eleştirdiğini vurgulamaktadır. Woolf, kurgusu aracılığıyla, mekanların ayrıştırıcı düzenlemelerine rağmen sosyal alanın heterojen, çeşitli ve dinamik olduğunu gösterir. Bu yaklaşım, Lefebvre, Foucault ve Tuan'ın argümanlarıyla uyumludur. Bu çalışmada Bachelard da mekansal düşünce konusundaki cinsiyet normlarının bir temsilcisi olarak bahsedilmektedir. Ev, vatan ve birey ötesindeki alanlara genişletilen anlatıcının yorumları, özellikle de kadın

[1] This work forms part of the PhD dissertation of the first author, titled "Woolf in Space: Subversive Interventions in the Contemporary Spatial Constructions and Discourses of the Dominant Socio-Spatial Order in Virginia Woolf's Fiction."

[*] Lecturer Dr., TOBB University of Economics & Technology, Department of Foreign Languages. E-mail: rkahveci@etu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9310-257X

[**] Assoc. Prof. Dr., Middle East Technical University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education. E-mail: margaret@metu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6488-4317

◊ Alan Editörü / Field Editor: Alev KARADUMAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

karakterlerin bakış açılarıyla iletilenler, farklı mekansal deneyimleri sunar ve mevcut sınıfsal, ataerkil ve emperyalist ideolojilere karşı çıkar.
Anahtar sözcükler: Mekan teorileri, Virginia Woolf, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Yi-Fu Tuan.

Introduction

Present-day spatiality studies follow Foucault and Lefebvre in recognising that space is no mere "neutral container" or "blank canvas [. . .] filled in by human activity", but is physically, mentally, and socially produced (Zink, 2018, p. 14). Ahead of her time, Woolf's novels likewise show a perception that "spaces are generated intersubjectively" (Price, 2002, p. 41), that "any space implies, contains and dissimulates social relationships" (Lefebvre, 1991, pp. 82-83), that "space is political and ideological" (Lefebvre, 1976, p. 31). Furthermore, presenting a narrative strongly focalised on and (mainly) through female characters, every page shows Woolf's early awareness of "the profound and intricate relations of space and the construction of a gendered reality" (Ganser, 2009, p. 66)[2]. This has, in different ways, been recognised by several Woolf scholars. A notable early analysis of space, particularly urban space, in Woolf's work, for example, is Susan M. Squier's *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City* (1985), in which she investigates how the city, as both a concrete and symbolic entity, illustrates the convergence of space, gender, and class. Squier's examination focuses on works such as *Mrs. Dalloway*, *The Years*, and *The London Scene* (1985, p. 11). As Zink observes, Squier's study coincided with the emergence of the "flâneur debate," a key component of the academic discourse on modernity, which originated from Walter Benjamin's analysis of Baudelaire's symbolic figure of modernity (2018, p. 21). This debate has garnered significant attention from numerous critics, including those exploring the potential for a female flâneur. Woolf's work has proved to be an essential source for such discussions, due to its portrayals of female characters navigating the freedoms of urban space, from Katharine Hilbery in *Night and Day* to Clarissa Dalloway, and the anonymous figure in "Street Haunting" (Zink, 2018, p. 21). Snaith and Whitworth also observed that particularly the concepts of space and gender are deeply intertwined in Woolf's work. Space functions as a medium through which questions of gender are posed, including the inclusion and exclusion of one sex, as well as the potential for their access to power. Mental or conceptual spaces, such as libraries, homes, and textual elements like ellipses and parentheses, illustrate the way in which space can diverge along gendered lines, while also possessing the capacity to transcend these divisions. As Snaith and Whitworth elaborated, Virginia Woolf examined the ways in which women were marginalized and restricted through different conceptions of space—whether in the context of national space in *Three Guineas*, intellectual space in *A Room of One's Own*, or artistic space in *To The Lighthouse*. Through these explorations, she articulated how societal boundaries imposed limitations on both women's physical and mental autonomy (Snaith & Whitworth, 2007, p. 2). Furthermore, they also acknowledge Woolf's relational understanding of space, in which geographical connections, such as those between Wimpole Street and Whitechapel in *Flush* or the Thames and the Amazon in *The Voyage Out*, serve to represent abstract economic or imperial relations, which they claim to be particularly evident in Woolf's efforts to illustrate how daily life in England is shaped by the presence of the colonial "other," including regions such as Africa, India, and Ireland (Snaith & Whitworth, 2007, p. 2). Considering all these, the readings below reveal that even in her earliest novel, Woolf constructed literary spaces that communicate insights into how the spatial arrangement of society plays a crucial role in shaping social interactions rather than just being an outcome of them (Massey, 1994, p. 4). *The Voyage Out* presents pseudo-domestic, social, and public spaces that are mediated through the perspectives of a floating narrator and through focalizing characters' thoughts, both presenting and challenging the fixed and homogenous, physical, and abstract (mental) constructions of space dictated by the dominant social discourses of Woolf's society.

While including examinations of the ideas expressed in the work *Poetics of Space*, written by Woolf's contemporary, Gaston Bachelard (first published – in French – in 1957), this paper will take as its primary

[2] In Tally (2013, p. 132)

theoretical framework the works of the late twentieth century thinkers Foucault, Lefebvre, and Tuan, whose separate analyses of space will be explained in their turn, chronologically. Unlike Bachelard, the later theorists explore space more broadly (not just the poetic images of physical spaces); in different ways, Tuan, Lefebvre and Foucault, regard the different configurations of space as socially, historically, and ideologically constructed.

Bachelard based his *Poetics of Space* upon the concept of imaginative subjects (dreamers, readers, poets) having shared "transubjective" (1994, p. xix) understandings of space, that (he claims) arise from unconscious archetypal responses to images of space (p. xvi); as a result, he presents and interprets his selection of "felicitous" (1994, p. ix) poetic images of space as timeless, static, ordered, and (he finds) maternal. He analyses the meanings of the real, concrete spaces that the images relate to for the mind of the subjective consciousness (or "dreamer"), seeing them as apparently fixed physical and imagined characteristics of the home. Bachelard's idealized home, described in "feminized" terms (Price, 2002, p. 49), is constructed by his evidently bourgeois "particular cultural reading of something called 'Woman'" (Massey, 1994, p. 11), "the housewife" who "awakens furniture" by constant polishing while her husband "builds a house from the outside" oblivious to this "wax civilization" (Bachelard, 1994, p. 68). While naturalizing an age-old, imagined division between female/interior and male/exterior in this way (a division challenged by Woolf's fictional females' preferences for "voyaging" outdoors), he also denies the exhausting rigour of women's enforced household labour by claiming that housework "cheers" a woman's "heart" (1994, p. 81), something that is refuted by Woolf's exhausted and sometimes resentful fictional housekeepers, including the character Mrs Chailey in *The Voyage Out*. *The Voyage Out* also depicts no established home, and transposes its domestic scenes into a pseudo domesticity of life on board a boat, in a villa rented for a season, or in hotel rooms. This paper will find that the novel therefore extends beyond Bachelard's "methodologically desocialized" spaces (Price, 2002, p. 54), to show the fundamentally social and intersubjective construction of metropolitan, mobile, and pseudo-domestic spaces, demonstrating how socially constructed spaces can be transposed and imposed, often unconformably, onto other physical, mental, and social spaces.

Like Bachelard, but with emphasis on human geography rather than phenomenology and its focus on the individual (if transubjective) mind, Tuan believes that when we "know" a place we endow it with value (1977, p. 6) and meaning, a process strongly affected by the subjects' society and experiences. He emphasizes the co-dependence of abstract space (that is usually considered open and implies freedom and possibility), and concrete place (that is perceived as confined, restricted, and safe). He maintains that space is also associated with a sense of threat, exposure and vulnerability coming from anxiety over the unoccupied and unknown qualities of open space. Meanwhile, Tuan shares Bachelard's idea that "home is an intimate place" and also maternal (1977, p. 144), and he draws an affinity between attachment to home and to homeland, claiming that people are likely to regard their homeland as the centre of the world (1977, pp. 38-39). He believes that such an emotional connection to land or space is a human emotional behaviour, and an enforcement of identity. Important to this paper's analysis of different types of physical space, or sites, is Tuan's claim that modern tools and machines such as cars enlarge "the human sense of space" and create "a world of speed, air, and movement" (Tuan, 1977, p. 53). *The Voyage Out* explores how subjects and societies endow places with value and meaning, including emotional and other responses, and further including associations (or dissociations) of spaces with the intimate, the maternal, the homeland, and identity. It does so in relation to especially women's different and conflicted attachments to the spaces they inhabit, and in relation to colonial and imperial Britain. The novel exposes its male characters' conventional and shared vision of imperial Britain as a male-created myth, an exposure that Woolf was to present in many other works, but most directly and forcefully in *Three Guineas* (1938).

As these key points in Tuan's arguments show, his work, like Bachelard's, shows some uncritical, fixed and even overgeneralised understandings of space; Lefebvre's theories of space, in contrast, provide a more analytic, critical and elaborated framework for the interpretation of space. He is known for his formulation of three interconnected spatial concepts. Importantly, for Lefebvre space in the modern world is "never constituted as a singularity" (Wegner, 2002, p. 182), it is defined rather as a unity that comprises all three aspects or identities he discusses; in other words, there is no Lefebvrian space that is solely (in his

words) "perceived", "conceived" or "lived" (Lefebvre, 1991, pp. 42-43). As most clearly set out by Elden (2007, p. 110), these labels thus identify three characterizations, models or constructs of space: (1) space as perceived through the senses and practised materially, in its physical forms (a material construct); (2) space as conceived and represented mentally, the conceptual or non-physical representations provided by "scientists, planners, urbanists" (Lefebvre, 1991, p. 46) (a mental construct); and (3) space as lived socially ("a material and mental construct" (Elden, 2007, p. 110)), "space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users'" (Lefebvre, 1991, p. 47). The production of space relies on all three, the first two – space as a material and space as a mental construct – being mostly shaped by the status quo, but it is more heavily influenced by its social aspect, which is more dynamic and open to change (Lefebvre, 1991, p. 42).

Lefebvre explores how the prevailing ideologies in a society create specific interpretations of space that limit individuals' movements to designated areas. By adopting these particular spatial codes, members of that society may conform to "their space and [. . .] their status as 'subjects' acting within that space" and "comprehending it" (Lefebvre, 1991, p. 17). In this respect, Lefebvre makes an association between the body and space (1991, p. 193), suggesting that there is a mutual, dynamic interaction between them. He argues that the body is not only an entity within space but actively shapes and defines the space around it, which makes members of a society shape and change the spatial codes of their society as well. As Foucault also emphasizes, spaces and their functions can be changed, and the open-ended (and heterogeneous) character of social space can make it a site for the creation of "a differential space" one that defies the hegemony of the ruling ideology (Lefebvre, 1976, p. 302).

Foucault's essay "On Other Spaces" presented his elaborations on the concept he defined as heterotopias. There he characterized them as cultural and discursive spaces that are unsettling, transformative, incompatible, and contradictory; thus, embodying the concept of the "other." They are real places within which "all the other real sites can be found within the culture [. . .] simultaneously represented, contested, and inverted"; as "worlds within worlds", heterotopias both reflect and challenge what is outside (1986, p. 24).

In combining the material site with the ideated form, Lefebvre's concept of social space, while being more comprehensive in all respects, resembles Foucault's narrower interpretation of human spatiality that focused on a typology of physical sites characterised by particular human and social functions, that he calls heterotopias. Such places emerge out of the intersection of material space, knowledge, and power, and yield new ways of thinking spatially in making us aware that, for humans, physical sites are infused with competing concepts like justice and injustice, utopian ideals and dystopian oppression, oppressive power and the possibility for emancipation. Foucault's discussions of such sites will be referred to in relation to the heterotopias encountered in the novel: moving vehicles, hotels, and colonies.

The Voyage Out

The paragraphs below will trace and discuss the novel's different sites such as London (as observed mainly by Helen Ambrose at the beginning of the novel and as referred to by several characters and the narrator later when characters are in Santa Marina), moving vehicles (such as cabs, hansoms, boats, steam-powered boats), and a villa, hotels, streets and villages in Santa Marina as they are conceived, lived, and produced as social spaces, whereby the novel critically examines social and political considerations and their constructedness. The ideas of the four major spatial theorists have been introduced above; only Tuan and Foucault make particular comments in relation to moving spaces, however. The narrative will be shown to indicate repeatedly that, in spite of displacement, increased heterogeneity and glimpses of alternatives, the travelling English characters (re)produce mental and social constructions of lived spaces that are rigid, stable, singular and fixed by the residual and still dominant nineteenth-century socio-political and cultural forms[3] of London, regardless of subjects' personal desires and situational circumstances.

[3] The concept of dominant and residual cultural forms comes from Raymond Williams, (1977, p. 76 et passim). See also the discussion in Tally (2013, p. 70).

Starting off: Social Spaces and Circles in London

The Voyage Out commences with the Ambrose couple walking in London, foreshadowing how moving around in a city would become as fundamental a physical, social and psychological localising or mapping feature of Woolf's novels as they were of many other modernist novelists, like Proust, Joyce and Dorothy Richardson (Seal, 2012, np). The first chapter of the novel acts in some ways as an anchor, showing known parts of a mapped town, a world familiar to the novel's main characters, before the spatial narrative sets out in a steam-driven boat, taking four (briefly, six) passengers, and readers alike into unmapped places, moving between more and potentially less constrained physical spaces, and indicating a similar potential for a loosening of mental and social constraints. Even as characters move from one material and mental space to another, however, it is seen that they carry with them and re-produce the constrained social spaces of their European bourgeois base, despite the heterogeneous nature of social space and their new sites presenting them with (unpursued) possibilities for change.

The initial London part of the novel presents a detailed overlaying of social upon topographical mapping. Seen from the perspective of the depersonalised narrator and through the focalisation of Helen Ambrose, readers join this character and her husband, Ridley, at a very precisely demarcated location, in Westminster, beyond the Houses of Parliament (seat of government) and approaching the Sphinxes by Cleopatra's Needle (redolent of colonialist plunder). This spot lies at the boundaries of the city (the legal and financial hub of the empire), and a little less than halfway between the wealthier and the poorer parts of London. The narrator shows the evidently wealthier and higher class couple entering a territory, that is populated by lower-middle and working class people, where they impede the passage of busy workers, progress "arm in arm" down a narrow street, and are treated as interlopers (Woolf, 2013, p. 1). The narrator explains this hostility as the result of a specifically spatialized, even localized, class consciousness, for in that part of town the people "had appointments to keep, and drew a weekly salary, so that there was some reason for the unfriendly stare which was bestowed upon Mr Ambrose's height and upon Mrs Ambrose's cloak" (2013, p. 1). Gazing tearfully onto the industrial south bank, across the river, Helen, who does not wish to "voyage out" from home, and who is the dominant focalizer of this scene, recognizes the spatialized processes of production and consumption of goods and economic interdependencies of London; and as she is driven out of the West End, she notices that none of the "thousand" pedestrians she sees is "either a gentleman or a lady", for the London she now observes appears to her mind as "a great manufacturing place, where the people were engaged in making things as though the West End, with its electric lamps, its vast plate-glass windows all shining yellow, its carefully-finished houses, and tiny live figures trotting on the pavement, or bowled along on wheels in the road, was the finished work" (2013, pp. 4-5). In this way, the interconnectedness of space and class, and the subjective experience of this interconnectedness, are emphatically introduced. They will continue as major themes of the novel.

The narrative shows Helen's consciousness of her alienation from London's poor women by introducing, together, two recurrent motifs: circumscribed socio-spatial life as a circle, and prostitution; this is done by Helen putting herself in the place of economically deprived women, and imagining "herself pacing a circle all the days of her life round Piccadilly Circus" (2013, p. 5), a roughly circular junction in a part of West End of London that was a well-known site for prostitution. Later in the novel, when referring to these women in Piccadilly Circus, Helen confirms that "they are prostituted" (2013, p. 85)– firmly placing the agency of and responsibility for their morally derided situation on their circumstances. Geographically, physically, and spatially divorced from the "innumerable poor" elsewhere within London, in another circle, the Ambroses exist within established socio-spatial frames of power and privilege, and Helen is as much trapped and forced to perform her role in that circle, as the women in Piccadilly are in theirs. Here, still very early in the novel, we see how socially identified spaces are also – and inextricably – genderized. The social construction of gendered spaces resonates through the novel with repeated direct and indirect references to Piccadilly Circus, to prostitution, and to other 'circles' and spaces to which women physically or metaphorically are restricted.

Transits: Vehicles as Spaces

The voyaging theme of the novel, so clearly indicated by the title, manifests itself not only in movement but also in spaces that move: the vehicles that the protagonists inhabit, however temporarily. When, in the opening London scene, Helen suggests taking a cab, the narrative enters a temporarily private (or pseudo-private) place of purposeful, directed displacement, a place that Foucault would consider a "useful space" which will seal the Ambroses away from the rain and the crowds. The cab is also a space produced by and embodying economic imbalance, with the passengers in the back exchanging their use of this space for money, and cab driver, who depends on such transactions for his meagre living, seated outside at the front, driving the horses.[4] The pseudo-privacy of the cab's indoor space is precarious, and referred to many pages later by one of the guests in a hotel in Santa Marina, who talks of the embarrassment of being espied in a place of privacy – "in a hansom for instance" (Woolf, 2013, p. 144).

For the Ambroses back at the start of their voyage, their cab provides only a short-term shelter, because, as the broad thoroughfare of the improved (1870) Embankment cedes to the cobbled roads of the unmodernised, poverty-stricken and overcrowded East End near the docks (Bullman & Hegarty & Hill, 2013, p. 8 et passim)-- emblematically and as in the well-known parable,[5] the rich passengers' cab is too wide to proceed through the narrow streets to a desired destination (their river transportation). This depiction of a perceived space is both socio-geographically accurate and recognizably literary (the crowded, impoverished streets and yellow fog make a recognizably Dickensian scene). Within it, a multitude of labourers are shown to be entirely preoccupied in their world of work, and oblivious to the Ambroses who, having (literally and metaphorically) no place among these people, have to squeeze through the masses on foot, in order to get to the river and the next part of their voyage.

At the other end of the long and watery part of their voyage, the Ambroses and their fellow boat passengers will be met at Santa Marina by another hired vehicle, this time a carriage of unspecified model, that shares with the London hansom cab two features of social space. The first is that it provides transportation for the relatively wealthy, and is driven by a relatively poor driver (the several appearances of carriages in the novel[6] are associated only with wealthier and European passengers); the second being that, as with the cab, its status as a Foucauldian useful space is contingent upon the space it moves through, because when the road is very steep Ridley and Rachel (Helen's niece, a main focalizer of the novel who functions in the story as its protagonist) get out of the carriage and walk beside it perhaps because the horses cannot otherwise manage their load, or perhaps for preference since the carriage is now moving at walking pace (Woolf, 2013, p. 96).

The novel's old-fashioned horse-driven cabs and carriages with their poorly paid drivers and the "bobb[ing]" rowing boat of the poor Thames waterman (2013, p. 6) fail to extend and modify social spaces as enlarging the characters' "sense[s] of space" in the way that Tuan theorized (Tuan, 1977, p. 53). Further, the steam-powered boat to which the Ambroses are ferried is only briefly presented in Tuan's terms. This boat better fits Foucault's identification of boats as "the great instrument of [colonization and] economic development". The *Euphrosyne* is self-propelled and carries its own fuel, and is a "heterotopia par excellence", "a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea" that "goes as far as the colonies in search of the treasures they conceal in their gardens" (Foucault, 1986, p. 27). In a strange lapse into an almost Bachelardian poetics, Foucault's final comment on boats as "the greatest reserve of the imagination" implies that boats not only facilitate but also create the mental (conceived) spaces of expansion and appropriation that lie behind and impel colonizing and imperialist urges (the attractions of adventure and piracy); he states

[4] Both motorised and horse-drawn vehicles were available at that time and are mentioned in this part of the novel; but this is a hansom (horse-drawn) cab, described as "trotting steadily along" (Woolf, 2013, p. 4).

[5] "It is easier for a camel to go through the eye of a needle, than for a rich man to enter into the kingdom of God" (Carrol & Stephen, 2018, p. 59).

[6] Carriages appear or are mentioned on more than 10 separate occasions in *TVO*, most notably on pages 96, 106, 118, 139, 183, 215, 222, 384, 418.

that "in civilizations without boats dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates" (1986, p. 27). The steamer in the novel is not only identified with these aspects of its physical and mental spatiality, but its significance as a (re-)producer of social spaces spanning across oceans is presented as inextricably intertwined with the (re-)production of social spaces within the microcosm of the lived spaces in the boat, and both are presented with scathing satire as part of the novel's critique of colonialist and conservative discourses, which will be further elaborated below.

Euphrosyne is a cargo boat that implies a line between England and South America, carrying "dry goods to the Amazons, and rubber home again", taking passengers only "by special arrangement" (Woolf, 2013, p. 36). Like the cargo, the passengers make money for the shipping line, and the profitable use of passenger traffic is also illustrated by the mention of ships bringing English tourists to Santa Marina in the tourist season. The *Euphrosyne* is one of ten ships owned by Willoughby Vinrace, widower of Ridley Ambrose's sister (2013, p. 14), a wealthy and successful businessman with political ambitions. The boat is clearly presented as a moving space that articulates and makes possible the economic and colonialist spaces of the British trading empire; the close identification of Vinrace and three of his passengers with this economic empire and conservative politics shows the inter-reliance of these elements and illustrate the social aspects of the spaces it produces and maintains. During the ocean voyage, when Richard Dalloway and his wife Clarissa are excited to spot English warships, Richard raises his hat while the prospective conservative politician Vinrace has his boat dip its flag in a token of respect; Clarissa exclaims "Aren't you glad to be English!" They then talk of "valour and death and the magnificent qualities of British Admirals"; but the narrator has described the dreadnaughts as "two sinister grey vessels, low in the water, and bald as bone, one closely following the other with the look of eyeless beasts seeking their prey" (2013, p. 69). The dreadnaughts (had been a matter of discussion in real-life parliament from 1909 at the time when Woolf was writing her early drafts of *Melymbrosia*[7]) are honoured because they protect what the Dalloways perceive as the national interests, which are, in fact, the capitalistic and colonialist interests of the very classes represented by Vinrace and the Dalloways – a conclusion that readers may be led to by the exaggerated and trivial nature of the Dalloways' patriotic expressions, and by contrasting them with Helen's and Pepper's observations "it seemed wrong to keep sailors as to keep a zoo, and as for dying on a battle-field, surely it was time we ceased to praise courage – 'or to write bad poetry about it,' snarled Pepper" (2013, p. 70).

The creation of profitable space out of the natural space of the seas by capitalism and colonialism is only one of the aspects of spatiality associated with the Foucauldian heterotopia of ships in *The Voyage Out*. The name of the ship which takes the characters to Santa Marina is also significant, for it implies change and transformation, Euphrosyne being the name of the Greek Goddess of joy and Mirth, and also that of a saint who adopted cross-dressing to escape marriage (Yılmaz, 2016, p. 95). These allusions hint at carnivalesque aspects of pleasure (reflected in the characters' joyful embrace of change at the beginning of their voyage), and at some sort of metaphorical masquerade related to sexual relations. As a disguised sex suggests, *Euphrosyne*'s name and thence the boat's appearance also implies the presence of gendered uncertainty, ambiguity and instability (ibid). Enveloping these interpretations are Foucault's elaborations on the concept of heterotopias which, as described above, are worlds within worlds that challenge what is outside. As a heterotopia, the novel's *Euphrosyne* presents a world that includes the 'world' of gendered space. In this sense, Woolf's depiction of the ship aligns with Foucault's idea of a heterotopia, particularly since the narrative illustrates how the characters on board feel they are free of the prevailing social systems and regulations of London.

Once the ship sets sail, the city's fixed position on land stands in stark contrast to the ship's movement across the seemingly boundless expanse of the sea, reflecting Tuan's idea that undifferentiated space symbolizes freedom and possibility for action (Woolf, 2013, p. 54): "It seemed dreadful that the town should blaze for ever in the same spot; dreadful at least to people going away to adventure upon the sea, and beholding it as a circumscribed mound, eternally burnt, eternally scarred" (2013, pp. 10-11). Passengers of

[7] On 29 March Parliament debated a proposal to equip the British Navy with "an efficient fleet of 20 'Dreadnoughts' and 'Invincibles' in April 1912" as part of a replacement and expansion policy. (Hansard archives)

the ship are filled with a sudden feeling of "exhilaration at their freedom", (2013, p. 22) escaping from the oppression of stability and certainty: "They had left London sitting on its mud [. . .] the burden of Paris [. . .] They were free of roads, free of mankind" (2013, p. 22). Being free from roads can be interpreted as a temporary rejection of physical space and spatial practices in London, aligning with Tuan's notion of undifferentiated space as a symbol of liberation from constraints, but it can also be viewed as a threatening freedom, indicating the dangers of unregulated travel to an unknown, possibly unmapped or uncivilized territory, since the conversation reported in the preceding paragraph had introduced "proper road building" as a sign of civilization (starting with the Greeks, being improved by the Romans, and finding the "right method" in England, before it deteriorated to a "wrong method" (2013, p. 20)). The narrative also strengthens this latter implication by describing the ship as "a virgin unknown of men" (2013, p. 27), an association which is compatible with Lefebvre's idea of the human body as a kind of space (1991, p. 193). Such associations foreshadow Rachel's vulnerability to sexual harassment, which is more explicitly shown when the married Richard Dalloway kisses her on board.

Even though the ship, at first, implies a feeling of escape from the limitations and regulations of London for the characters, they soon replicate on board the same social system they experienced in London, also shown spatially, as clearly seen in the scene where Rachel's housekeeper, Mrs Chailey complains about being assigned a sub-standard cabin on the ship, and Rachel gets angry over the fact that a member of the "lower orders" (Woolf, 2013, p. 23) wants a room she has, in her "mistress's" mind (2013, p. 24), no right to. Such class-based consciousness is also expressed by other characters such as Richard Dalloway. He emphasizes the necessity of a class structure to maintain the "vast machine" (2013, p. 67) of English society in which all members occupy different but fixed spaces, participating in designated sets of activities, all of which maintain the prevailing system.

Gender relations, expectations and discriminations on board are equally reminiscent of domestic spatialized intercourse. For at least a century, dining rooms (only possible in middle and higher class houses) had been generally considered as masculine spaces (Tally, 2013, p. 133, citing Domosh and Saeger), used and decorated accordingly. On the *Euphrosyne* the saloon functions as a dining room at mealtimes, and accordingly the women leave the room to the men after dinner; but the space to which they withdraw is less well adapted and uncomfortable. When Helen asks if there is somewhere for the women to sit they have only an inadequately transformed transitional or liminal space that is cold (Woolf, 2013, p. 11) and "more like a landing than a room" (2013, p. 11). As seen, gendered spatial behaviour is maintained even in the absence of the required architectural spaces for women to sit, leading to a literal marginalisation of women. These implications are further strengthened by the scene in which Helen calls Mrs Chailey to help her adjust her scholar husband's cabin to his requirements – nay, demands - for comfort (2013, p. 25), which reflects Bachelard's ideal of a comfortable, safe and harmonious home as built by "the housewife" (1994, p. 68). A hotel (later in the novel), though, being non-domestic, does not code its spaces in the same way, and here the rooms are used differently along the axes of class (servants in the kitchen or when a room has been emptied (Woolf, 2013, p. 107), age (older visitors prefer the drawing room, younger ones gravitate towards the Billiards room and "Lounge") (2013, pp. 107-108), and level of privacy (bedrooms vs. reception rooms) (2013, p. 111). In conclusion, *The Voyage Out* vividly illustrates how gendered expectations shape the use and experience of space, with women repeatedly relegated to marginal and uncomfortable areas, reflecting broader societal structures that confine them to domestic roles, even within the seemingly neutral setting of a ship.

The ship's so-called insulation and freedom from the restricting nationalist and imperialist norms of London life also turn out to be an illusion. Far from London, the warships still leave "a curious effect of discipline and sadness upon the waters" as they draw past, which serves as an example of Lefebvre's insight that space is socially and ideologically inscribed (1991, p. 53) and Tuan's statement that the designed environment serves both educational and disciplinary purposes (1977, p. 112). Built as mobile embodiments of national power, discipline, and ideals, these warships can leave emotionally significant marks on the expansive sea surrounding them.

Pseudo Homes: Temporary Rented Accommodation and Excursions

As mentioned in connection to boats, Foucault implies that the colonizing impulse was fed by dreams of adventure and piracy, and that some colonies function, in conception at least, as "heterotopias of compensation" for the shortcomings of the social space that is the home country. With respect to the touristic and seasonal colonization of Santa Marina, it is possible to see how leisure-based travel and its production of spaces may also be interpreted as compensatory, and indeed this is something that explains some of the underlying tensions in *The Voyage Out*. The English characters are blatantly patriotic, while evidently happy to leave England and take from their overseas residence some benefits that make the long journey worthwhile. In this respect, temporary accommodation (in a rented villa and a hotel), excursions on streets, up mountains or into a jungle in this fictional town of Santa Marina reflect how differing characters and their socioeconomic discourses respond to and, (re) produce social spaces and in a few cases, transgress the existing spatialized practices and conventions of the Edwardian bourgeoisie.

Once in Santa Marina, Rachel and Helen start exploring the ideals of change and freedom implied by their "voyage out" from convention-bound London life. They take a critical view of their lifestyle in London. Just a few days after their arrival, Helen begins to compare this new place of "flowering trees which grew wild quite near the house, and the amazing colours of sea and earth" to England which lacks such a variety of colours (Woolf, 2013, p. 102). In a fit of anger, she focuses on other British visitors who are engaged in rumours of London over "a General Election" that "had reached them even out here" (2013, p. 102). Questioning the importance that those visitors attach to "whether Asquith is in or Austen Chamberlain out", she criticizes the snobbish attitudes of people in England, while expressing her admiration for the social system she has noticed in Santa Marina: "When have you ever encouraged a living artist? Or bought his best work? Why are you all so ugly and so servile? Here the servants are human beings. They talk to one as if they were equals. As far as I can tell there are no aristocrats" (2013, p. 102).

Rachel and Helen spend a great deal of time outside, "seeing life" (2013, p. 105), regularly strolling through the town after dark, which, Helen thinks, compensates for the time Rachel spent in "interminable walks round sheltered gardens, and the household gossip of her aunts" (2013, p. 134) in England; this new way of wondering in the streets presents a contrast to the circular or confined wandering of women in London. They observe local people leading their lives mostly outside. The life within appears to spill out into outside, and vice versa, as innocent flirtations are carried out between the male space of the street below, and the female spaces of the rooms upstairs, losing the hidden and abusive nature of the prostitution in Piccadilly Circus, and becoming joyously public.

Money affairs lose privacy, too, being carried out between indoor and outdoor spaces: "At the open windows merchants could be seen making up the day's account" (2013, p. 105). The streets are portrayed as being "full of people" who "interchanged their views of the world as they walked, or gathered round the wine-tables at the street corner" (2013, p. 106). It seems that life in Santa Marina unfolds openly for all to see, contrary to the life in England that was previously and insistently described as spatially divided into private and public, upholding divisions between women, men, the poor, the rich, "normal" ordinary citizens and the marginalized. Comparing this new spatial experience with England, Helen resembles the people of London to "the kings and queens, knights and pawns of the chessboard" (2013, p. 106), able to move around only within their limited confines and in predetermined ways, living out their lives according to the roles assigned to them.

Another notable contrast between life in Santa Marina and life in distant London is that the interiors of homes in Santa Marina are often depicted as visible through uncurtained windows. By exposing domestic spaces to outside view in several scenes, the novel challenges the patriarchal notion of domesticity as primarily a private and feminized realm, in a way similar to a Bakhtinian carnivalization, a "leaping over all that is comfortably habitable, well-arranged and stable, all that is far from the threshold" (Yılmaz, 2016, p. 108).[8] Without further explanation, Helen instructs that the dining-room windows in her villa "are left uncurtained" (Woolf, 2013, p. 98). As they become more accustomed to life in this new place, Rachel and

[8] Yılmaz is describing Bakhtinian carnivalization with reference to Dostoevsky's practice.

Helen appear at ease gazing into a hotel through its uncurtained windows. In these scenes, Rachel's and Helen's fascination with secretly observing people (primarily men) represents a reversal of the more typical scenario discussed by feminist critics, which highlights the issue of women being objectified by the male gaze (Rabinowitz, 2013, p. 195). Woolf's fictional works point to the construction of women as objects of men's gaze by often emphasizing that women have functioned as mirrors, reflecting men as larger and more significant than their actual selves; this is an insight voiced by Hewet (in *TVO*) who associates horses with women in seeing men "three times as big as" they are (2013, p. 233). In this first novel, however, the two women peering into the homes, rooms, and so-called private spaces of others associate the female gaze with the pursuit of knowledge and an authentic understanding of life.

These walks open Rachel's eyes to new possibilities of living, especially for women, as demonstrated in her identifying her room at the Ambroses' villa with "a fortress as well as a sanctuary" from which she can "defy the world" (2013, p. 133). In this room, she can choose to become and maintain whatever she wishes, removed from the world of "the interminable walks round sheltered gardens" and the "household gossip of her aunts" in England (2013, p. 134). She selects her own books to read and reflects on life. After reading Ibsen's *A Doll House* (also translated as *A Doll's House*) (1879), for example, she recognizes key questions such as: "What is the truth? What's the truth of it all?" (2013, p. 133). Here Rachel is depicted in a "space of two hours" in her room, a setting which echoes Tuan's idea of a close link between time and space and Lefebvre's ideas on social space as being alive, and being the centre of passion, action and lived – thus temporal – situations (1977, p. 52). Within this chronotope (Bakhtin, 1981, p. 84)[9], Rachel transcends conventional ideas about the world, engaging with Ibsen's art and developing a view of herself as the most vibrant and significant (heroic) aspect of her perspective on the world (through her window, a liminal space), far more important than the "men on the hill washing the trunks of olive trees" (Woolf, 2013, p. 133). This scene echoes Woolf's ideas about the significance of having a room of one's own (in *A Room of One's Own* originally published in 1929), which, through its silence and privacy, can serve as a liberating space where women can express themselves freely and without constraints.

In Santa Marina, the Ambroses' villa and the hotel function as the two focal points of action. A closer examination of the narrative shows that the hotel is where the conventions of "London" are rigorously maintained, as evidenced by guests meticulously reading the sole copy of *The Times*, discussing the state of the Empire, and engaging in parlour games, strictly adhering to the English system of mealtimes, and evaluating each other's behaviour according to English standards of etiquette. The novel's portrayal of a party in the hotel vividly illustrates how some guests are eager to maintain their English customs. During the event, they implore Rachel to keep playing the piano once the musicians take a break. When she begins to play, blending various musical styles, some guests complain, saying "that's not a dance", but she continues by replying, '"Invent the steps.' [. . .] 'This is the dance for people who don't know how to dance!'" (Woolf, 2013, p. 181). According to Tuan, dance accompanied with music can repeal the sense of historical time and oriented space, and free people: "from the demands of purposeful goal-directed life" (1977, p. 129). While some guests embrace the rhythm and let go of certain English conventions, the presence of others who critique Rachel's distinctive blend of music or Helen's enjoyment of dancing, finding it inappropriate for a woman of her age (Woolf, 2013, p. 174), highlights the rigidity and inflexibility of London's middle-class society.

Feeling repressed by such restrictive conventions, Rachel finds that "Physical movement was the only refuge, in and out of rooms, in and out of people's minds" (2013, p. 291). This connection between rooms and human minds and bodies is established multiple times throughout the novel, and the hotel, with its many differently socially allocated spaces, is a rich situation for such associations and interactions: When Rachel and Helen gaze into the hotel, for instance, they perceive that "each window revealed a different section of the life of the hotel" (2013, p. 107), depending on the people who occupied it. Then, in the earlier phases of Rachel's illness, her room is presented in terms that evoke her otherwise unmentioned appearance, standing

[9] Bakhtin defines chronotope as "the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature" in which "[t]ime, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history" (1981, p. 84).

metaphorically for her body, being "painfully white, and curved slightly, instead of being straight and flat" (2013, p. 369). This rhetorical interchangeability of body and room reflects Lefebvre's notion of the body as a space in itself, highlighting the interdependence and interaction between the human body, capable of establishing its own spatial boundaries and rules for living, and the cultural space of society, which dictates the norms that govern how the body should exist (1976, p. 170). From these and other passages the novel presents the hotel and rented accommodation as complex spaces (heterotopias) that serve as cultural living spaces for the English travellers, with rooms that house their guests' rituals and conventions, along with their psychological interiority and personal belongings.

Two group trips, one to the top of Monte Rosa and the other to the natives' village in Santa Marina are also important to spatially analyse. They function as important tools that link the narratives of characters' interiorities with the novel's on-going representation and critique of colonialism and imperialism. As suggested by Peach, they echo the Ambroses' journey from London's West to East End, illustrating how the industrial East supports the affluent West. Similarly, excursions in Santa Marina unveil the economic ties between the Empire's core and its distant colonies, primarily serving the Empire's interests (2000, p. 49). Such scenes of walking or travelling between places are thus used in this novel as a major trope that highlights the interconnectedness of various spaces and challenges the idealization of space as single, absolute, enduring, self-sustaining, and homogeneous.

The first of those excursions, the one to the top of Monte Rosa, causes feelings of confusion and fear in the tourists (Woolf, 2013, p. 143). After such exposure to a vast landscape, the characters turn the topic and their minds to England with its "four-wheeled cabs" and aeroplanes (2013, pp. 144-145), indicating their need to feel secure within familiar, humanly-formed and controlled, small spaces, in the face of this unfamiliar expanse (reactions which conform with Tuan's ideas on home and homeland (Tuan, 1977, p. 154)). They start "to name the places beneath them and to hang upon them stores of information about navies and armies, political parties, natives and mineral products" (Woolf, 2013, p. 148). There are in this part of the novel, however, a few moments in which the foreign setting somehow allows the suspension of the prevailing order of constructed meanings and conventions. In these moments characters experience something like Foucault's heterotopias and respond with less constrained behaviour. On one occasion, for example, "it was very hot, and the heat, the food, the immense space, and perhaps some less well-defined cause produced a comfortable drowsiness and a sense of happy relaxation in them. They did not say much, but felt no constraint in being silent" (Woolf, 2013, p. 149).

Rachel also places her trust in a man and becomes free enough from London's hold to recognize and express her love for him only when she journeys up the Amazon River "into the heart of the night" (2013, p. 300) and goes deep into the jungle (2013, p. 306). As Montgomery suggests, the journey into the wilderness acts as a sublime escape from the symbolic order, a space liberated from the control of the oppressive systems of the external world (2000, p. 49). However, this shedding of the physical and mental spaces of England does not seem to last long, for while looking at the river Rachel murmurs her version of Kurtz's - of *Heart of Darkness* (first published in 1899) - famous "The horror! The horror!" (Conrad, 1999, p. 97), (Montgomery, 2000, p. 49): "'Terrible—terrible,' she murmured after another pause, but in saying this she was thinking as much of the persistent churning of the water as of her own feeling. On and on it went in the distance, the senseless and cruel churning of the water" (Woolf, 2013, p. 307). The narrator's comment here implies fear of something enduring and inescapable. Rachel seems to be affected by this immense river into a sense of insignificance in relation to time, as well as space; immediately after her utterance, Hewet reminds her of the fact that they should return. The need to leave this seemingly limitless lived space and to go back to the other British visitors foreshadows Hewet's expected trajectory of their near future lives: the fact that love will lead inevitably to the ocean and a voyage back to the land of the overwhelming conventions they have momentarily almost escaped; once back, London will once again provide the physical and social background to their lives.

Representations of the spaces of native women during these trips in Santa Marina also need to be considered with respect to the fixity, stability and restrictedness implied in their relation to space. In this novel, the native women serve as tools rather than subjects of Woolf's feminist protest, notwithstanding their contribution to Rachel's feminist awakening, as the narrative renders them silent and envisions no

future for them beyond their current colonial situation. They make their first appearance in the narrative as "squatting on the ground in triangular shapes, moving their hands, either plaiting straw or kneading something in bowls" (Woolf, 2013, p. 320). Their hands stop for a moment and they start gazing, then stop when they resume their work: "If they moved, it was to fetch something from the hut, or to catch a straying child, or to cross the space with a jar balanced on their heads; if they spoke, it was to cry some harsh unintelligible cry" (2013, p. 321). Their bodies reduced to mere shapes, these women are described as occupying space passively, taking a position that is stereotypically non-European (squatting) but that is also fixed, restricted, somewhat stable, and not characterized by much mobility or dynamicity; if they move, it is just to do some domestic chores that raise characteristically non-European images (huts, jars on heads, unintelligible cries). Similar to the indigenous people encountered in Conrad's *Heart of Darkness*, even "if they spoke, it was to cry some harsh unintelligible cry" (2013, p. 321). The sight of these women acts upon Rachel and Hewet in a way that parallels to the earlier impact on Rachel of the sight of the river's immense and churning waters; they are overwhelmed by a sudden wave of melancholy, pondering that they—perhaps all of humanity—are neither significant nor unique, and never will be (2013, p. 321). As Nadeau and Amherst claim, the narrator's focus on the village women and their space characterized by female labour together with Rachel's claim that "it would go on for ever and ever [. . .] those women sitting under trees," creates a close identification between Rachel and the native women (2014, p. 20). Maternity and domesticity serve as the main responsibilities of the women in the village, and they will also be Rachel's anticipated duties in her future role as a wife in London. She comes to understand that women are crucial components of the imperial machine (as noted by Richard Dalloway on the ship), with both those on the margins and those in the capital being exploited as reproducers of empire and imperial labour. They are confined to limited roles and assigned specific duties primarily within the home, all aimed at sustaining the dominant social system.

Conclusion

The Voyage Out renders its particular criticism of women's restricted and suppressed conditions, discriminating and dehumanizing class consciousness, and the degrading English gaze upon people of other nationalities, through its portrayal of the spatialization of English society, especially as experienced by female characters. Firmly establishing the interconnections between class, gender and place through the trip that Helen and Ridley take in London at the outset of the novel, the city becomes a space in the mind against which all other experienced places and spaces are contrasted. To some extent the novel deflates its own critical portrayal of life in London or in London society by implying the changeability, heterogeneity and dynamicity of lived, physical space through a voyage (mobility between spaces) in which particularly an ignorant and uneducated young woman, Rachel, is awakened to different configurations of places and ways of living. This protagonist also recognizes how these domineering systems are interrelated and feed each other, in order to maintain the larger social system and its classist, patriarchal and imperialistic ideologies, for which the mental space of London is made, by the novel, to stand as a true heart of darkness for Rachel. The novel also offers a series of interconnected scenes that act like Foucauldian heterotopias, in offering characters cultural and discursive spaces that challenge the stability of familiar spatial practices. In voyaging out, for the narrating eye (but not for most characters) London is transcended and one character, Rachel, is transformed, pointing to the false rigidity of universalizing spatial constructs. The transformed character dies, however, after recognizing that divisive spatiality, like mortality, is universal and inescapable.

Authorship Contribution:	Conceptualization: RÖ, MJMS; Data curation: RÖ, MJMS; Investigation: RÖ, MJMS; Methodology: RÖ, MJMS; Resources: RÖ, MJMS; Supervision: MJMS; Validation: RÖ, MJMS; Writing-original draft: RÖ; Writing-review and editing: RÖ, MJMS.
Conflict of interest:	The authors declare no potential conflict of interest.
Financial support:	The authors received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The authors declare no need for ethical approval for the research.

References

Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press.

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays by MM Bakhtin*. In M. Holquist. (Ed.), (C. Emerson & M. Holquist. Trans.). University of Texas Press.

Bullman, J., & Neil, H., & Brian, H. (2013). *The Secret history of our streets. A Story of London.* Ebury Publishing.

Carroll, R., & Stephen, P. (2008). *The Bible: Authorized King James version*. Oxford Paperbacks.

Conrad, J. (1999). *Heart of darkness & other stories*. Wordsworth Classics.

De Salvo, L. (2004). Introduction. *Melymbrosia.* Cleis Press.

Elden, S. (2007). There is a politics of space because space is political. Henri Lefebvre and the production of space. *Radical Philosophy Review*, *10*(2), 101-116.

Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, *16*(1), 22-27. https://doi.org/10.2307/464648

Ganser, A. (2009). *Roads of her own: Gendered space and mobility in American women's road narratives, 1970–2000*. Rodopi.

Hansard Online. *"Dreadnoughts" and "Invincibles"*. 29 March 1909. Columnn 18. https://hansard.parliament.uk/commons/1909-03-29/debates/ba5c6e1f-be5d-45b0-aefe-3348044fe13f/DreadnoughtsAndInvincibles(NumberIn1912)

Larsson, L. (2017). *Walking Virginia Woolf's London: An investigation in literary geography*. Springer.

Lefebvre, H. (1976). Reflections on the politics of space. (M. J. Enders, Trans.). *Antipode, 8*(2), 30–37. https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1976.tb00636.x

Lefebvre, H. (1991). *The Production of space*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. University of Minesota Press.

Montgomery, N. (2000). Colonial rhetoric and the maternal voice: Deconstruction and disengagement in Virginia Woolf's *The Voyage Out*. *Twentieth century literature: A Scholarly and critical journal, 46*(1), 34-55. https://doi.org/10.2307/441932

Nadeau, A., & Umass, A. (2014). Exploring women: Virginia Woolf's imperial revisions from *The Voyage Out* to *Mrs. Dalloway*. *Modern language studies*, *44*(1), 14-35.

Peach, L. (2000). *Virginia Woolf*. St. Martin's Press.

Price, J.M. (2002). The Apotheosis of home and the maintenance of spaces of violence. *Hypatia*, *17*, 39-70. https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2002.tb01073.x

Rabinowitz, N. S. (2013). Women as subject and object of the gaze in tragedy. *Helios, 40*(1-2), 195-221. https://doi.org/10.1353/hel.2013.0003

Seal, B. (2012). Woolf at the door 1. *Psychogeographic Review*. https://psychogeographicreview.com/woolf-at-the-door-the-city-and-modernism

Snaith, A., & Whitworth, M. (2007). *Locating Woolf: The politics of space and place*. Palgrave.

Squier, S. M. (1985). *Virginia Woolf and London: The sexual politics of the city*. University of North Carolina Press.

Tally, R. T. (2013). *Spatiality*. Routledge.

Tuan, Y. (1977). *Space and place: The Perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Yılmaz, V. B. (2016). *Carnivalization of gender hierarchies and the body in Virginia Woolf's fiction in Middle East Technical University* [Doctoral dissertation]. Middle East Technical University, Graduate School of Social Sciences, Department of English Literature. https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12619909/index.pdf

Wegner, P. E. (2002). Spatial criticism: Critical geography, space, place and textuality. In J. Wolfreys. (Ed.), *Introducing criticism at the 21st century* (pp. 220-237). Edinburgh UP.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Woolf, V. (2002). *Melymbrosia*. Cleis Press.

Woolf, V. (1985). *Moments of being*. In J. Schulkind. (Ed.). Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Woolf, V. (1989). *A Room of One's Own*. [1929]. Harcourt.

Woolf, V. (2004). *Melymbrosia*. [1912]. In L. de Salvo. (Ed.). Cleis Press.

Woolf, V. (2013). *The Voyage Out*. [1915]. HarperCollins UK.

Zink, S. (2018). *Virginia Woolf's rooms and the spaces of modernity*. Springer.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 152-167
doi:10.32600/huefd.1529861

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received:07.08.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 05.02.2025

İKSV'de Kurumsal Dönüşüm ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali

Institutional Transformation at İKSV and the 4th International Istanbul Biennial

İlbilge EROĞLU*

Öz

Bu makalede, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)'nda 1990'ların başında yaşanan yönetim değişimi ve bu durumun İstanbul Bienali özelinde meydana getirdiği dönüşümler 4. İstanbul Bienali üzerinden ele alınmaktadır. Vakıf özelinde meydana gelen gelişmeler ilk başlıkta ele alınırken, yönetimsel değişimin İstanbul Bienali üzerindeki etkileri makalenin geri kalanında değerlendirilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte bienale yönelik sanat ortamında yükselen eleştiri ve yorumlara da yer verilerek tartışılmıştır. Vakıf yönetimini devralan Melih Fereli ve ardından bienalin küratörü olan René Block'un çabalarıyla dünyada ses getiren bir bienal düzenlenmiş, Uluslararası İstanbul Bienali güncel bienaller arasında kendini ön sıralara konumlandırmayı başarmıştır. Öte yandan, Türkiye sanat ortamı için henüz oturmamış bir anlama sahip olan bienal birçok alanda tartışma ve yorumları da beraberinde getirmiştir. Bienalin tek seçicili olmasından yabancı küratörüne, mekân seçiminden sanatçı seçimine ve temasına kadar birçok alanda tartışılmıştır. Bu konular üzerinden sanat ortamından farklı isimlerin yorum ve eleştirilerine yer verilmiştir. Çalışma sürecinde öncelikle çeşitli ulusal kütüphanelerde literatür taraması yapılmış, ardından dönemin süreli yayın arşivlerinde bulunan ilgili metinlere erişilerek incelenmiştir. Alanda yazılmış temel kaynakların incelenmesi yanında süreli yayınlardan elde edilen her tür yazılı, basılı yeni bilgi ve verilere metinde yer verilmiştir.
Anahtar sözcükler: İstanbul Bienali, René Block, İKSV, çağdaş sanat.

Abstract

In this article, the management change at the Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) in the early 1990s and the transformations that this situation brought about in the Istanbul Biennial are analyzed through the 4th Istanbul Biennial. Along with these developments, the criticisms and comments raised against the biennial in the art scene are also included and discussed. Thanks to the efforts of Melih Fereli, who took over the management of the foundation, and Rene Block, who later became the curator of the biennial, a biennial that made a global impact was organized, and the International Istanbul Biennial succeeded in positioning itself at the forefront of contemporary biennials. On the other hand, the biennial, which has a meaning that has not yet been established for the Turkish art scene, has also brought about debates and interpretations in many areas. The biennial has been discussed in many areas, from its single selection to its foreign curator, from its choice of venue to its choice of artists and its theme. Through these issues, comments and criticisms of different names from the art scene are included. In the process of the study, firstly, a literature review was conducted in various national libraries, and then the relevant texts in the periodical archives of

* Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü. E-posta: ilbilge.eroglu@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5414-5713

◊ Alan Editörü / Field Editor: Murat KOCAASLAN

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

the period were accessed and analyzed. In addition to examining the basic sources written in the field, all kinds of written and printed new information and data obtained from periodicals were included in the text.
Keywords: Istanbul Biennial, René Block, IKSV, contemporary art.

Giriş

Türkiye'de 1980'li yıllardaki siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümler kültür sanat alanının gelişim çizgisini de etkilemiş, özel sektör, devlet yönetiminde olan bu alan üzerinde yavaş ve kararlı adımlarla kontrol sahibi olmuştur.

Sanatın sermaye odakları ve özel sektör tarafından desteklenmesi yönünde en kararlı ve güçlü adım 1973 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kurulması ile atılırken, kurum bu alanda aynı zamanda öncü olmuştur. Bu girişimle vakıf bünyesinde uluslararası festivaller düzenlenmeye başlamış, ilki 1987 yılında düzenlenen Çağdaş Sanat Sergileri (İstanbul Bienali) Türkiye sanatının uluslararasılaşmasına aracı olmuştur.

İstanbul'da bir kültür festivali düzenleme arzusu İKSV'nin kurulmasındaki temel etkendir. Sanayici ve bir sanat meraklısı olan Nejat Eczacıbaşı'nın liderliğinde ilk adım 1968'de atılmış[1], 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı kurulmuştur (Anonim, 2003, s. 229; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2022c ; Resmî Gazete, 29 Haziran 1973, s. 8).

Vakfın ilk etkinliği 1973 yılı 15 Haziran-15 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirilen İstanbul Festivali'dir[2]. Programında çoğunlukla klasik müziğe yer veren festivalin kapsamı kısa sürede genişletilmiş, film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve sergilere de yer verilmeye başlanmıştır. Zaman içinde farklı sanat alanlarındaki etkinlikler büyüyerek ayrı festivaller halini almıştır.

Kurulduğu yıldan itibaren gelişimini hızla sürdüren İKSV zaman içinde kendisini belli bir başarı çıtasına oturturken, gösterilen yüksek çabayla kültür ve sanat alanında kurumsal olarak yer edinmeyi başarmıştır. 1990'lı yıllara doğru gelindiğinde ise vakfın artık bir dönüşümle yeni bir ivme kazanması gerekliliği ortaya çıkar. Bu süreçte festivaller bağımsızlaşmakta, festivalin geleceği konusu Nejat Eczacıbaşı'nı düşündürmekte ve süreç profesyonelce yürütülmek istenmektedir. Bu sebeple 1990'ların ilk yıllarında Vakıf yönetimi için yeni bir isim arayışı başlamıştır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 229).

İKSV'de Yönetim Değişiyor

Vakfın kurucuları arasında bulunan Aydın Gün, kuruluşun birinci yılında genel müdürlük görevini üstlenmiş, 1993 yılına kadar yaklaşık yirmi sene bu görevi sürdürmüştür. Gün, Uluslararası İstanbul Festivali'nin, vakfın girişimlerinin ve pek çok etkinliğin öncüsü olur. Uzun yıllar kurumun sanat yönetmenliğini de yürütürken, Uluslararası İstanbul Bienallerine atılan ilk adım olan Çağdaş Sanat Sergilerini de başlatır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2022b).

1993 yılında Aydın Gün'ün görevden ayrılmasıyla yönetim için yeni bir isim arayışı hızlanır. O dönemde Londra'da kültür alanında yöneticilik yapan Melih Fereli'nin[3] Eczacıbaşı'na önerilmesi üzerine bu görev Fereli'ye teklif edilir. Başta bu teklife gönüllü olmayan Fereli, 1992 yılı temmuz ayında Eczacıbaşı ile anlaşır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 230). Böylece 1993 yılında İKSV için yeni bir dönem başlar. 1979 ve 1995 yılları arasında Londra Filarmoni Orkestrası ve Korosu'nda sanatçı ve yönetici konumlarında çalışan Fereli sanat çevreleriyle de yakın ilişkiler geliştirir (Pektaş, 2017, 113). İKSV Genel Müdürü olmasıyla vakfın kurumsallaşması adına oldukça önemli adımlar atılır.

[1] Dönemin gazete haberinde tanınmış iş adamlarından Nejat Eczacıbaşı'nın Avrupa kentlerinde deneyimlediği türde bir sanat festivalini İstanbul'da hayata geçirmek için girişimlerde bulunduğu ve Müzik Festivalleri Federasyonu'na bu yönde bir başvuru yaptığı belirtilir (akt. Yardımcı, 2005, s. 14).

[2] Cumhuriyet'in 50. Yılı kutlamaları kapsamında başlatılan festival, uluslararası sanat oluşumlarını Türkiye'ye taşımanın yanında Türkiye'nin sanat potansiyelini yurtdışında tanıtmayı amaçlar (Yasa-Yaman, 2011, s. 131)

[3] Nejat Eczacıbaşı'nın yakın dostu ve vakıfla ilgili süreçlerde yanında olan Ali Mansur, oğlu Cem Mansur'un iyi bir arkadaşı olan ve o dönem Londra'da çalışan Melih Fereli'den bahseder (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 230).

İKSV gibi kurumların belli periyodlarla yönetici değişikliğine gitmesi gerektiğini vurgulayan Fereli, aksi taktirde kendilerini tekrarlamaya başladıklarını ve sonuç olarak izleyici tarafından "kucaklandığını", kurumsal bir algı vermediğini vurgular. Kurum kendisini ispatlamış olmasına karşın geldiği noktada bir kulvara sıkışmıştır; bu nedenle bir sıçrama yapmasını sağlayacak koşulların oluşturulması, uluslararası alanda gücünü ortaya koyacak bir zeminin yaratılması gereklidir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 23-25).

Göreve geldiğinde Fereli'nin vakıf içerisinde yapılandırılması gereken birkaç alan bulunduğunu tespit ettiği görülmektedir. Bunlardan ilki vakfın ortaya koyduğu kurumsal imaj algısıdır. Festival programının genişleyerek her bir etkinliğin bir marka haline getirilmesi yönünde bir vizyon geliştirilir. Diğer üzerinde durulması gereken nokta ise kurumun geliştirilmeye açık potansiyelidir. Etkinliklerin uluslararasılaşması ve bu konjonktürde kabul görmesi hedefi koyulur. Bu hedeflerin gerçekleştirilmesi ve sürdürülmesinde en hayati konu ekonomik kaynakların kalıcı olarak sağlanmasıdır. Finansman konusunda kalıcı ve tarafları tatmin edecek çözüm sponsorluk sisteminin kurum içerisinde oturtulması ile bulunur.

Fereli'ye göre (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244) vakfın kurumsallık algısını oluşturmak, güçlü bir kurum ve profesyonel bir ekip tarafından, bir felsefe çerçevesinde yönetildiği algısı ile mümkündür. Vakfın İstanbul'a ve onun paydaşlarına ait olduğu imajı sağlanması gerekliliğini "bu vakfın yaşamasını hep birlikte sağlayacağız ve ürünlerinden hep birlikte yararlanacağız" cümlesiyle destekler. Kamuoyunun benimsediği bir yapı resmi çizilmesi gerekliliği ayrıca vurgulanır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244). Vakıf bünyesinde markalaşma potansiyeli olan farklı sanat alanlarının ele alınması da bir o kadar önemsenmektedir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27).

Bunun yanında, vakıf bölümlerinin kendi uzmanlıklarını geliştirerek ilgili alanda söz sahibi hale geldiği ve her alanda hesap verilebilirliğin önemsendiği vurgulanır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 250). Görgün Taner'e göre (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 250) ise vakfın "sürdürülebilir standartlarla kurumsal görünürlüğü" artmış, Fereli'nin Londra'daki tecrübesi uluslararası ortamdaki gelişmelerin farkına varılmasına katkı sağlamıştır. Bu kurumsallaşma sürecinde "vakıf" olarak anılagelen kurumun "İKSV" olarak anılmaya başlandığı belirtilir. Vakfın kurumsal imajı grafik olarak da Bülent Erkmen'in tasarımlarıyla yenilenir (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 248).

Fereli'nin Londra'daki uzun yıllara yayılan tecrübesinin ardından göreve gelmesiyle vakfı bir dış göz olarak ele aldığı görülür. Kurumun ihtiyaç ve eksikleri de bu bağlamda değerlendirilir ve uluslararası alanda kendini konumlaması mümkün olur. Fereli (akt. Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27) Londra'da tanıdığı uluslararası sanat dünyasının bir bölümünü İstanbul'a aktarmaya çalıştığını da dile getirir.

Bununla beraber, vakfın yüzleştiği en önemli sorunlardan biri de finansmandır. 1994 yılında yaşanan ekonomik krizin de etkisiyle vakfın etkinliklerinde bazı kesintilere gidildiği süreli yayınlara yansırken, Fereli yaptığı açıklamalarda vakfın geleceğinden şüphe edilmemesi gerektiğini vurgular (Fereli, 15 Mayıs 1994, ss. 8-9).

1990'larda Türkiye'de kültür alanında "olağanüstü" bir mücadele verildiğini ifade eden Fereli, en büyük zorluğun finansal alanda olduğunu, sanatsal üretim için kaynak ayrılması gerekliliğini belirtir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27). Böylece sponsorluk kavramının yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı Türkiye'de İKSV için profesyonel bir sponsorluk sistemi kurulur.[4] O güne kadar destekçilerden rica ve faydaya dayalı katkı ve kaynak sağlanırken, yeni kurulacak sistemle kurumlara kültür ve sanata destek vermeleri gerektiği, karşılığında görünürlük ve prestij kazanacakları belirtilir (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 280).

4. Uluslararası İstanbul Bienali

1993 yılında yönetim değişikliğine gidildiğinde, yeni yönetimle vakfın uluslararası alanda varlık gösterebileceği, İstanbul kenti ve İKSV için en "parlatılması gereken marka"nın bienal olduğu vurgulanır (Pektaş Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27). Yönetim kurulunda yapılan görüşmelerde de Fereli'nin "İstanbul'u bir yumurtayı kırarcasına çağdaş sanat haritası üzerine oturtacağız, bizim dünyaya en güçlü söylemi

[4]Fereli, göreve geldiğinde yılda yaklaşık 250-300 bin dolar destek bulunabilmesinin olumlu görüldüğünden bahsederken, görevden ayrıldığı dönemde bu rakamın yaklaşık 11 milyon dolara çıktığını dile getirir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 23-25).

yapabileceğimiz etkinliğimiz İstanbul Bienali'dir", ifadelerini kullandığı görülür (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245). Fereli'ye göre İstanbul Bienali'nin "çok çabuk ve güçlü bir şekilde bir yükselme eğrisi üzerine oturtulması" gerekmektedir:

> … uluslararası anlamda İstanbul'un çok daha güçlü bir söyleme ihtiyacı olduğunu görmek mümkündü. … Benim için ve kurumumuz adına, İstanbul adına önemli olan neydi: Artistik düzeyi yüksek, buradaki izleyiciye "Çağdaş sanat nasıl bir şeydir?" sorusunun cevabını güçlü bir şekilde verebilecek, çok sayıda uluslararası sanatçının ve ülkemizin birçok sanatçısının da katılabileceği, birçok izleyiciyi, basın mensubunu bu vesileyle İstanbul'a getirebileceğimiz büyük bir sergi organizasyonu yapabilmek ve bunu elbette en önemlisi sürdürülebilir şekilde kurgulamak (akt. Haydaroğlu, Ocak-Şubat 2014, s. 24).

1994 yılında yapılması beklenen bienal çeşitli gerekçelerle bir yıl ertelenir. İstenilen potansiyelde bir bienali gerçekleştirmek için yeterli zamanın olmamasının yanında 1994 krizinin yarattığı koşulların da burada etkili olduğu görülür. Bir diğer gerekçe de İstanbul Bienali'nin Venedik Bienali gibi tekli rakamlarla sonlanan yıllarda yapılması ve kendisine onu kıyas alması gerektiği düşüncesidir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27).

İKSV tarafından bu denli önemsenen İstanbul Bienali'nde tek küratörlü bir düzenle ilerleme kararı alınmasıyla çarpıcı ve dikkat çekici bir küratör arayışına başlanır. Bu bağlamda üzerinde durulan iki isim Harald Szeemann ve René Block[5] olur (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245). Fereli Londra'da bulunduğu dönemde René Block'un küratörlüğünde gerçekleşen Sydney Bienali[6]'nin uyandırdığı yankıyı takip etmiş ve bundan oldukça etkilenmiştir. Günün birinde Block ile çalışabileceğini düşünmediğini dile getiren Fereli, aklındaki ismi çevresindekilerle de paylaşır ve heyecanlı tepkiler alır (Haydaroğlu, Ocak-Şubat 2014, s. 23).

Öte yandan Block'un İstanbul ile kurduğu ilişki daha önceki yıllara dayanmaktadır. Türkiye'deki sanat ortamıyla ilk karşılaşması 1990 yılında İstanbul'da düzenlenecek olan Joseph Beuys etkinlikleri için Mimar Sinan Üniversitesi'nin davetiyle başlar. Ertesi yıl Goethe Enstitüsü'nün davetiyle gerçekleşen ikinci ziyaret sırasında aralarında Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa'nın da bulunduğu birçok sanatçıyla görüşür. Böylece Block, İstanbul sanat ortamı ve sanatçıları ile ilişki kurar. Ardından Almanya'da Türk sanatçıların da katılımıyla bazı sergiler gerçekleştirilir. Stuttgart, Bonn ve Berlin'de gerçekleştirilen "İskele" başlıklı bu sergiler için Beral Madra ile iş birliği yapılmıştır[7]. Block bu sergiyi "daha önce tanınmayan Türkiye sanat ortamının Almanya'da gerçekleştirilen ilk sunumu" olarak tanımlar (Block, 2011, s. 74).

Block bienal küratörlüğü teklifini heyecanla karşılar ve onu "ayakları üzerinde durmayı yeni öğrenen bir bebek" olarak tanımlar (Anonim, Kasım 1994, s. 45). İstanbul'un "büyülü bir kent" olduğunu dile getiren Block, 4.Uluslararası İstanbul Bienali için "… tıpkı kentin doğal dokusu gibi farklı kültürel geçmişlerden gelen 100'ün üzerinde sanatçı İstanbul'da buluşup deneyimlerini paylaşacaklar. Sanatsal açıdan bu buluşmadan çok önemli sonuçlar bekliyorum" ifadelerini kullanır (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

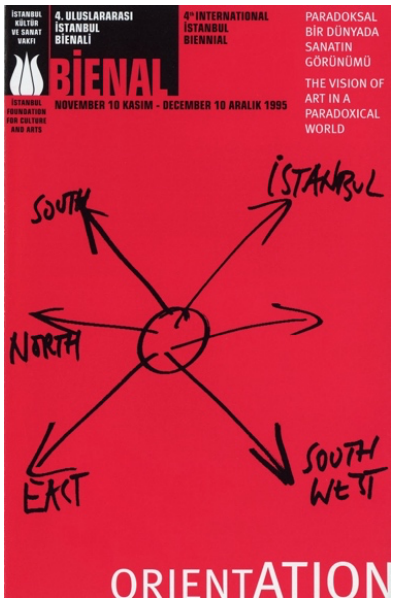
---

[5] René Block İlk olarak 1964-79 arasında Berlin'de, daha sonra da 1974-1977 arası New York'ta açtığı galerileriyle Batı sanat ortamında etkin bir isim olur ve Fluxus grubuna yer vermesiyle ünlenir (Anonim, Kasım 1994, s. 45). Beuys, Brehmer, Horn, Polke, Richter, Ruthenbeck ve Vostell gibi Alman sanatçılarının ilk ve sonraki dönem eserlerini galerilerinde sergiler. Galerilerini kapattıktan sonra kapsamlı, zengin ve plastik sanatlar açısından dünya çapında önemli sayılan sergiler düzenler. 1982'den 1994'e kadar Danimarka Kraliyet Sanat Akademisi'nde misafir doçent olarak görev yapar, 1992'den itibaren o güne kadar topladığı "Block Koleksiyonu"nu Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde sergilemeye başlar. 1993'te Uluslararası İlişkiler Enstitüsü IFA'nın Sergiler Direktörlüğü'ne getirilir ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlük görevini üstlenir (Anonim. 15 Ekim 1995a, 4-7). Rene Block ve Türkiye'deki çalışmaları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019) Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.

[6] Artmap. (t.y.). 8th Bıennale of Sydney 1990. https://www.biennaleofsydney.art/biennale/8th-biennale-of-sydney-1990/. Erişim tarihi: 15.05.2024.

[7] Sergide Selim Birsel, Handan Börüteçene, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Hale Tenger ve Adem Yılmaz'ın yapıtları bulunur (Anonim. 15 Ekim 1995a, ss. 4-7).

Block'un küratörlüğünde 4. İstanbul Bienali Türkiye sanat ortamında bir kırılma yaratacak, bienalin uluslararası olarak kabul görmesi sağlanacaktır. Buna karşın bienalin ilk kez tek seçicili sistemde yabancı bir küratör ile düzenlenecek olması sanat ortamında tartışmaları da beraberinde getirir.



Şekil 1. 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalog kapağı, Salt Araştırma Arşivi

4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlenen René Block serginin başlığını "Orientation ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" olarak belirler[8] (Şekil 1). Block bienal konusunu nasıl belirlediğini şu şekilde anlatır:

> Doğulu bir dünyanın sınırında gerçekleştirilecek olan bu bienal için "Orient/ation" sloganını bulurken, "Orient" (doğu) sözcüğünün Fransızca ve İngilizcedeki "orientation" ya da Almancadaki "Orientierung" kelimelerinin de kökenini oluşturduğunu keşfetmek beni çok heyecanlandırdı. Tüm bu dillerde, "orientation" (yönelim) kelimesi için, coğrafi anlamda kullanılan "orient" sözcüğünün kaynak alınması rastlantı olamaz. … Bu başlık, bu slogan, sergiyi İstanbul'un yeri, tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde odaklaştırmamı sağladı. Bu nedenle, "Orinet/ation" kavramını rastgele değil, dinamik bir kavram olarak ele alıyorum (15 Eylül 1995, ss. 38-39).

Bienal için ana mekân arayışı sürerken İstanbul'da birçok yer gezilir. Block'un vapurla karşıya geçerken gözüne çarpan, Mimar Sinan Üniversitesi'nin hemen yanındaki Denizcilik İşletmeleri'ne bağlı eski gümrük deposu ana mekân olarak belirlenir. Sergi alanı olarak kullanılacak diğer iki mekân ise tarihi dokusuyla dikkat çeken Yerebatan Sarnıcı ve Aya İrini'dir. Buralarda mekâna özel tasarlanan yapıtlar sergilenecektir. Çokça tadilat gerektiren ana yapı konumu ve sergilemesiyle İstanbul'un "liman kenti" kimliğine vurgu yapılacaktır[9] (Şekil 2) (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 281).

[8] Block bu temayı bir kâğıt üzerinde çizerek anlatmış, sonrasında bu kâğıt bienalin afişine dönüştürülmüştür (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 279)

[9] Block bu ana sergi mekânı hakkında şunları dile getirir: "Merkezi sergi mekânı …. antrepodur. Rus ticaret gemilerinin yükleme ve boşaltma yapmasına yarayan, rıhtımın hemen üzerinde yer alan üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul'da yer alan Aya Sofya'ya açılan bir manzara görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz'ın karşı yakasında yer alan kentin Asya'daki bölümü Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan canlı Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme

Bu bienalde dönemin Venedik ve Sao Paolo gibi önde gelen bienallerinden farklı olarak ülke temsiliyeti değil, sanatçı ve yapıtlar ön plana çıkarılacaktır (Anonim, 9 Kasım 1995, s. 12). Block İstanbul'un tarihi ve coğrafi konumunun bienale bir "dinamizm" getirdiğini vurgularken serginin merkezinde "doğu" olmasından dolayı bunun sanatçı seçimine de yansıdığını belirtir[10]. Türk sanatçıların[11] yanında komşu ülkeler ve çevre coğrafyadan İran, Irak, Suriye, Lübnan, Makedonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Gürcistan ve Bosna savaşının etkisi altındaki Balkan devletlerinden sanatçılar davet edilir. Kimi coğrafyaların sanatçıları ülkesinde değil, Batı ülkelerinde üretimlerini sürdürmektedir. Bu devletlerden yalnızca Slovenya, Hırvatistan ve Makedonya resmi katılımcı olurken, İran, Irak, Suriye'nin önemli sanatçıları başka ülkelerde yaşamaktadır. Batılı devletlerin katılımda kendi vatandaşları kadar bu sanatçılara da destek verdiği vurgulanır. Block, Türkiye, Filistin, İran, Irak gibi coğrafyalardan kadın sanatçı temsiliyetine önem verildiğini belirtir[12] (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Şekil 2: 1 nolu antrepo binasında sergilemeler, sol görsel: Esra Ersen, "Karşılaşma", sağ görsel: Sarkis, "Pilav ve Tartışma Yeri" (Hoffman ve Pedrosa, 2011, ss. 90-91)

Bienal kapsamında birçok etkinlik de planlanır. Bunlardan ilki, bienalden önce 14 Ekim'de AKM salonlarında izleyiciyle buluşan "Çok Düğümlü Uzun Bir Öykü - Almanya'daki Fluxus 1962-94" başlıklı sergidir[13]. Sergi, Fluxus hareketinden çeşitli örnekleri bir araya getirerek İstanbullu seyirci ile buluşturur. Joseph Beuys, Georges Brecht, John Cage, Nam Jun Paik gibi grup üyelerinin Almanya dışındaki ilk

lombarlarının pencerelere dönüştürülmesiyle tüm bunlar sergi mekanının ta içine kadar girebilmekte, dışardaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır." (Constantinos, 1995, ss. 25-26).

[10] Bienale farklı ülkelerden 110 sanatçı katılır. Sanatçılar, işleri ve mekân yerleşimler hakkında detaylı bilgi için bkz. Constantinos, O. (1995). "Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir Mi?" Diye Sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da Dördüncü Bienal Hakkında Karşılıklı Konuşmalarından Çok Önce. S. Ababay (Çev.). S. Vogel (Ed.). 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu (ss. 20-34). İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.; Sönmez, N. (7 Aralık 1995). İki kıt'anın arasındaki "geçiş yeri". Cumhuriyet Gaz., s. 14.; Beykal, C. (3 Aralık 1995). Aya İrini Kilisesi'nin mekânı, sanatçılar için her zaman bir "hain kurt" olmuştur: "hain kurt"la dans sürüyor. Cumhuriyet, s. 15.

[11] Bienale katılan Türk sanatçılar Sarkis, Osman Dinç, İskender Yediler, Adem Yılmaz, Arzu Çakır, Cengiz Çekil, Selim Birsel, Fatma Binnaz Akman, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Handan Börütüçene, Hale Tenger, Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık ve Kemal Önsoy'dur.

[12] Block bienale sanatçı katılımına dair şöyle bir değerlendirmede bulunur: "Bienal'e katılan 110 sanatçıdan 39'u kadın; yani neredeyse yüzde 40 oranında. Katılan sanatçılar içinde eski kuşağın kısmen erkek ağırlıklı, yaşları 25 ile 30 arasında değişen genç kuşağın ise kadın ağırlıklı olduğunu görüyoruz. Türkiye'den 19 sanatçı davet ettim. Bunların dördü yurt dışında çalışıyor, üçü ise İstanbul dışındaki kentlerde yaşıyor. 60'ı aşkın yüksek nitelikte başvuru yapıldı." (Anonim, 15 Ekim 1995a, ss. 4-7).

[13] Sergi İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Goethe Enstitüsü ve Stuttgart Yabancı Kültür İşleri Enstitüsü'nün ortak çabalarıyla gerçekleştirilir (Güler, 15 Ekim 1995, ss. 10-11).

gösterimi olan bu sergi (Güler, 15 Ekim 1995, ss. 10-11; Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27), bienalin "giriş sergisi", "önsözü" şeklinde anılmış, Block bu sergiye "uvertür[14]" benzetmesi yapmıştır. Sergi için "müze benzeri bir sergi"[15] benzetmesini yapan Block, Fluxus söylemi ve ötesini tarihsel olarak postmodern olanla ilişkilendirir ve Bienal dolayısıyla açılan sergi ile genç Türk sanatçılarının işleri arasında sanat-tarihsel bir köprü kurulduğunu düşündüğünü vurgular (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27). Bunun yanında bienale eşlik edecek sergi, panel ve etkinlikler de planlanır.[16]

Bienale Yöneltilen Eleştiri ve Yorumlar

Dönemin genç bienalleri arasında yer alan İstanbul Bienali'nin dördüncüsü daha başlamadan eleştiri ve tartışmaları beraberinde getirir. Bienalin nasıl olması gerektiği konusu İstanbul sanat ortamında hala bir kafa karışıklığı yaratmakta ve farklı çevrelerde konuşulmaktadır. Her ne kadar daha önce üç bienal düzenlenmiş ve dünya üzerinde öne çıkan bienallerden sanat ortamı haberdar olmuş olsa da sanat çevrelerinin beklentileri tartışmaları başlatmış ve ortamı hareketlendirmiştir. Değişen küratörlerle birlikte farklı bir yaklaşımın geliştirilmesi ve dünyadaki örneklerinde de farklı uygulamalar olması tartışma zeminine katkı sağlar. Burada etkili olan bir olgunun da sanat ortamının uluslararası etkileşiminin zayıf olması ve kendini bu ortam içinde henüz konumlandıramamasından kaynaklandığı görülür.

Bu bağlamda İstanbul Bienalleri ilkinin düzenlendiği 1987 yılından dördüncüsüne kadar başta sanatçı seçimleri olmak üzere birçok açıdan tartışılır. Ayrıca; seçici kurulu, sanat çevreleri ile ilişkisi ya da ilişkisizliği, seçilen mekanlar ve işlerin bu mekanlarla uyumu/uyumsuzluğu ve bütçesi ortamı meşgul eden diğer tartışma konuları olmuştur. Süreli yayınlarda daha çok bu tartışmalara gösterilen tepki ve yorumların izlerini sürebildiğimizi söylemek mümkündür.

Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13), sanat ortamından yükselen bienal eleştirilerinin bienalin nasıl olması gerektiğinin bilinmemesinden kaynaklandığı yorumunu yapar. Bienalin tek seçicili olması hakkındaki eleştirilere yönelik fikri sorulduğunda ise, bu türde sergilerin nasıl yapıldığının Türkiye sanat ortamında her seferinde yeniden keşfedildiği yönündeki gözlemini belirtir. Bağımsız bienallerin özgür ve bağımsız uzmanlar kurulu tarafından yönetildiğini, genellikle tek bir uzmana sorumluluk verildiği yorumunu da ekler.

Buna karşın sanat ortamında kimi çevrelerin farklı yetkinlikteki uzmanlarla bir seçici kurul oluşturulmasının doğru sonuçlara ulaşmayı sağlayacağı düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13) bu bakış açısını "Uluslararası ölçütlerde bir sergi bir tezdir ve her tezin bir sahibi olmalıdır, bir tezi üç dört kişi birden yazamaz!" sözleriyle eleştirir ve ekler: "Ne ki, Türkiye'de "sergi" bir düşünce üretimi olarak değil, piyasaya sürülmüş mallar geçidi olarak görüldüğü için, her iki yılda bir biz bu masalı dinleyeceğiz!"

Madra'ya göre İstanbul Bienali elli yıla yayılan sanat ortamının çıktıları üzerine şekillenmesine karşın bu süreçte düzenlenen hiçbir etkinlik dünya kamuoyunun ilgisini bienal kadar çekememiştir. Bienal yapmanın her ülkeye "kısmet" olmadığını dile getiren Madra, bienal meydana getirebilmek için para ve istekten öte bu sürecin altından kalkabilecek donanımda kültür sanat uzmanlarına, sanatçılara ve güçlü bir söyleme ihtiyaç olduğunu dile getirir. Bu noktada İKSV'yi eleştirirken, vakfın çağdaş sanat ideolojilerini ve uygulamalarını takip ederek bunları hayata geçirebilen kadrolarının olmadığından yakınır ve önceliğin

[14] Uvertür: Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parça olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022).

[15] Block, 2011, s. 82.

[16] Bienalin bir açılımı olarak "İslam Kültürü ve Doğulu Kadın Sanatçılar" sergisi, doğulu ülkelerde kadın sanatçıların konumuna dikkat çeker (Anonim, 15 Ekim 1995a, ss. .4-7). Bunun yanında Fluxus sanatçılarından bazılarının İstanbul'a gelerek Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğrencilerle çalışması planlanırken üniversite oditoryumunda paneller de düzenlenir. Block da burada "Fluxus Müziğinin Görsel Sanatlarla ilişkisi" üzerine bir konuşma yapar. Yine aynı mekânda Fluxus konserlerine de yer verilir (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

ideolojik altyapı olduğunu vurgular (Madra, 15 Ekim 1995, ss. 12-13). Benzer şekilde Block da ülkelerin bienal düzenleyebilmesi için ortaklaşan bu gerekliliklere işaret eder ve Türkiye'deki bienal olgusunun şekillenmesinde Beral Madra'nın katkılarına vurgu yapar (Constantinos, 1995, ss. 20-34).

Öte yandan Haldun Dostoğlu (15 Ekim 1995, ss. 12-13) bu tartışmaların yapılabilmesi için bienalin devam etmesi gerektiğine belirtirken, Fransız sanat eleştirmeni Catherine Francblin Sanat Dünyamız dergisinde çıkan yazısında (1999, ss. 107-111) bienalin yapılmasının istencin olduğunu gösterdiğini ve uluslararası sanat çevreleriyle karşılaşma olanağı sağladığını belirtir.

Akademik eğitim sisteminin ve sanat ortamının geri kalmışlığından yakınan Vecdi Sayar (1 Aralık 1995, s. 15) ise bienalin genç sanatçılara ihtiyaç duydukları ortam ve zemini hazırladığını dile getirir. Akademi ve sanat ortamına dair benzer görüşler bildiren Necmi Sönmez de (1999, ss. 102-106) bienalin uluslararası çağdaş sanat konusunda sanat ortamını bilgilendiren tek etkinlik olduğuna vurgu yapar.

Bienali bir yabancı gözüyle değerlendiren Geneva J. Anderson (1 Aralık 1995, ss. 28-30), 4. İstanbul Bienali'nin dünya bienalleri arasında yaklaşımı ve içerdiği işlerden dolayı hızla öne çıktığını ve Türkiye'nin en büyük ve etkileyici çağdaş sanat sergisi olduğunu belirtir. Bu bienalin bienallerin doğası üzerine tekrar düşünme ve yeniden yapılanmayı olanaklı kıldığını vurgulayan Anderson; "İstanbul zaten büyük oyunun bir parçası ve artık sadece bir strateji peşinde" yorumunu yapar. Block da bienalin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atacağını belirtir (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

Bienaller ve küreselleşme olgusu

Bienaller yeryüzünde insanların bir araya geldiği, toplanma alanları yaratan, küreselleşmenin gerçekleştiği alanlardır. "Büyük ölçekli etkinlikler" olarak da anılan bienaller ulus devlet modelinden küresel topluma geçişi de vurgularken, sanat ve toplum karşılaşmasının bir alanıdır ve küresel ekonomi için de önemli merkezleri şekillendirir. 1990'dan itibaren sayıları artan bu büyük çaplı etkinliklerin "film yıldızları"na dönüşen küratörlerin yarışına çevrilmesindeki sebebin küresel sermayeyi kentlere çekebilme arzusu olduğu görülür (Yardımcı, 2005, ss. 26-27; Madra 2003, s. 211). Batı sanatının bu etkinlikler yoluyla küresel yaygınlaşma ve iletişim fırsatı bulduğu vurgulanırken, koşulları uygun Batı dışı ülkelerin sürece adapte olduğunu, sanatçı ve uzmanların da ortama katılma şansı yakaladığını belirtir.

1980'li yıllarla birlikte bienaller Türkiye'deki sanat ortamına hızla girmiş ve dikkatleri, tepkileri ve tartışmaları da kendi üzerine çekmiştir. Bu gelişme Türkiye'de uluslararası sanat alanıyla bu ölçüde bağlantı kurma potansiyelini ilk defa yaratmış, bu etkileşim ortamının beraberinde getirebileceği sanat pazarı potansiyeli de sanat çevrelerinin gözünden kaçmamıştır. Öte yandan arka planında Türkiye'nin küresel ekonomi piyasalarına eklemlenme hedeflerinin bu yaşananlardaki etkisi önemlidir. (Madra, Ekim 1990, ss. 12-16). Türkiye'de bu sürecin önü 1980'lerde açılırken küresel festivaller de böylece ortaya çıkmıştır. Ülkede bu potansiyele sahip önde gelen kent olan İstanbul ve dolayısıyla Türkiye ulus devlet olmaktan gelen mirasını reddetmeden yerel öğelerine sahip çıkmış ve bunun sonucunda küresel kültür ortamına katılarak batı ile bütünleşme şansı yakalamıştır (Yardımcı, 2005, ss**.** 27-28). Bu gelişmeler sanat ortamı için bir adaptasyon sürecini beraberinde getirirken, kimi çevrelerde çıkar çatışmalarını da su yüzüne çıkardığı görülür.

Atagök (29 Kasım 1995, s. 14) gittikçe önemi artan bu sergilerin "kimlik", "merkez", "çevre" gibi kavramsal irdelemelere olanak verdiğini belirtirken Batı'nın kendi dışında kalanı da görüyor olmasını olumlu addeder. Francblin (1999, ss. 107-111) düzenlenen bu bienallerin "iki kutuplu" dünyayı birbirine yaklaştıran "jeopolitik bir gelişme" olarak değerlendirir. Bu gelişmelerin bir "dönüşüm" işareti olduğunu belirten Francblin'e göre bienaller sanatçıları, eleştirmenleri ve ziyaretçileri bir araya getiren, karşılaşma ve etkileşim alanlarıdır. Üretimlerde görülen bölgesel farklılıkların bir "değişim güvencesi" olduğunu ve sanat tarihi yazımında da çok merkezli bir yaklaşıma olanak tanıdığını dile getirir**.**

İstanbul bienalinin dünyadaki konumlanışına dair yorum yapan isimlerden Block (15 Eylül 1995, ss. 38-39), o dönemde gündemde olan Sao Paolo, Sidney, Havana, İstanbul ve daha yeni olan Johannesburg ve Kwangju-Kore gibi bienallerin Venedik Bienali modelini tekrar etmediklerini; bu bienallerin Batı sanatını değişik kültürel geleneklerle buluşturarak genç sanatçılar ve uluslararası avant-garde için bir atölye işlevi kazandırdığını belirtir. Bu merkezlerin kendi kültürüne duydukları güvenin arttığını ve uluslararası bir

diyalog başlatma konusunda istekli olduklarını da dile getirir. Block (akt. Constantinos, 1995, ss. 20-34), farklı merkezlerde konumlanan bu genç bienalleri "atölye karakterindeki yeni bienal modeli" olarak yorumlar; nitekim verdiği röportajlarda İstanbul'un da bienal vesilesiyle bir atölyeye dönüşeceğini dile getirir.

Sanat bienallerinin yeryüzünde neye karşılık geldiği ve nasıl okunması gerektiğine dair değerlendirmeler süredursun, farklı merkezlerde düzenlenen bu etkinliklerin çoğu birçok açıdan sert eleştirilere de maruz kalmaktadır. Bu bağlamda Markus Müller (1999, ss. 107-111) bienallere belki de fazla anlam yüklendiği, bu etkinliklere karşı beklentilerin "gereğinden büyük" olduğu yorumunu yapar. Bundan nasibini daha genç bienallerin yanında Venedik bienali gibi eski bienaller de almaktadır.

Küratör seçimi

Başlangıcından itibaren İstanbul Bienali sanat çevrelerinin dikkatini çekmiş, doğan beklentilerden ötürü farklı açılardan eleştirilere maruz kalmıştır. Bienalin 4. versiyonunda da en büyük tartışma "küratör" kavramı çevresinde gelişir. Seçicinin tek küratör olması ve bir yabancı uzmana bu sorumluluğun verilmesi kimi çevrelerce tartışma konusu olsa da daha önceki bienallerde yerli seçicilerin veya seçici kurulların da benzer şekillerde eleştirildiği görülür.

4. Bienal özelinde de eleştirilerin odağında İKSV ve bienal küratörü Block'un yer aldığı görülmektedir (Şekil 3). Sanat çevrelerinde yükselen bu eleştiri ve yorumlar dönemin süreli yayınlarına da yansımış, dünyada düzenlenen bienallerde yabancı küratörün alışıldık bir durum olduğunu dile getirenlerin yanında bu durumu yadırgayan ifadelere de rastlanmıştır.

Bienalin bu versiyonunda eleştirilerin daha ileri bir seviyeye çıktığına işaret eden Necmi Sönmez[17], meselenin kimi çevrelerin "çıkar ilişkileri"nden kaynaklandığını iddia eder. Sanat eğitiminde geri kalmışlığı ve günü yakalayamamış sanat piyasasını sorgulayan Sönmez (Kış 1999, ss. 102-106), eleştirilerin dozunun artmasında bienalin kabuk değiştirmesinin, uluslararası çağdaş sanat ortamında öne çıkan sanatçılara yönelmesinin ve Türk sanatçılarının seçiliminde alışılagelmişin dışında bir yaklaşımın benimsenmesinin önemli payı olduğunu dile getirir (Sönmez, 15 Ekim 1995, ss. 8-9). Sönmez'e göre (18 Kasım 2003, s. 15) Block İstanbul Bienali'nin uluslararası düzeye çıkmasını ve sınıf atlamasını sağlamıştır.

Şekil 3: 4. Uluslararası İstanbul Bienali basın toplantısında René Block ve Melih Fereli (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 278).

[17] Sönmez, N. (15 Ekim 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Bienalin Türkiyeli katılımcıları. *Milliyet Sanat*, *370,* 8-9.

Dostoğlu (15 Ekim 1995, ss. 12-13) ise geçmiş ve güncel tartışmaların yarattığı çelişkiye dikkat çekerken, önceki bienallerde yerel seçici kurulların da eleştirildiğini, bu bağlamda yabancı seçiciye yönelen eleştirileri şaşırtıcı bulduğunu dile getirir. Küratörün bienale sunacağı katkıya odaklanılması gerektiğini belirten Dostoğlu küratörlerin farklı ülke ve etkinlikler için çalışmalarının sık karşılaşılan bir durum olduğunu belirtir.

Hüsamettin Koçan ise (15 Ekim 1995, ss. 12-13) Türkiye'de bu tür organizasyonlara karma sergi gözüyle bakıldığını, bu nedenle tartışmaların sanatçı seçiminde düğümlendiğini dile getirir. Konsept ile sanatçı arasındaki uyumu sergiyi izleyerek değerlendirmek gerektiğini vurgular.

Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13) daha sert bir dille, sanat ortamındaki küratör tartışmalarına şu sorgulamaları yaparak karşı çıkar:

> Tek seçici neden bazı çevreleri rahatsız ediyor? Bir insan bienalin tek seçicisi olunca inanılmaz bir 'iktidar' sahibi mi oluyor? Yoksa çok para kazanıp köşeyi mi dönüyor? Tek seçicili bienallere neden bütün dünya sanatçıları itiraz etmiyor da bizim sanat ortamımız itiraz ediyor? İstanbul'da tek kişi tarafından seçilemeyecek kadar önemli sanat mı var, yoksa? Çok seçici olunca çok 'adil' ve çok 'demokratik' bir seçim mi oluyor? Bütün bunlara yanıt vermek zor ve anlamsız; çünkü bütün bunlar günümüz sanat gündeminde olmayan küçük politikalar.

Yanı sıra, Block'un tanınmış ve başarılı bir küratör olmasının bienalin etkisini arttıracağını da vurgular.

Aynı konu bağlamında Ahmet Oktay (15 Ekim 1995, ss. 12-13) ise böylesi uluslararası bir etkinlikte herkesi mutlu etmenin imkânsız olduğunu vurgulayarak, bienalin geçici olduğunu ve neden bu kadar önemsendiğini anlamadığını dile getirir.

Öte yandan Özsezgin (15 Ekim 1995, ss. 12-13) Block'un uluslararası katılımı ön planda tutan yaklaşımını eleştirirken, yerelde Block'a danışmanlık edenleri "bazı aklı evveller" olarak tanımlayarak bu kişilerin sanat ortamını temsil edecek düzeyde olup olmadığı sorgulamasında bulunur. İKSV'yi de hedefe alan Özsezgin, tek seçicinin uygun görülmüş olmasını "kendimize karşı duyduğumuz kuşku" ile ilişkilendirir ve İstanbul'un tarihsel ve kültürel değerine vurgu yaparak, "Sidney Bienali'ni aratmayacak" bir etkinlik düzenleyebilmek için yabancı bir küratörün seçiciliğine muhtaç olunmadığı yorumunu ekler.

Anderson (1 Aralık 1995, ss. 28-30) ise yabancı seçicinin Türkiye'de ses getirdiğinin farkında olduğunu dile getirirken Block'un küratörlüğündeki bu bienalin hem diğer bienallerden hem de daha önceki İstanbul bienallerinden ayrıştığını, Block'un sahip olduğu bağlantılarla bu bienali Türk izleyici için düzenlediğini dile getirir.

Bienalin Teması

4. Bienalin konusu "Orient/ation ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" olarak belirlenirken ona eşlik eden, küratör tarafında hazırlanmış bir de görsel bulunmaktadır. Bu başlık ve içerdiği referanslar kimi sanat uzmanı ve izleyicileri tarafından yeterince anlaşılmazken, kimisi için ise yüzyıllardır süren, artık anlamı değişime uğramış anlatımlara gönderme yapmaktadır. Temayı anlamlı ve "akıllıca" bulanların yanında anlaması zor ve eskimiş göndermeler içerdiği yorumu da yapılır.

Bienal küratörü Block (akt. Constantinos, 1995, ss. 20-34) seçilmiş konunun aslında bir tema değil bir "leitmotiv"[18] olduğunu dile getirir. Oryantasyon sözcüğünün coğrafi bağlamına dikkati çeken Block kavram çevresindeki görüşlerini şöyle dile getirir:

> 'Oriente olmak-yönelmek' sözünün pek çok Avrupa dilinde 'Orient' kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. Yalnızca üzerinde hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğunu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının 'Orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkati

[18]Leitmotiv ya da "Laytmotif": Bir eserde, ana duyguyu, düşünceyi veya kişiliği göstermek için kullanılan motif; ana motif (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022).

> çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala 'oriente olduğumuz', bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla 'Orient/ation' dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.

Block'un bu açıklamasından kültürün "oryente" oluşu, kendini konumlandırışı ve kökenlerine, yol göstericilerine işaret ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan bu tutum batının yüzyıllar önce benzer amaçlar uğruna doğu topraklarına geliş sebebinden çok da farklı görünmemektedir.

Block'un temayı açıklamaya yönelik yaptığı çizimin kullanıldığı bienal afişi ise Prof. Arthur C. Danto'nun katalog için yazdığı yazıda şu şekilde yorumlanır:

> İstanbul Bienali, günümüz dünyasında bir merkez fikrini dahi anlamsız buluyor. Serginin polemiği çok akıllıca çizilmiş: 'oryantasyon', serginin ambleminde içerilmiş durumda. Bu, merkezi hiçbir yer olmayan bir pusula karikatürü: Kuzey'le Güney'i birbirine bitişik, Batı'sı yokmuş gibi görünüyor ve İstanbul'un kendisi de bir nokta. Pusula, 'paradoksal bir dünyada sanatın görünümü'nde işlevini kaybetmiştir; İstanbul Bienali amblemi, kentin, bir yer olarak, yön ya da hiyerarşi kavramlarını kaybetmiş dünyamıza uygunluğunu dile getiriyor (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Danto, Block'un kullandığı kelime oyunlarını bu görsel açıklamayla ilişkilendirerek "Doğu" ve "Yönelim" sözcüklerini barındıran "Orient/ation" kelimesinin seçimini enteresan ve etkili bulur ve doğu ve batı arasındaki diyaloğu bienalin hedefleri arasında gördüğünü vurgular (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Öte yandan, bienal temasının kelime çağrışımları, kavram Türkçeye çevrildiğinde azalır. Madra, "oryantasyon" kelimesinin Türkçe karşılığında "yön vermek" ifadesinin "doğu" (orient) çağrışımı yapmaması nedeniyle izleyici için altta vurgulanan anlamları veremediğini dile getirir. Madra (Ocak 1996, s. 81) "Orient" kavramının geçmişten gelen anlamının güncelliğini yitirdiğini, kentin "köprü" niteliğine işaret eden yorumları da eskimiş bulduğunu ifade eder. Temada görünmez olan "yeni" ön eki ve kavram içinde gizli "disorientation" (yön yitirme/çözülme) ifadelerinin ise İstanbul'daki bienal gerçeğiyle daha çok örtüştüğünü dile getirir. Posteri yorumlama işinin ise izleyiciye kaldığını ifade eden Madra (Ocak 1996, s. 103) buradan küresel sanat ortamının çok yönlülüğüne işaret ediliyorsa, yerelin de "oryantal" olduğu mesajının verildiği çıkarımını yapar. Benzer şekilde Vasıf Kortun (2018, s. 20) da kelime oyununun içerdiği anlamları "şarkiyatçı" bir tutumla ilintilendirir.

Özsezgin'e (15 Ekim 1995, ss. 12-13) göre de belirlenen tema kültür emperyalizmine vurgu yapmaktadır. Buna karşın Ferhat Özgür (20 Ekim 1999, s. 14) Block'un ikna edici bir yaklaşımla "Batı ve üçüncü dünya"da var olan kimlik sorununu bütünleştirmeye çalıştığını dile getirir.

Görünen o ki, batılı ya da bir dış göz olarak Block'un baktığı yerden "doğu" hala tarihsel çağrışımlarla ilişkilenmekte veya kentin tarihsel ve kültürel gerçekliği bu geçmişi görmezden gelmeye engel olmakta, coğrafyanın güncel ve iç dinamikleri ise fark edilememekte ya da görünmez olmaktadır. Bu, tarihle ilintili ve kimine göre sıradanlaşmış kavramlar bazı Türkiyeli izleyiciler açısından yeterli bulunmamıştır.

Sanatçı seçimi

Sanatçı seçimi meselesinin bienale yönelik eleştirilerin ilk sırasında yer aldığı ve bunun en başından itibaren bir tartışma konusu olduğu görülür. Bir önceki bienalden farklı olarak ulusal temsilden uzaklaşılarak sanatçı daveti ile katılım belirlenmesi, bienal kataloğunda da sanatçıların alfabetik sıraya göre sıralanması bu bakımdan dikkat çeker. İKSV'nin 4. Bienal için René Block ile anlaşmasının ardından ulusal temsile dayalı bir düzenle ilerlememe kararı alınmış, ilk üç bienalde sistemin oturmamış olması da bienal organizasyonunda vakfa hareket kabiliyeti kazandırmıştır. Küratör seçimi, tek seçicili sistemin tercih edilmesi, bu seçicinin yabancı bir uzman olması konularındaki tartışmalar sanatçı seçimi konusu çevresinde şekillenmiş görünmektedir.

4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne toplam 47 ülkeden 119 sanatçı katılır. Bunların 19'u Türkiye'den, 50'si ise Batılı olmayan ülkelerdendi (Oktay, 15 Ekim 1995, ss. 12-13). Katılımın yarattığı, özellikle

Antrepo'da seyredilebilen bu çok sesli görünümü kimileri "Üçüncü dünya ülkesi bienali" ifadeleriyle eleştirirken, kimileri de bu durumu özellikle dikkat çekici bulur (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

Block'un küratörü olduğu bu bienalde sanatçılar belirlenen tema çerçevesinde, Block'un kurgusuna göre davet edilmiştir. Bu kapsamda dile getirilen en genel eleştiri ve yorumlar ise batı sanatının geçmişi ile kurulan ilişki bağlamındadır. Bienal öncesi AKM'de açılan Fluxus sergisi ve bienale işleriyle katılan geçmiş kuşakları temsil eden sanatçılar bu anlamda dikkat çeker.

Madra (Ocak 1996, ss. 81-84) bu yaklaşımı "bienalin sağlaması"nın yapılması olarak değerlendirir. Son yıllarda Batılı "ünlü" sanatçıların farklı coğrafyalarda daha az tanınan sanatçılarla sergilenmesinin "post-oryantalist" bir yöntem olduğunu vurgulayan Madra'ya göre bienalden önce açılan Fluxus sergisinin de İstanbullu izleyiciye "müzelik bir eğitim" verdiğini, Block'un böylece bienali ve kendisini garantiye aldığını dile getirir. Öte yandan Block da (akt. Constantinos, 1995, s. 25) kendi sanatsal bakışının 1960'lardaki sanatsal ortam üzerinden şekillendiğini kabul eder. Aslında böylelikle verilen mesaj günün sanatının temelinin, çıkış noktasının da batı dünyası olduğu yönündedir.

Sanatçılarla bağlantılı olarak Madra (Ocak 1996, s. 84) bienal ve sergilemenin "… Block sergilere ön-nöbetçileri (avant-guard), ardıl nöbetçileri (rear-guard) ve nöbet-dışı olanları (off-guard) satranç taşları gibi yerleştirerek, bunlar arasında öznel bir ilişki kurdu" cümleleriyle çözümlemesini yaparken, bunun küratörün kişisel yaklaşımını ortaya koyduğunu vurgular. Madra'ya göre asıl bienal ise İstanbul için hazırlanan eserlerden oluşan sergidir.

Davet edilen, Batı kökenli olmayan kimi bienal sanatçılarının da yine batılı coğrafyalarda kabul görmüş kişilerden seçilerek davet edildiği görülür ve bu durum bazı uzmanlarca yadırganır. Kortun da (2018, s. 20) bienale katılan "doğu" kökenli sanatçıların batı üzerinden gelmelerini eleştirirken Madra (Ocak 1996, s.103), bienal afişinde farklı yönler işaret edilmesine karşın bu yaklaşımla diğer yönlere bakılmadığını vurgular. Buna karşın Block (akt. Constantinos, 1995, s. 25) ise doğulu ve batılı sanatçıların bir arada sergilenmesini bir gelişme olarak yorumlar.

Öte yandan, 1990'larda henüz günümüze kıyasla dünya üzerindeki hareketliliğin o kadar da kolay olmadığı ve kitle iletişiminin kısıtlı olduğu bir dönemde Block'un bienali ele alış şeklinin İstanbullu izleyici için eğitici bir yönünün olduğu yorumları da yapılır. Canan Beykal (12 Aralık 1995, s. 14) bu konuda "Bir bienal yapıldı, dünya sanat merkezlerindeki bu sanatçıları görebilmekten yoksun bir ülke sanatçısı için onları buraya getirmenin lüksü yaşandı" cümleleriyle duruma bakış açısını ortaya koyar.

Bienale davet edilen yabancı ve ses getiren sanatçılar ve işlerinin[19] ise kavrama hizmet etmekten çok serginin uluslararası "show" karakterini öne çıkardığı yönünde yorumlar da yapılır[20] (Madra, Ocak 1996, s. 84).

Türkiye'den seçilen sanatçılara gelindiğinde, bu seçimin ilanının geciktirildiği ve bu durumun eleştiri konusu olduğu görülmüştür[21]. Bienale katılan yerli sanatçıların seçiminde, daha önce Berlin'de Madra ve Sabine Vögel'in de destekleriyle gerçekleşen "İskele" sergisinin etkili olduğu görülür. Block'un Türkiye'ye gelişlerinde kurduğu ilişkilerle tanıdığı sanatçıların katılımıyla bu sergiler açılır ve sanatçıların yurtdışında tanıtımı da sağlanır (Madra, 15 Ekim 1995, ss. 12-13).

Bienale, temaya uygun şekilde farklı yaklaşım ve kuşakları yansıtan sanatçılardan, tanınmamış gençlerden ve yurt dışında yaşayan sanatçılardan oluşan on dokuz kişi katılır. Madra'ya (15 Ekim 1995, ss. 12-13) göre Türkiye'den katılan sanatçı sayısı yüksektir ve bunu Block'un baskı altında kalma ihtimaline bağlar. Block (2011, s. 82) ise temel kaygısının Türkiyeli sanatçıları bienalin merkezine yerleştirmek olduğunu, bienalin öncelikle onlar ve İstanbul için tasarlandığını dile getirir. Öte yandan, Bienale

[19] Bu sanatçı ve işleri arasında Hermann Pitz'in Sokak Lambaları, Nam Jun Paik'in dev video duvarı, Tatsuo Miyajima'nın Belirsizlik Arabası, Svetlana Kopystiansky'nin kitaplığı, Sigmar Polke'nin Patates Evi sayılabilir. (Madra, Ocak 1996, s. 84).

[20] Bienalin diğer yabancı katılımcıları için bkz. İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali. Erişim tarihi: 03.07.2024.

[21] Bkz. Koçan, H. (15 Ekim 1995). "Bienal, kendi geleneğini oluşturmalıdır". Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat, 370*, 12-13.; Sönmez, N. (15 Ekim 1995). *Milliyet Sanat*, *370*, 8-9.

Türkiye'den davet edilen genç yaştaki sanatçılar da ilgi konusu olmuş[22], kimileri bu durumu değerli bulurken kimileri de yadırgamıştır (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14; Koçan, 15 Ekim 1995, ss. 12-13).

Buradan yola çıkarak, batı sanat tarihi yazımına eklemleme çabasıyla kurgulanmış bir bienal olduğu yönündeki yorumlara karşın bu seferki bienalin kimilerince diğer bienallerden farklı olarak "Doğulu kadın, renkli ve bilinmeyen ya da az bilinene eşit öncelik hakkı" verme çabasında olduğu yönünde yorumlar da görülür. Bunun yanında "merkez kırma, Doğu ve Batı ikileminin anlamsızlığı, bilinenin yanında bilinmeyenin keşfi" gibi kavramlara da gönderme yaptığı dile getirilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

Mekân seçimi ve kullanımı

Düzenlenen bienallerle birlikte her seferinde İstanbul'da sergileme mekanına duyulan ihtiyacın tekrar gündeme geldiği görülür. İlk bienallerde İstanbul'un kültürel geçmişini yansıtan tarihi yapıların kullanılması sergiler için adeta birer lokomotif olmuş, uluslararası kamuoyunun ilgisini çekmede ve katılımcıların inancını perçinlemede etkili olduğu görülmüştür. Düzenlenen sonraki bienallerde sergileme mekânı arayışı her seferinde tekrarlanırken, kent içinde bu ölçüde bir sergi mekanının olmaması tekrar tekrar konu edilmiş ve tartışılmıştır.

3. İstanbul Bienali'nde terkedilmiş bir sanayi yapısı olan Feshane'nin kullanılması, benzer şekilde 4.sünde terk edilmiş bir antreponun kullanılması, bu geniş mekanların birer kültür merkezine dönüştürülebilme potansiyelini de gündeme getirse de yakın gelecekte bu düşünce gerçekleştirilemez. İstanbul'un kadim tarihini gözler önünde seren mekanlar ise hala sergi mekânı olarak tercih edilmektedir. Bu noktada Madra (Ocak 1996, s. 81) kent içindeki tarihi mekanların turizm ve kar amaçlarıyla hem fiziksel yönden hem de manevi açıdan zarar gördüğünden yakınsa da bu mekanların çağdaş sanat ile kurduğu birlikteliğin mekânın uğradığı anlam aşınmasını durdurduğunu dile getirir.

4. İstanbul Bienali'nde mekân olarak Aya İrini, Yere Batan Sarnıcı ve 2. Antrepo binasının kullanılmasına karar verilir. Daha önce belirlenmiş olan ilk iki mekân kendine ait tarihsel ve kültürel kimlikleri olan ve sergileme alanında da tümüyle bu etkiyi hissettiren yerlerdir. Aya İrini daha önceki bienallerde de kullanılırken antrepo binası ilk kez bu sergi dolayısıyla gündeme gelmiştir. Sergileme mekânı olarak "hiç yoktan var edilen" ana mekânın bienale dinamizm getirdiğinden bahsedilir.[23]

Block seçilmiş bu üç mekânın bienal teması bağlamında "Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" söylemine gönderme yaptığından bahseder. Block'a göre sergileme mekânı tema kadar önemlidir ve belirlenen bu üç mekân birlikte "eşsiz" özelliktedir ve "akla gelebilecek en görkemli ve esinlendirici" sergi mekanlarıdır (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Bienal mekanları sergi süresince ziyaret edilirken eser yerleşimleri değerlendirilmiş ve yer yer eleştirilmiştir. Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı bir çağdaş sanat sergisine elverişliliği bakımından ele alınırken, bu tür mekanların sergileme açısından zorlayıcı olabildiği bienal ve farklı sergiler üzerinden dile getirilir. Bu iki yapının sanatçı bakımından bir "mekân problematiği" oluşturduğu (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14) ve çağdaş sergilemenin gerekliliklerini yerine getirebilme açısından zorlayıcı ve kimi zaman yetersiz oldukları dile getirilmiştir (Madra, Ocak 1996, s. 84). Her ne kadar özünde sahip olduğu sanatsal, kültürel ve tarihsel kimlik oldukça etkileyici olsa da mekanların olanakları sergilemede zorlayıcı bir unsura dönüşmektedir.

Antrepo binası ise İstanbul'un liman kenti kimliğine vurgu yaparken daha tarafsız ve kimlik/siz iç mekânı ile eser yerleşimi ve sanatçıya "sorun çıkarmayan" özelliği sayesinde çağdaş sergileme ihtiyaçlarına cevap vermeye daha elverişli ve güncel sergileme yaklaşımına uygun olduğu yönünde değerlendirilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

[22]Bienalin genç isimleri olan Murat Işık, Arzu Çakır, Esra Ersen ve Fatma Binnaz Akman'ın 'Sınırlar ve Ötesi' başlıklı 1. Genç Etkinlik'te kendilerini gösterdiğinden bahsedilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

[23] Baliç ve Ermiş, 2013, s. 285.

Sonuç

Türkiye'deki kültür sanat alanının özel sektör lehine dönüşümünün en önemli tanığı ve baş aktörü olan İKSV'nin kurulduğu dönem ve takip eden 1980'ler Türkiye'de küreselleşme yönünde atılan adımların başlangıcını da işaret etmektedir. Festivaller dünyada küreselleşme sürecinin bir aracı olmuş, Türkiye'de de itici gücünü, lokomotifini bu özelliğinden almıştır.

İstanbul Festivali'nin bağımsızlaşan etkinlikleri arasında küresel ortamda etki yaratma şansı yüksek olanı, Fereli'nin de işaret ettiği gibi İstanbul Bienali olur. Bu durumu göz önünde bulunduran İKSV'nin bienal hedeflerine Block'un da katkılarıyla erişmiş olduğunu söylemek mümkündür. 4. Bienal uluslararası alanda ses getirmiş, kendini küresel bir kültür haritası üzerine yerleştirmeyi başarmıştır. Bu durum Türkiye sanat ortamının görünürlüğünü artırmış, İstanbul'un dikkat çekmesini sağlamıştır.

Öte yandan, bienalin baştan beri daha çok küresel kültüre erişebilen, sanat eğitimi almış ya da sanata erişimi sağlayan çevrelerce üretilen ve tüketilen bir oluşum olduğunu söylemek mümkündür. Bienal küresel üst kültürle bağlantı kurmada başarılı görünse de kentin günlük muhataplarının hayatının büyük ölçüde dışında kalmıştır.

4. İstanbul Bienali'nin gerçekleştiği döneme bakıldığında Melih Fereli'nin öncülüğünde İKSV'de yaşanan yönetimsel dönüşüm vakfın büyüme ve kurumsallaşma eşiğinde önemli bir yer edinirken, vakfın imajı ile bienalin bugünü ve geleceği açısından belirleyici olmuştur. Yönetim değişimi ve beraberinde kurumsal kimlikte, uzmanlaşmada ve finansal anlamda yapılan çalışmaların sonuç verdiği, vakıfta uzmanlaşmanın sağlandığı, kurumsal algısının güçlendirdiği ve sponsorluk sisteminin yerleştiği görülmektedir. Bu süreç bienal modelini yeniden şekillendirirken, uluslararası alanda da bir sıçrama sağlamıştır.

4. İstanbul Bienali'yle birlikte ulus temsiline dayalı bienal modeli değiştirilerek tek küratörlü sisteme geçilmiş, uluslararası sanat ortamıyla ilişkiler kurulmuş, Türkiyeli sanatçıların dolaşımı artmış, İstanbul Doğu'da önemli bir çekim merkezi haline gelmeye başlamıştır. Bienalin ardından, 1995-2005 yılları arasında Block, İstanbul Bienallerinin danışma kurullarında yer alarak küratör seçiminde önemli rol oynamış, böylece Türkiye sanat ortamıyla ilişkilerini de sürdürmüştür (Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 374).

Hem temellendirildiği sanatsal yaklaşım hem de kurgusu bakımdan postmodern dönemi temsil eden bu bienali küratörü batı sanatıyla ilişkilendirir. Çağdaş sanat tarihi yazımında önemli yere sahip, belli bir akımın temsilcisi olan sanatçıların işleri hem sergi içerisine hem de öncesinden açılan sergilerle ortaya koyulurken, bununla Türkiye'deki güncel sanatla da bir köprü kurulması mümkün olur.

Block bienal söyleşilerinde batılı ülkelerin kültür ve sanatının hegemonyasını sonlandırmak istediği yönünde ifadelerde bulunmasına karşın batı sanatının 1960'lı yıllardan gelen geçmişini ortaya koyan ve buralara temellendirilen bir sergi yaparak kendi söylemiyle belli açılardan çeliştiği görülmektedir.

Sanatçı seçimi konusunda da Block'un tercihini Batı'dan yana kullandığı yönündeki eleştiriler haklı görünmektedir. Türkiye açısından bakıldığında varlık gösteren kimi sanatçıların da bienale dahil olmayı beklemesine karşın, bienale Block'un kurguladığı sanatsal yaklaşımda üretim yapan sanatçılar davet edilmiştir. Bu yaklaşımda batı sanat tarihine eklemleme çabası olduğu yorumu da yapılabilir, serginin Fluxus akımına temellenmesi ve iç içe geçmişliği bu durumu mümkün kılar.

Batılı sanat çevrelerinde tanımlanan "merkez" dışındaki dünyanın ve onun sanatının yeterince tanınmadığı görülür. Bu benmerkezci tutum, sadece kendince yeterli gördüğüne şans tanınması, geri kalanın görmezden gelinmesi bir tür üstten bakış da içermektedir. Görünen o ki, batılı, dış bir göz olarak Block'un baktığı yerden "doğu" hala tarihsel çağrışımlarla ilişkilenmektedir. Bir bakıma sıradanlaşmış olan bu kavramların kimi Türkiye izleyicisi açısından da yeterli bulunmadığı görülmüştür.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Anderson, G.J. (1 Aralık 1995). Yabancı gözüyle bienal: 4. Uluslararası İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, *373*, 28-30.

Anonimi (Kasım 1994). 4. Uluslararası İstanbul Bienali yöneticisi: René Block, *Sanat Çevresi*, *193*, 45.

Anonim. (15 Ekim 1995a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Orient/ation ya da paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. *Milliyet Sanat*, *370*, 4-7.

Anonim (15 Ekim 1995b). Soruşturma. *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Anonim. (1 Kasım 1995). René Block ile söyleşi: "Fluxus, modern sanatın son manifestosu". *Milliyet Sanat*, *371*, 26-27.

Anonim. (9 Kasım 1995). 110 sanatçının katıldığı "Orient-ation-Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" başlıklı bienal yarın başlıyor: Doğu'yu Batı'ya bağlayan sanat köprüsü. *Cumhuriyet*, 12.

Anonim. (2003). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. (cilt 4, ss. 229-232). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını.

Artmap. (t.y.). 8th Bıennale of Sydney 1990. https://www.biennaleofsydney.art/biennale/8th-biennale-of-sydney-1990/ Erişim tarihi: 15.05.2024

Atagök, T. (29 Kasım 1995). Bienal için değil, sanat için sanat!: Server Demirtaş, İsmet Doğan ve Genco Gülan'dan Bienale Gönderme Yapan Etkinlikler. *Cumhuriyet*, 14.

Baliç, İ. ve Ermiş, D. (Ed.). (2013). *İ-Ka-Se-Ve: 370 kişi İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 40 yılını anlatıyor*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Beykal, C. (3 Aralık 1995). Aya İrini Kilisesi'nin mekânı, sanatçılar için her zaman bir "hain kurt" olmuştur: "Hain kurt"la dans sürüyor. *Cumhuriyet*, 15.

Beykal, C. (12 Aralık 1995). Hain Kurtla dans sona erdi: Önceki gün sona eren 4. Uluslararası İstanbul Bienali sanatseverlerden yoğun ilgi gördü. *Cumhuriyet*, s.14.

Block, R. (15 Eylül 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. *Milliyet Sanat*, *368*, 38-39.

Block, R. (2011). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. N. Dikbaş (Çev.). J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Yay. haz.), *İstanbul'u Hatırlamak* içinde (ss. 74-93). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Constantinos, O. (1995). "Sanat olmayan yapıtlar yapılabilir mi?" diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da Dördüncü Bienal hakkında karşılıklı konuşmalarından çok önce. S. Ababay (Çev.). S. Vogel (Yay. haz.), *4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* içinde (ss. 20-34). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.

Dostoğlu, H. (15 Ekim 1995). "Önemli olan, İstanbul Bienali'nin sürmesi." Soruşturma: İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Enwezor, O. ve Müller , M. (Kış 1999). Küratör neyin nesidir? (Ü. Tamer, Çev.). *Sanat Dünyamız*, *74*, 107-111.

Fereli, M. (15 Mayıs 1994). İstanbul festivalleri: İstanbul festivallerinin geleceğinden kuşkulanmak, Türkiye'nin geleceğinden kuşkulanmakla eşdeğerdir, *Milliyet Sanat*, *336*, 8-9.

Francblin, C. (Kış 1999), Sanat bienallerinin varlık nedeni üzerine, (Beaux Arts 181, Haziran 1999) (K. Özsezgin, Çev.). *Sanat Dünyamız*, *74*, 107-111.

Güler, M. (15 Ekim 1995). Dadaistlerin torunları: AKM'de Özel Fluxus Sergisi. *Milliyet Sanat*, *370*, 10-11.

Haydaroğlu, M.; Fereli, M. (Ocak- Şubat 2014). Vehbi Koç Vakfı'nın Çağdaş Sanat çalışmaları üzerine Melih Fereli ile söyleşi. *Sanat Dünyamız*, *138*, 27-40.

Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Yay. haz.). (2011). *İstanbul'u hatırlamak.* L. Westbrook (Yrd. Ed.) (N. Dikbaş, Çev.). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim tarihi: 03.07.2024.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022b). Aydın Gün Kimdir? https://www.iksv.org/tr/aydin-gun-tesvik-odulu/aydin-gun-kimdir Erişim tarihi: 17.04.2024.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022c). Hakkımızda. https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/iksv Erişim tarihi 17.04.2024

Koçan, H. (15 Ekim 1995). "Bienal, kendi geleneğini oluşturmalıdır." Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Kortun, V. (2018). 1990'lar üzerine yeniden düşünüş, *20*, 11-46.

Madra, B. (Ekim 1990) Çağdaş Sanatla "Uğraşanlar", 1980'li Yılların Sonu ve Bienaller, *Hürriyet Gösteri*, *119*, 12-16.

Madra, B. (15 Ekim 1995). "Önce ideolojik altyapı, sonra uygulama". Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Madra, B. (Ocak 1996). Her parlayan şeyin altın olmadığını biliyor muyuz?: 4. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul*, *16*, 40-43.

Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat: Bienal yazıları 1987-2003*. Norgunk Yayıncılık.

Oktay, A. (15 Ekim 1995). "Bienal uçucudur." Soruşturma: İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019) *Küreselleşen Türkiye'nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block* [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü.

Özsezgin, K. (15 Ekim 1995). "4. Bienal'in düşündürdükleri." Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, *370*, 12-13.

Pektaş, N. (Ocak- Şubat 2017). Tutkuya dönüşen emek: Melih Fereli'nin belleğinde titreşen sesler, renkler, biçimler ve sahneler. *Sanat Dünyamız*, *156*, 4-27.

Pektaş, N. (2017). Tutkuya dönüşen emek: Melih Fereli'nin belleğinde titreşen sesler, renkler, biçimler ve sahneler. *Bellek / Emek: Söyleşiler* içinde (ss. 109-137). Yapı Kredi Yayınları.

Resmi Gazete (29 Haziran 1973). 8. Erişim tarihi: 11.12.2018

Sayar, V. (1 Aralık 1995). En büyük "hocam." *Cumhuriyet*, 15.

Sönmez, N. (15 Ekim 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Bienalin Türkiyeli katılımcıları. *Milliyet Sanat*, *370*, 8-9.

Sönmez, N. (3 Aralık 1995). Bienal kapsamında Aya İrini'de Serge Spitzer, Antrepo'da Fernando Gomes: Aya İrini'den uçan halının izleri. *Cumhuriyet*, 15.

Sönmez, N. (7 Aralık 1995). İki kıt'anın arasındaki "geçiş yeri." *Cumhuriyet*, 14.

Sönmez, N. (Kış 1999), Kavramsal çerçevenin yoksunluğu. *Sanat Dünyamız*, *74*, 102-106.

Sönmez, N. (18 Kasım 2003). İstanbul Bienali sınıf atladı: Artık uluslararası arenada birinci ligde değerlendiriliyor, *Cumhuriyet*, 15.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022). *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr Erişim tarihi: 10.07.2024.

Yardımcı, S. (2005). *Küresel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal.* İletişim Yayınları.

Yasa-Yaman, Z. (2011). *Suretin sireti: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan bir se.ki/Beyond the apparent: A selection from the Art Collection of The Central Bank of the Republic of Turkey*. Pera Müzesi Yayını.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 168-181
doi:10.32600/huefd.1486480

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 19.05.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 10.02.2025

Küresel Bir Romancı Olarak Orhan Pamuk'un Portresi

A Portrait of Orhan Pamuk as a Global Novelist

Fethi DEMİR*

Öz

Edebiyat ve küreselleşme kavramlarının bir arada kullanılması, başta yadırgatıcı gelebilir. Edebiyat gibi varlığını dile, yani ulusal olana borçlu bir sanatın ulusalı aşmayı hedefleyen küreselleşmeyle yolunun kesişmesi pek mümkün değildir. Oysa bu algı, son çeyrek asırda tersyüz olmuş durumdadır. Çünkü ulusu inşa eden dil ve dolayısıyla edebiyat, artık ulusu aşma çabalarına hizmet eden ulus ötesi bir boyuta evirilmiştir. Küreselleşmenin günahlarıyla ve sevaplarıyla dünyanın inatçı alın yazısına dönüştüğü son dönemlerde, bu tür sorular daha fazla sorulmaya başlandı. Çünkü adı küresel edebiyatla anılan bir edebiyatçı profili oluştu. Nitekim Nobel başta olmak üzere prestijli pek çok ödülü kazananlar listesinde onların ismi başlarda sayılıyor. Bugünlerde, çoğu ABD, İngiltere, Kanada, Almanya, Fransa gibi Batı kapitalizminin merkezi ülkelerinde yaşıyor, başta İngilizce olmak üzere Batı dillerinde yazıyor, kendi ana dilinde yazanlar ise eserlerini beş altı dile çevirtip aynı anda yayımlatıyor. Son tahlilde bu edebiyatçıların etrafında elbette okurun, metnin, yayıncının da desteğiyle küresel edebiyat diye bir tür/akım/janr/eğilim doğuyor. İşte bu isimler arasında en çok öne çıkan yazarlardan biri de Orhan Pamuk'tur. Birçok eleştirmene göre Pamuk, küresel edebiyat ekosisteminin içerisinde gelişmiş başlıca yazarlardan biridir. Bu makale de Orhan Pamuk'un romancılık kariyeri ve roman sanatı hakkındaki düşüncelerinden yola çıkarak onun yerel ve ulusal aşamaları geçerek küresel bir romancıya dönüştüğü tezi bağlamında yazılmıştır.
Anahtar sözcükler: Dünya edebiyatı, küresel edebiyat, karşılaştırmalı edebiyat, edebiyat teorisi.

Abstract

The use of the concepts of literature and globalization together may seem like a contrast at first. Literature is an art that owes its existence to language, to the national. It is unlikely that an art that, like literature, owes its existence to language, that is, to the nation, will cross paths with globalization, which aims to transcend the national. However, this perception has been turned inside out in the last quarter century. Because the language that built the nation, and therefore literature, has now evolved into a transnational dimension that serves the efforts to transcend the nation. Also a literary profile has been created whose name is mentioned with global literature. As a matter of fact, their names are at the top of the list of winners of many prestigious awards, especially the Nobel. In the final analysis, a kind of /current/genre/trend called global literature is being born around these literati, of course, with the support of the reader, the text, and the publisher. One of the most prominent authors among these names is Orhan Pamuk. According to many critics, Pamuk is one of the main writers who have developed within the global literary ecosystem. This article is

* Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. E-posta: fethidemir@yyu.edu.tr, ORCID: 0009-0005-7852-5389

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

written in the context of Orhan Pamuk's thesis that he has passed through local and national stages and turned into a global novelist based on his thoughts about his novelistic career and the art of the novel.
Keywords: World literature, global literature, comparative literature, literary theory.

Giriş

Küreselleşme, genel anlamda dünyanın hemen her bölgesine sirayet eden; insanlar, toplumlar, uluslar ile devletlerarasındaki iletişimi ve etkileşimi karmaşık bağlantılılık içerisinde şekillendiren politik, ekonomik, sosyal ve kültürel yansımaları olan bir kavramdır. En yalın hâliyle ise "uzak ile yakın mekânlar arasındaki mesafenin göz ardı edilerek, ülkelerin ve insanların birbirine yakınlaşması, birbirleri ile ekonomik ve sosyal etkileşim hâlinde bulunmaları olarak ifade etmek mümkündür." (Kıvılcım, 2013, s. 219) Hatta zamanın ruhunu temsil eden bir olgu, etkisini insanlık tarihi boyunca arttırarak devam ettiren, Bauman'ın ifadesiyle "dünyanın inatçı alın yazısı, geri dönülmesi imkânsız bir süreçtir." (Bauman, 2021, s. 9) Kimileri için sınırsız özgürlük ve refah, kimileri içinse daha yoksul ve zalim bir kaderi imleyen bu geri döndürülmesi imkânsız süreç, ruhunu herkesin üzerinde bir biçimde hissettirmektedir. Küreselleşme, kapitalizmin uluslararası bir boyut kazanmasına denk düşen, modernizm ve sonrası döneme ait bir kavram olmakla birlikte kökleri çok öncelere dayanan bir olgudur. Başka bir ifadeyle insanlığın tarihi aynı zamanda küreselleşmenin de tarihidir. Tim Parks'a göre ise küreselleşme, medeniyetin temel yürütücüsü olan bireyler, kültürler ve ülkeler arasındaki kadim ilişkilerin "çok daha güçlü araçlarla hızlanmasına" (Parks, 2019, s.186) denir. Nihayetinde bireyin sosyalleşmeye, sınırlarını aşmaya, keşfetmeye, tahakküm kurmaya meyyal yapısı, kapitalizmin uluslararası bir boyuta ulaşmasıyla daha da hızlanmıştır.

Küreselleşme ile edebiyat ilişkisine gelince, belki de küreselleşmenin yansımalarını en travmatik biçimde hisseden alanların başında edebiyat gelir. Çünkü edebiyat gibi varlığını dile yani ulusal olana borçlu bir sanatın ulusalı aşmayı hedefleyen, ulus nosyonunu aşmakla vücut bulacak olan küreselleşmeyle yolunun kesişmesi mümkün müdür? Ulusu inşa etmenin ana aracı olan dil ve dolayısıyla edebiyat, artık ulusu aşma çabalarına mı hizmet etmektedir? Edebiyat ve küreselleşme meselesi açıldığında akla ilk gelen sorular bunlardır. Bu soruların daha çok, edebiyatı uluslaşmanın bir aracı gibi gören milliyetçi çevrelerden ya da küreselleşmeyi emperyalist bir proje gibi kodlayan Marksistlerden geldiğini belirtelim. 18. yüzyılın sonundan başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu soruların son yarım asırda, etkisini yitirmeye başladığı da ortadadır. Nitekim bugün nasıl ki ekonomi, politika, teknoloji, çevre, kültür gibi alanlarda temayüz eden dönüşümü ulus devlet paradigması içerisinde tam olarak açıklayamıyorsak benzer şeyler edebiyat için de geçerlidir. Zira insanlığın en kadim sanatlarından olan edebiyat, diyalektik bir biçimde hem insanlığın gelişimine rehberlik etmekte hem de tüm bu süreç boyunca köklü dönüşümler yaşamaktadır. Bu noktada kültürün ve sanatın olduğu gibi edebiyatın gelişimi bağlamında üç tane bahtdönümünden bahsedilebilir. Bunlardan ilki yazının icadıdır ki sözlü edebiyatın yerini yazılı edebiyatın alması anlamına gelir. Meseleyi tarihselleştirerek konuşacak olursak o dönemde de sözlü edebiyatın zengin birikiminin yazıya geçirilirken deforme edildiği, renkliliğini, estetik değerini yitirdiği, tekdüzeleştirildiği ve yozlaştırıldığı yönünde çok güçlü itirazlar gösterildiğini söyleyebiliriz. Hatta sözlü edebiyat geleneğinin günümüze kadar varlığını bir biçimde sürdürdüğü göz önünde bulundurulursa bu itirazın ne kadar güçlü olduğu da ortadadır. Fakat bu durum, edebiyatın ana akımını yazılı edebiyatın oluşturduğu gerçeğini değiştirmez. Demek ki yazılı edebiyatın yerleşmesi ve kabul görmesi de oldukça sancılı bir süreç sonucunda gerçekleşmiştir. Benzer bir süreç, yazılı edebiyatın basılı hâle gelmesiyle yani matbaanın icadıyla yaşanmıştır. Edebiyatın tarihi açısından ikinci baht dönümünü oluşturan matbaanın icadıyla yazılı edebiyat çoğaltılmış zamansal ve mekânsal engelleri aşmış, kütüphaneler aracılığıyla muhafaza edilmiştir. Aynı zamanda bu dönemde, ulusal kimliklerin inşa edildiğini ve bu inşada edebiyatın başat bir rol üstlendiğini de eklemek gerekir. (Demir & Uzunyol, 2024, s. 14) Bu dönemde dil ve edebiyat ulusal bir kimlik sembolü olarak kodlanmıştır. Başka bir ifadeyle dil hem bir devlet meselesi hem de edebiyatın malzemesi olduğundan edebî zenginlikler, ulusun politik, kültürel ve tarihi temellerini oluşturan ve ona asalet kazandıran vesikalar gibi görülmüştür. (Casanova, 2010, s. 49) Ama öte yandan dünyanın dört bir tarafında bu dönüşüme, itirazların, en azından kuşkulu yaklaşımların olduğu da malumdur. Edebiyatın üçüncü baht dönümü ise aktüel olarak tartıştığımız manasıyla edebiyat ve küreselleşme konusuyla kesişen enformasyon

çağıdır. Nitekim edebiyat, enformasyon çağı ile birlikte dijital bir ortama taşınmış, küresel etkileşime açık bir boyuta evirilmiştir ki bu da küresel edebiyat çağına tekabül eder. İşte, bugünkü itirazlar da daha çok ulusal edebiyat çağının ötesine geçmeyi imleyen bu yeni paradigmaya duyulan şüpheden kaynaklanmaktadır. Son tahlilde, sözlü edebiyat dönemi *yerel/mahalli evreyi*, yazılı edebiyat dönemi *ulusal evre*yi, dijitalleşme dönemi ise *küresel evreyi* temsil etmektedir ve edebiyatın gerek misyonuna gerekse yapısına dair yapılacak araştırmaların bu tarihsel gelişim sürecini dikkate alması zorunludur.

Edebiyatın, Dünya Edebiyatı'ndan Küresel Edebiyat'a Uzanan Yolculuğu

Öncelikle küresel edebiyat, kapitalizmin uluslararası bir hâl aldığı yakın dönemin bir eğilimi olmakla birlikte Goethe'nin ortaya attığı "Weltliteratur" yani "dünya edebiyatı" kavramına uzanan bir arka plana sahiptir. Goethe, 1827 yılında, daha çok pozitif bilimlerdeki çalışmaların cihanşümul bir boyuta evrilmesinden ilham alarak ülke sınırlarını aşan evrensel bir edebiyat paradigmasına yönelmiş ve dünya edebiyatı kavramını ortaya atmıştır. Bu nosyon, ulusal sınırları aşan bir eğilime tekabül eder ve hiçbir ulusun tek başına kotaramayacağı ya da kendi kültürel hinterlandı içerisine hapsedemeyeceği kadar çeşitli, renkli ve zengin bir iklimi işaret eder. Goethe'nin bu ideasının inşasında şüphesiz insanlığın arketipsel birliği vardır. Goethe, Kıta Avrupa'sındaki radikal politik dönüşümlerin açığa çıkardığı; doğaya, tarihe ve insanlığın arketipsel birikimine yönelen romantizm akımının da etkisiyle "varoluştan bu yana insanlığın hafızası birbirine benzer anlatılar üretmiştir." nosyonundan hareket etmiştir. Yeryüzünün neresinde olursa olsun, hangi farklı saiklerle üretilmiş olurlarsa olsun içerik ve biçim benzerlikleri ile özellikle nitelikli edebî eserlerin birbirini besleyeceği fikrini savunmuştur. İşte, dünya edebiyatı düşüncesinin çıkış noktası burasıdır. Bu bağlamda Goethe'nin "ulusal edebiyat artık anlamını yitirmiş bir terimdir; dünya edebiyatı çağı kapıdadır ve herkes onun yaklaşımını hızlandırmak için elinden geleni yapmalıdır." (Kirsch, 2019, s.8) sözleri, küresel edebiyata giden yolun ilk taşlarıdır. Elbette, bu yolun açılması pek kolay olmamıştır. Dünya'daki konjonktürün istikrarsızlığı, özellikle insanlığı büyük bir yıkıma uğratan savaşlar nedeniyle epey akamete uğramıştır. David Damrosch'un ifadesiyle 18. ve 19. yüzyılda edebiyatın sınırları oldukça genişlemişken 20. yüzyılda daralmakla birlikte son yarım asırda yeniden genişlemeye başlamıştır.

(Damrosch, 2016, s. 10) Son tahlilde, bu tespitin Goethe'nin dileğinden daha hızlı bir biçimde gerçekleşmekte olduğu da ortadadır.

Goethe'nin ortaya attığı dünya edebiyatı (Weltliteratur) kavramı, hem edebî hem de kültürel perspektifte farkındalığa ve modernite eğilimine ışık tutmakla birlikte (Damrosch, 2016, s. 1) gelinen noktada küresel bir boyut kazanmıştır. Ama öte yandan bu dönüşüm sürecinin çok sancılı olduğunu da söylemek lazım. Hatta küreselleşmenin yaygınlaşması, meseleyi daha da kronikleştirmiştir. Edebiyatın küreselleşmesi, bilhassa postmodernizm, postkolonyalizm, yapısökümcülük gibi küresel kapitalizmin kültürel tezahürü olan akımlar, karnavalesk bir ortamın doğuşunu sağlamış ve epey bir kavram karmaşasına ve polemiklere neden olmuştur. Öyle ki geçmiş ile aktüalite arasındaki ilişki, popüler kültür ile seçkinci kültür unsurları arasındaki tezat, merkez edebiyatların çevre edebiyatlar üzerindeki tahakkümü bağlamındaki tartışmalar sürgit devam etmiştir (Demir 2019, s. 12) Örneğin Cemil Meriç, "adı, 1827'de konmuş. Ama hâlâ aydınlık bir tarifi yok" dediği dünya edebiyatı kavramını tartışırken önce "hangi dünya" ve "hangi edebiyat" kavramlarını sorgular. Meriç için dünya edebiyatı, dünyanın bütününü kapsamaktan uzak bir bağlamda yine sözlü edebiyatları dışarıda bırakan bir yaklaşımla tartışılmaktadır. Edebiyatın merkezini tutan Batılı ülkeler, kendi edebiyat anlayışlarını özellikle üçüncü dünya ülkelerine üstenci bir yaklaşımla dayatmaktadır. Ancak böylesi jakoben ve tahakkümcü anlayışı reddeden, cihanşümul bir yaklaşımla kotarılmış ve elbette yazılı edebiyat öncesi birikimi de kapsayan edebiyat nosyonu, hakkaniyetli bir dünya edebiyatı imgesi inşa edebilir. "Nitekim Goethe'nin de Alman edebiyatının diğer Avrupa edebiyatlarıyla at başı gidecek bir birikime ve güce sahip olduğunda yani kendini gerçekleştirdiği ve ispatladığı anda sınırların ötesine uzanmasını istediğini dile getirir." (Meriç, 1998, s. 27) Adam Kirsch ise *Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak* adlı eserinde "Yerel olan, dünya çapında bir fenomenin parçası olarak görülebildiği oranda saygınlık ve anlam kazanır." diyerek (Kirsch, 2019, s. 11) dünya edebiyatının ulusal edebiyat için bir tehdit olmadığını aksine onun kendisini daha büyük bir platformda gösterebilmesine imkân verdiği için önemli kazanımlar sağladığını savunur. Sandra Bermann da dünya

edebiyatı derken ister çeviride ister asıl dilinde olsun kültürel kökenlerinin ötesinde dolaşıma giren tüm edebiyat eserlerini kapsayan bir sahadan bahseder (Bermann, 2019, s. 32). Adı küresel edebiyatçılar arasında çokça geçen Orhan Pamuk'a göre de "dünya edebiyatı; yazarlar bir dünya edebiyatı olsun diye düşündükleri için değil, başka yazarlara ihtiyaç duydukları için oluşmuştur" (Damrosch, 2009, s.24). Mads Rosendahl Thomsen içinse ulus-sonrasından çok ulus-ötesi biçiminde değerlendirilebilecek tek ulusun ötesinde kök salmış bir uzam olarak özellikle göçmen ve travma edebiyatından beslenen bir dünya edebiyatından söz etmek daha doğrudur (Thomsen, 2009, ss. 179-180). Pascal Casanova da dünya edebiyatının sınırlarının hiçbir zaman tam olarak çizilemediğinin, bizzat yazarlarda vücut bulan bir durum olduğunun altını çizerken meseleyi yazarların ait oldukları edebiyatlar bağlamında tartışır. Büyük ya da merkezî sayılan edebiyatlarla periferide kalmış, görece küçük edebiyatlar arasındaki ilişkide periferiden, üçüncü dünyadan gelen yazarların kimi noktalarda daha şanslı olduğunu, söyler. Casanova için edebiyatın merkezine ulaşmak isteyen bu yazarlar, "edebiyat dünyasının eşitsizlik üzerine kurulu yapısındaki özgül yasalara ve kuvvetlere göğüs germeyi uzun zaman önce öğrenmiştir, ayrıca yazar olarak ayakta kalmanın yolunun bu merkezlerde kabul görmekten geçtiğinin farkındadırlar. Yazar olarak kimliklerinin temelinde, bu farkındalık ve edebî düzene karşı isyan vardır" (Casanova, 2010, s. 58). Türk edebiyatının uluslararası düzlemde tanınan son dönem yazarlarından Burhan Sönmez ise konuya daha temkinli yaklaşır. Sönmez, dünya edebiyatının niceliklerin ötesine geçen yeni bir niteliğin, yeni bir anlayışın sesi olması gerektiğini aksi takdirde niceliklerin (yani farklı ulusal/bölgesel edebiyatların) toplamının, Avrupa merkezli edebiyatın dış çeperi olmaktan öteye geçemeyeceğini söyler (Sönmez, 2019, s. 24). Günil Özlem Ayaydın Cebe'ye göre de "küreselciliğin paradoksal biçimde ürettiği monologlar, çeperin söze katılmasıyla bir diyaloğa dönüşmediği sürece" (Ayaydın Cebe, 2021, s. 202) ne sağlıklı bir edebiyat tarihi yazımından ne de sağlıklı bir dünya edebiyatı atmosferinden söz etmek mümkündür. Abdullah Şevki ise insanlığın üretim ve tecim alanında olduğu gibi sanat alanında da birbirini bilmesinin, tanımasının, iradi ya da gayri iradi yoğun bir kültürel ilişki ve etkileşim içinde olabilmesinin önemine dikkat çekerek "dünyalı insanın doğasına uygun; gezegensel, özgürlükçü ve kozmopolit bir dünya edebiyatını" (Şevki, 2011, s. 70) savunur. Özcesi, günümüzde dünya edebiyatı kavramı etrafında sürdürülen tartışmalar ulusal edebiyatküresel edebiyat, sömürgecilik-modernleşme, yerelleşme-küreselleşme, yozlaşma-gelişme, popülerleşmeestetikleşme, içe kapanma-yayılma skalasında devam etmektedir.

Netice itibariyle edebiyat sanatı hem içerik hem üslup hem okur kitlesi hem de yayımlanma olanakları bakımından ulusal sınırların ötesine geçerek küreselleşmiştir. Artık, yazarlar, eserlerini oluştururken bu küresel atmosferi göz önünde bulundurmaktadır. Bireyler, kültürler, toplumlar ve ülkeler arasındaki ilişkinin hızlanması edebiyatın çehresini de kökten değiştirmiştir. Çeviri imkânları kolaylaşmış, Nobel başta olmak üzere küresel ölçekte ses getiren edebiyat ödülleri yaygınlaşmış, uluslararası kitap fuarları, yayıncılık sektörünü küresel bir pazar hâline getirmiştir. Böylece edebiyatın tüm tarafları için yeni bir paradigmanın temelleri atılmıştır. Bu paradigma artık, farklı dillerde veya ülkelerde edebiyat üretenlerin buluştuğu yeni bir kültürel kavşağın da adıdır. Tüm dünyayı ilgilendiren aktüel sorunları, yine olabildiğince geniş bir okur kitlesine ulaştırmak amacıyla işleyen bu yazarlar, bugün bir eğilim, moda ya da akım olmanın ötesine geçerek bir türe dönüşen küresel edebiyatın da mimarlarıdır. Elbette, bu avangart türe karşı epey bir eleştiri ve karşı söylem de üretilmiştir. Özellikle ulusalcı ve Marksist çevrelere göre küresel edebiyata yelken açan edebiyatçılar bilinçli ya da bilinçsiz olarak ya ulusal edebiyatların altını oymaktadır ya da küresel kapitalizmin değirmenine su taşımaktadır. Ama öte yandan tüm bu eleştirilerin ve itirazların ötesinde küresel bir edebiyatın varlık, görünürlük ve hatta kabul aşamalarını geçerek tescil ve prestij noktasına ulaştığı da su götürmez bir gerçektir.

Peki, küresel edebiyatçılar arasında kimlerin adı öne çıkmaktadır? İşe Türkiye'den başlayacak olursak Orhan Pamuk, Elif Şafak ve Nedim Gürsel akla ilk gelen isimlerdir. Dünyada ise Haruki Murakami'yi, Kazuo Ishiguro'yu, Roberto Bolano'yu, Chimamanda Ngozi Adichie'yi, Abdulrazak Gurnah'ı, Salman Rüşdi'yi, Amin Maalouf'u, Mohsin Hamid'i, Margaret Atwood'u, Elena Ferrante'yi, Khaled Hosseini'yi, Amir Ahmadi Arian'ı, Marjan Kamali'yi bir çırpıda bu listeye dahil edebiliriz. Bu edebiyatçıların çoğu, ABD, İngiltere, Kanada, Almanya, Fransa gibi Batı kapitalizminin merkezi ülkelerinde yaşamakta, kendi ana dilinin dışında başta İngilizce olmak üzere Batı dillerinde yazmaktadır. Kendi anadilinde yazanlar ise eserlerini beş altı dile çevirtip kendi ülkesi ile aynı anda yayımlatmaktadır. Böylece

bu isimler, küresel edebiyat ekosisteminin ayrılmaz bir parçası olmakta ve ulusal edebiyat kanonunda yitirdikleri prestijlerini, oryantalist olmak ve kapitalizmin değirmenine su taşımak suçlamalarını göze alarak evrensel bir edebiyatçı kimliği inşa ederek ödünlemeye çalışmaktadırlar. Elbette bu isimler arasında en dikkat çekenlerden biri de Kirsch'in tabiriyle "dünya edebiyatının ekosistemi içinde serpilip gelişmiş olan" (Kirsch, 2019, s. 27) Orhan Pamuk'tur.

Küresel Bir Romancı Olarak Orhan Pamuk'un Portresi

Orhan Pamuk hem romanlarıyla yani pratiğiyle hem de roman hakkındaki düşünceleriyle yani teorisiyle küresel bir romancıdır. Aslında bu önerme, bu makalenin temel tezini oluşturmaktadır ve Orhan Pamuk'un küresel romancılığı bağlamında sürdürdüğümüz araştırmanın boyutlarını göstermektedir. Orhan Pamuk, her şeyden önce romancılık serüveni boyunca yeni ve farklı olanı yakalamaya çalışan, yalnız Türk edebiyatının değil dünya edebiyatının gündemini yakından takip eden bir yazardır. Hemen her romanında gerek içerik gerekse üslup açısından farklı temaları, teknikleri ve anlatım biçimlerini denemekten çekinmez, romancılık serüveni boyunca eksik bıraktığını düşündüğü alanları doldurmaya çalışır. Bu liberal demokrat tavır, onun romancılık kariyerini yerelden evrensele/ulusaldan küresele taşımasındaki en önemli motivasyonlardan biridir. Sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olan Pamuk, bir taraftardan edebiyatçılığına/romancılığına yönelik eleştirilere kulak tıkamaz öte taraftan roman sanatının küresel ölçekteki güncelini takip etmeyi sürdürür. Orhan Pamuk'un küresel romancı kimliğini net bir biçimde gözlemleyeceğimiz bir başka nokta ise roman hakkındaki teorik fikirleridir. Sadece Türk edebiyatındaki roman tartışmalarını değil; küresel ölçekteki roman bağlamında sürdürülen tartışmalara da bigâne kalmaz. Şimdi Pamuk'un küresel romancılığının izlerini onun romanları ile roman sanatı hakkındaki fikirleri üzerinden sürmeye devam edelim.

1974 yılından itibaren tek uğraşı "yazı yazmak" olan Orhan Pamuk'un edebiyat dünyasındaki ilk eseri aslında pek kimsenin bilmediği *Hançer* adlı öyküsüdür. Onun edebiyatçılık serüveninin sürekli değiştiğinin ilginç bir kanıtıdır, bu öykü. Nitekim Pamuk'a yazarlık kariyerinin ilk ödülünü kazandıran *Hançer*, (12. Antalya Festivali Hikâye Yarışması'nda 170 hikâye arasında üçüncülük ödülü), "köy gerçekçiliğinden" epeyce izler taşıyan "tarihî bir soylu eşkıyalık" anlatısıdır. Orhan Pamuk, sonrasında herkesin bildiği gibi uzun mücadeleler ve sıkıntılar neticesinde yayımlanabilen ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'yla; genç, başarılı ve gelecek vadeden bir yazar olarak edebiyat dünyasına giriş yapar. Klasik gerçekçi roman anlayışına yakın bir metin olan *Cevdet Bey ve Oğulları*, edebiyat çevrelerinde geniş bir yankı bulur. Ayrıca klasik gerçekçi edebiyata alışkın okur kitlesi için Pamuk'un en başarılı romanının bu ilk eseri olduğunu da eklemek gerekir. Türk ticaret burjuvazisinin doğuşunu ve gelişimini bir aile romanı (bildungsroman) tarzında kotaran yazar, Türkiye'nin Cumhuriyet öncesinden başlayıp 12 Eylül dönemine kadar uzanan son yüzyılını oldukça başarılı bir biçimde betimler. Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonra modern bir metin olarak kabul edilen *Sessiz Ev*'i yazar. Bu romanda da tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda olduğu gibi Türkiye'nin son yüzyılını yine bir ailenin fertleri bağlamında anlatır. Her ne kadar *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan teknik bakımdan belirgin farklar taşısa da *Sessiz Ev* (modernist yapısı, iç monolog tekniğini ustaca kullanması, ulusal alegoriyi çağrıştırması vb.) Pamuk'un ilk dönem eserlerinden biridir.

Orhan Pamuk'un romancılık kariyeri, *Beyaz Kale* ile başka bir noktaya doğru evirilir. Dünya edebiyatının gündemini daha yakından takip etmeye başlayan Pamuk, postmodern teknikler başta olmak üzere, o dönemlerde Türkiye'de henüz yeterince bilinmeyen, birtakım avangart üslupları denemeye başlar. Nitekim Orhan Pamuk romancılığındaki bu yeni dönemin kapısını aralayan, bir geçiş dönemi novellası diye niteleyebileceğimiz *Beyaz Kale*'dir. Orhan Pamuk'un romancılığındaki ikinci dönem, *Beyaz Kale*'nin açtığı kanaldan gelen *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'tan oluşur. Pamuk, *Beyaz Kale*'de bir nevi fragmanını gösterdiği postmodern roman anlayışını geliştirir ve daha sonra türün Türkiye'deki en başarılı örneklerinden kabul edilecek olan *Kara Kitap*'la sadece ulusal değil uluslararası edebiyat çevrelerinde epey ses getirir. Bu tarzı, Yeni Hayat ile devam ettirir. Romancılığının alametifarikası deneyselliği olan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* ile yeni bir tarza yelken açar. Gerçi *Benim Adım Kırmızı*, yazarın postmodern romanlarıyla teknik bakımdan benzerlikler taşısa da renkli ve iyimser havasıyla yüzü daha fazla küresel okura dönük bir anlatıdır ve bu bağlamda tıpkı *Beyaz Kale* gibi Orhan Pamuk romancılığında yeni bir dönemin habercisidir.

Orhan Pamuk'un üçüncü dönem romanları ise "küresel romanlar" olarak değerlendirilebilir. Daha önce konuyla ilgili yazdığım birçok makalede yazarın bu dönem eserlerini tematik romanlar olarak görmüş, bu bağlamda tasnif etmiştim. Çünkü *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı eserler hep işledikleri belirli temaların öne çıkmasıyla bilinen anlatılardı. Nitekim yazar, romancılık kariyerinde eksik olan siyasi roman örneğini *Kar*'la, aşk romanı örneğini *Masumiyet Müzesi*'yle tamamlar. Yine daha önceki romanlarında pek değinmediği İstanbul'un öteki yüzünü, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren taşradan gelen yoksul halkın İstanbul'daki tutunma çabasını, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta anlattır. Orhan Pamuk, son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*'da ise edebiyatın en kadim temalarından baba-oğlu izleğine yönelir. Son tahlilde Orhan Pamuk'un romancılık kariyerine ilişkin yaptığım tasnifte bir güncelleme yapmanın gerekli olduğu kanaatine vardım. Zira özellikle *Kar*'la birlikte Orhan Pamuk'un küresel romancılığa adım attığı ve dünyalı bir okuru gözeterek yazdığı, yazarın gerek içerik ve üslup tercihlerine gerek eserlerin yazma ve yayımlatma süreçlerine bakınca daha net anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Pamuk'un küresel romancılık dönemini değerlendirmeye geçmeden önce bugüne kadar yazdığı eserlerin tasnifini güncelleştirmekte fayda var:

1. Klasik/Modern Romanlar: *Cevdet Bey ve Oğulları / Sessiz Ev*
2. Postmodernizme Geçiş: *Beyaz Kale*
3. Postmodern Romanlar: *Kara Kitap / Yeni Hayat*
4. Küresel Romanlara Geçiş: *Benim Adım Kırmızı*
5. Küresel Romanlar: *Kar /Masumiyet Müzesi/ Kafamda Bir Tuhaflık / Kırmızı Saçlı Kadın*

Orhan Pamuk'un Romancılığında Yeni Bir Aşama: Küresel Romanlar

Orhan Pamuk'un ulusaldan evrensele uzanan -hatta köy gerçekçi öyküsü *Hançer*'i de ailesinin Manisalı köklerinden yola çıkarak yazdığını varsayarsak- yerelden başlayıp 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü ile tescillenen yazarlık serüveninde aşama aşama örülen bir başarı hikâyesi vardır. Bu anlamda pek çok komplo teorisi üretilse de kanımca Orhan Pamuk, yazarlığa adım attığı andan itibaren aynı zamanda edebiyatın gündemini de takip etmeye başlamış, herhangi bir sekter tutuma ya da narsistik komplekse kapılmadan ve yukarıda da belirttiğim gibi zamanın ruhuyla da çok fazla ters düşmeyen liberal demokrat yaklaşımıyla bu süreci inşa etmiştir. Nihayetinde sadece ulusal edebiyat kanonu içinde değil, uluslararası platformdaki yerini sağlamlaştırmış, kazandığı Nobel'le başarısını bir nevi tescillemiş bir yazar olmasını da öncelikle bu bakış açısına borçludur. Nitekim edebiyatın ve edebiyatçıların toplumsal yapı gibi bölündüğü, ideolojik ve politik tercihlerin açık ya da örtük bir biçimde edebiyatçıların kimliğini belirlediği ulusal edebiyat atmosferinden kendini erkenden sıyıran Orhan Pamuk; Tanpınar'ın açtığı, Oğuz Atay'la genişleyen bir kanalın küresel çağdaki temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Neticede dünyalı okuru gözeterek yazan, küresel bir okuyucu kitlesini hedefleyen başarılı bir yazarın yolunun da uluslararası yayıncılık, fuar, ödül vb. kurumlarla çakışması olağandır. Bu bağlamda Pamuk'un "Nişantaşı'ndan dünyaya doğru giden" yazarlık serüveni, zamanın ruhuyla diyalektik bir ilişki içindedir ve bu ilişki boyutlandıkça Orhan Pamuk'un hem hayata bakışı hem edebiyat anlayışı hem eserlerin içerik ve biçim özellikleri hem de uluslararası edebiyat dünyası ile olan ilişkisi dönüşmüştür.

Orhan Pamuk, üçüncü dönem romanlarıyla birlikte artık, küresel bir romancıdır. Bu önerme sadece Türkiye'de değil dünya ölçeğinde de kabul gören bir duruma tekabül eder. Nitekim Adam Kirsch, *Küresel Roman 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak* adlı eserinde "eğer dünya edebiyatının ekosistemi içinde serpilip gelişmiş bir yazar varsa, o da Orhan Pamuk'tur" (Kirsch, 2019, s. 27) der. Benzer değerlendirmelerin Türkiye içerisinde de yapıldığını söyleyebiliriz. Örneğin Abdullah Şevki, konuyu Türk romancılığının küreselleşme serüveni bağlamında değerlendirerek "Orhan Pamuk'un romanlarıyla Türkiye'yi kapitalist küresel kültür haritasına dâhil ettiğini söyler (Şevki, 2011, s. 73). Hem içeride hem dışarıda Orhan Pamuk'un romancılığı bağlamında böyle bir konsensüsün oluşması, her şeyden önce Pamuk'un bu konudaki samimiyeti ve kabulüyle ilgilidir. Hemen her fırsatta dünyalı bir okuru gözeterek yazdığını söylemekten çekinmeyen, Pamuk'un alametifarikası, "Batılı bir sanat olan romana, Doğulu bir ruh üflemesidir." Başka

bir ifadeyle "Batının düzen içindeki yalnızlığını, Doğu'nun rahat ve savurganlığı içindeki sabrı ile" (Seval, 2012, s. 97) buluşturabilmesidir.

Önceki romanlarında işaretlerini vermekle birlikte, küresel ölçekteki tanınırlığının artması ve elbette Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanması, Orhan Pamuk'u küresel romanlar yazmaya daha fazla motive eder. Dünya'nın önemli yayınevleriyle yapılan sözleşmeler, çeviri imkânlarının artması ve hızlanması, Orhan Pamuk'un yılın önemli bir bölümünü ülke dışında geçirmesi, birçok ülkede etkinliklere katılması, dünyanın genel gündemiyle daha fazla içli dışlı olması doğal olarak Pamuk'un romanlarına yansır. Bu kozmopolit atmosferin izleri; başta bakış açısı olmak üzere kurgu, tema, kişi, mekân, zaman, dil ve anlatım gibi tüm roman unsurlarında gözlemlenebilir. Tam da bu noktada Pamuk'un bu dönem eserlerini daha önce "tematik romanlar" olarak değerlendirmemin "küresel roman" önermesiyle çelişmediğini eklemem gerekir. Zira Pamuk, gerek küresel gerek ulusal okurdan gelen, romancılığında eksik bıraktığı, yeterince anlatmadığı/anlatamadığı temalara yönelerek bir nevi küresel okura seslenen eserler yazmıştır. Bu bağlamda *Benim Adım Kırmızı*'nın açtığı kanaldan gelen *Kar, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhaflık ve Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanların esas belirleyicisi belirli bir ana temanın etrafında yazılmış, tematik vurgusu çok güçlü eserler olmalarıdır. Pamuk, romancılık kariyerinde yeterince öne çıkarmadığını düşündüğü politik konuları *Kar*'da; aşk, cinsellik ve romantizm meselesini de *Masumiyet Müzesi*'nde ayrıntılı bir biçimde betimler. İstanbul'daki yoksul sınıfların kimlik, din ve kültür eksenli kentte tutunma mücadelelerini Türkiye'nin sosyolojik dönüşümü bağlamında *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta anlatırken hem Doğu hem de Batı edebiyatlarının temel izleklerinden olan baba-oğul çatışmasını *Kırmızı Saçlı Kadın*'da işler. Nitekim *Kar* gerek basılmadan önce gerekse basıldıktan sonra "Orhan Pamuk'un ilk ve son politik romanı" biçiminde nitelenir. Yine kadın-erkek ilişkilerini, aşkı ve romantizmi yeterince anlatmıyor telkinlerine Yeşilçam melodramlarına göndermeler taşıyan zengin oğlan-fakir kız ilişkisi etrafında gelişen aşk temalı *Masumiyet Müzesi*'ni yazarak cevap verdiğini söyleyen (Röp. Güven, 2008, s. 22) yazar, bir bakıma tematik romanlar yazdığını kabul eder. Daha önceki romanlarında genellikle İstanbul'un modern orta üst sınıflarını anlatan yazar, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta bu İstanbul haritasını genişletir ve 1960'lardan itibaren yoğunlaşan Anadolu göçünün izlerini sürer. Türkiye'nin etnik, dini, kültürel ve ideolojik bölünmüşlüğünün İstanbul'a yansımalarını dışarıdan ve tarafgir olmayan bir bakışla işlemeye çalışan yazarın küresel okura seslenen liberal demokrat yaklaşımını koruduğunu söyleyebiliriz. Böylece yoksullara, emeğiyle geçinenlere, kentin ve ülkenin ötekilerine kendi roman dünyasında yer açar. Aynı şeyler *Kırmızı Saçlı Kadın* için de geçerlidir. Özellikle kendi biyografisinden de önemli izler taşıyan, daha öncesinde pek çok romanında işlediği babaoğul izleğini bu kez hem Batı hem de Doğu edebiyatının kült metinlerine gönderme yaparak daha geniş bir perspektiften anlatır.

Öncelikle küresel roman, bir bakış açısı meselesidir. Buradaki bakış açısından kasıt romanın anlatım unsurlarından olan ve yazarın metin içi anlatım sistemini inşa etmesini sağlayan yapıyı da kapsamakla beraber yazarın metnini oluştururken hangi okuru hedeflediğiyle ilgili bir durumdur. Bu bağlamda Pamuk'un bu romanlarında yüzü açık bir biçimde küresel okura dönüktür ve "okumayan Konyalıya değil; okuyan Koreliye" konuşmaktadır. Pamuk, küresel bakış açısını inşa ederken de anlatıcıyı hep anlatıdan soyutlayarak adeta okurla metin arasında bir çevirmen hatta adaptasyoncu gibi bir konuma yerleştirir. Özellikle *Kar* ve *Masumiyet Müzesinde* hem anlatıcıdan hem okurdan bağımsız bir yerde yaşanan birtakım olaylar vardır, sonra romanın içerisinde bir yerde Orhan Pamuk adlı bir romancı belirir ve tüm bu yaşananları romanlaştırarak tüm insanlığa sunar. Burada esas hikâyenin kahramanları ile anlatıcı Orhan Pamuk arasında bir itilafın olduğunu da eklemek gerekir. Özellikle *Kar*'da anlatının kahramanları "Romancı Orhan Pamuk'un" kendi hikâyelerini diğer insanlara hakkıyla anlatması hususunda" kuşkular taşır. Örneğin, "Bir gün Kars'ta geçen bir roman yazarsam okura ne demek istersin?" diye romanın kişilerinden Fazıl'a bir soru sorar, Pamuk. Fazıl'ın cevabı ise "Beni Kars'ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterim onlara. Kimse, uzaktan bizi anlayamaz" olur. Bu güvensizlik ve şüphe *Masumiyet Müzesi*'nin sonunda ise nispeten aşılmış gibidir. Nitekim romanın kahramanı Kemal Basmacı, Fazıl'a cevaben "Ben, o kahraman gibi okurların bizleri uzaktan anlayamayacağını söylemeyeceğim. Tam tersi müzemizi gezenler, kitabınızı okuyanlar bizi anlayacaklar" der. Bu iki roman arasında Pamuk'un Nobel'i kazandığını, romancılığının küresel anlamda tescil edildiğini söylemeye gerek yok. Demek ki Pamuk'un küresel romanlarındaki ana sorunsal yerel/ulusal

bir hikâyeyi küresel okura anlatabilme kaygısıdır. Bu nedenle romanlara bizzat dâhil olmuş, anlatıcılık misyonunu doğrudan kendisi üstlenmiştir. Nobel'le birlikte bu anlamdaki kaygılarının yatıştığını, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*'da küresel okura seslenme konusunda daha özgüvenli bir tutum takındığını söyleyebiliriz. Son iki romanda Orhan Pamuk olarak pek görünmez ama yine Ahmet Mithat'ın Türkiyeli okuru bilinçlendirmek için yaptığı malumatfuruşluğun benzerini bu kez dünyalı okur için o da yapar ve anlatıyı sık sık keserek açıklayıcı bilgiler verir. Örneğin "hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim Türk okurlarına" diyerek bozanın tarifini yapar. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da da bu kez romanını yazmaya başlayacak baba katili yazara, annesinin "hem içten hem de masal gibi olan yani hikâye gibi sahici, efsane gibi tanıdık romanların herkes tarafından anlaşılabileceği" telkini yerel/ulusal okuru olduğu kadar küresel okuru da gözeten bir öneridir.

Orhan Pamuk, küresel okuru hedefleyen tematik romanlarında yerel okuru da küstürmek istemez. Bu bağlamda usta işi bir yazarlık mahareti sergileyerek romanlarını güncelden bir parça uzak zaman ve mekân içerisinde kurar. Böylece Türkiyeli okura da unuttuğu ya da hiç bilmediği durumları hatırlatıyormuş/tanıtıyormuş gibi bir atmosfer oluşturur. *Kar* 1990'lı yılların Kars'ında geçer. *Masumiyet Müzesi,* 1975 İstanbul'unda başlar ve 2000'li yılların sonlarına kadarki bir dönemde yaşananları anlatır.

Tıpkı *Masumiyet Müzesi* gibi İstanbul odaklı bir anlatı olan *Kafamda Bir Tuhaflık* ise biraz daha gerilere giderek 1968'te başlayıp 2012 yılına kadarki süreci betimler. *Kırmızı Saçlı Kadın* da İstanbul ve civarındaki beldelerde cereyan eden, 1980'nin hemen öncesinden başlayıp 2010'lu yılların ortasına kadar uzanan olayları işler. Pamuk'un retrospektif bir yaklaşımla belirli bir düzen içerisinde kurguladığı bu anlatılar; aynı zamanda Türkiye'nin yakın tarihinin önemli toplumsal olaylarını içeren kronolojik şemalarla, aile şecereleriyle, karakter dizinleriyle, müzesi kurulan nesnelerle iyice somut hale getirilir. Elbette, özellikle Türkiyeli genç kuşak için de 1970'lerde, 80'lerde hatta 90'larda yaşanan bir takım olayların/olguların izahlı bir biçimde anlatılması gerekir. Fakat Pamuk'un anlattığı dini, politik, kültürel, sosyal, edebi ve günlük yaşama dair ayrıntılar ortalama Türkiyeli okur için rahatlıkla bilinebilecek konulardır. Örneğin Kars'ın Türkiye'deki yerinin, bozanın, kına gecesinin, görücü usulü evliliğin, 12 Eylül darbesinin, Türkiye'deki politik çatışmaların, etnik ve dini kimliklerin durumu hakkında ayrıntılı bir izahata pek gerek yoktur, kanımca.

Orhan Pamuk'un bu dönem eserlerini küresel roman olarak değerlendirmemin bir diğer yönü de ulusal ölçekteki eleştiriler arasındaki algı farkının aksine küresel ölçekteki eleştirilerin belirli noktalarda yakınlaşmasıdır. Burada biraz daha ileri giderek şunu söyleyebilirim: Orhan Pamuk, romanlarını "bir dünya yazarı" perspektifinden yazdığı için eserleri hakkında küresel ölçekteki yorumlar/eleştiriler yazarın amacını tespit etme konusunda daha başarılıdır. Türkiye'nin kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan sorunlar, ideolojik ve politik kamplaşmanın edebiyat ve kültür dünyasına yansıması nedeniyle Orhan Pamuk romanları etrafında sürdürülen tartışmalar, deyim yerindeyse "altı körün fil tarifine" dönüşmüştür. Belirli isimleri dışında tutarsak ki bunların çoğu dünyayı daha evrensel bir bakışla kavrayan eleştirmenler yahut edebiyatın teorisini ve güncelini iyi bilen entelektüellerdir. Bunların dışındaki büyük bir kalabalık, Pamuk romanlarını Türkiye'nin ideolojik anlamdaki gerilimleri, çatışmaları ve kutuplaşması bağlamında değerlendirmeye çalışır. Kuşkusuz bu romanların arkasındaki küresel bakış yeterince kavranmadığı için ortaya, çoğu zaman ya kakofoniye dönüşen çelişkili hatta absürt değerlendirmeler ya da ne kadar iyi niyetli olunursa olunsun Pamuk'un romanlarının alametifarikasını tam anlamıyla tespit edemeyen ürünler çıkar. O halde en sonda söyleyeceğimi şimdi söyleyeyim: Orhan Pamuk'un küresel romanları ancak küresel roman perspektifinden yapılacak çalışmalarla anlaşılabilir.

Küresel bakış açısının izleri kurgudan kişilere, mekândan temalara, dil ve üsluptan anlatım tekniklerine kadar Pamuk'un son dönem eserlerinin tüm unsurlarına siner. Orhan Pamuk, Doğu-Batı, çok kültürlülük, melezlik, kimlik krizi, göç, azınlıklar, aidiyetsizlik gibi küresel romanının sevdiği temaları işlemekle birlikte esas olarak ulusal temaları, uluslararası bir yaklaşımla kotardığı için küresel bir romancıdır. Nitekim yazarın bu küresel anlatılarına daha dikkatli bakılırsa Türkiye'nin son yarım asırlık yakın tarihi biz Türkiyeli okurların alışık olduğu argümanlarla anlatılmaz. Biraz karikatürleştirerek diyebilirim ki Pamuk'un Türkiye'nin politik, sosyal, kültürel, tarihi ve aktüel meselelerini tartışma biçimi ulusal kanallardaki tartışma programlarında konuşan katı, tarafgir konuşmacı tipinden çok; Türkiye

hakkında uluslararası bir televizyona program yapan ılımlı ve demokrat bir programcı üslubuna benzer. Bu tarzıyla Pamuk, küresel romanın "yerel olan, dünya çapında bir fenomenin parçası olarak görülebildiği oranda saygınlık ve anlam kazanır" (Kirsch 2018, s. 10) ilkesini destur edinmiş gibidir. Öte yandan Avrupa ve Amerika gibi edebiyatın merkezî ülkeleri olarak kabul edilen yerlerdeki okurları da göz önünde bulundurma zorunluluğu, Orhan Pamuk için de dil, üslup, kişiler, kurgu ve atmosfer anlamında kendini aşmayı, yeni ve farklı anlatım imkânlarını denemeyi zorunlu kılar. Pamuk'un romanlarının dünya çapındaki başarısında etkili olan olgulardan biri de budur. Hatta dezavantaj gibi görünen "dünyanın merkezinden uzak olmak", Pamuk ve onun gibi çevre ülkelerden gelen yazarlar açısından; tıkanan, heyecanını yitiren, monotonlaşan Batı'nın edebiyat dünyasına taze, yeni ve özgün bir soluk kazandırmaları bağlamında avantaja dönüşür. Pascale Casanova da benzer bir yaklaşımla çeperden merkeze yürüyen, Batı ülkelerindeki merkezi edebiyat kanonuna kendini kabul ettirmek için yoğun bir mücadele veren üçüncü dünyadan gelen yazarların bazı hususlarda daha avantajlı olduğunu söyler. Nitekim Pascale Casanova'ya göre Batılı ülkelerin keskin sınırlarla çizilmiş seçkinci kanonuna dâhil olmak isteyen periferideki edebiyatçılar, "edebiyat dünyasının eşitsizlik üzerine kurulu yapısındaki özgül yasalara ve kuvvetlere göğüs germeyi uzun zaman önce öğrenmiştir, ayrıca yazar olarak ayakta kalmanın yolunun bu merkezlerde kabul görmekten geçtiğinin farkındadırlar" (Casanova 2010, s. 58). İşte, ulusal olduğu kadar küresel edebiyatın gereklerinin de farkında olan Pamuk'un İstanbul'dan başlayıp önce Türkiye'ye oradan da tüm dünyaya açılan roman dünyası, küresel edebiyatın paftalarıyla çakışan bir seyir izler.

Orhan Pamuk'un Roman Tahayyülü: Küresel ve Sihirli Sanat

Orhan Pamuk'un romancılık serüveni boyunca hep yeni ve farklı olanı yakalamaya çalışan, yalnız Türk edebiyatının değil dünya edebiyatının gündemini yakından takip eden deneysel bir yazar olduğunu çalışmamız boyunca bir laytmotif gibi tekrarlayıp durduk. Çünkü bu yinelemenin onun roman dünyasına girişi sağlayan anahtar cümle olduğu aşikâr. Nitekim Pamuk, roman pratiğiyle olduğu kadar roman teorisiyle de konuya vakıf bir yazardır. Öyle ki hemen her fırsatta, bir romanın yazılma sürecini; bir imge, fikir ya da karakter olarak yazarın zihninde filizlenmesine, olgunlaşmasına, araştırma ve inceleme aşamasından sonra tekrar kurgulanarak yazıya dökülmesine, düzenlenmesine ve yayımlanmasına kadar tüm aşamalarıyla anlatır. Yazarın, eserin ve okurun dönüşüm sürecine dair önemli tespitler yapar. Bir nevi okurun somut bir varlık olarak eline aldığı eserin, mutfak kısmına dair önemli ipuçları sunar. Kendi romancılık serüveni boyunca da diyalektik bir biçimde romanları ile roman teorisi üzerine okumaları birebirini etkilemekte, böylece her seferinde okuru şaşırtan, ancak dikkatli okurlarının yakalayabileceği iç bağıntıları ve göndermeleri olan romanlarıyla sadece Türkiye'de değil; küresel edebiyat dünyasında boy göstermektedir. Son tahlilde, Pamuk'un hemen her romanında gerek içerik gerekse üslup açısından farklı temaları, teknikleri ve anlatım biçimlerini denemesi, romancılık serüveni boyunca eksik bıraktığını düşündüğü türlere ve konulara yönelmesi, sürekli bir gelişim çabası gütmesi, romancılığına yönelik eleştirileri dikkate alması, küresel çağın atmosferine erken uyum sağlaması onun edebiyatçılığının alametifarikası olarak değerlendirilebilir. Yine "Borgesvari" bir tavırla hayattan çok yazıdan beslenen (Borges 2023, s.11) Pamuk, edebiyatın evrensel dolaşımından haberdar bir yazardır. Başka bir ifadeyle Pamuk Nişantaşı'ndan Nobel'e uzanan edebiyat serüveni zarfında, ulusal edebiyatın konaklarında başladığı yolculuğunu kısa sürede uluslararası bir aşamaya taşımış, günümüz itibariyle de küresel romanın dünyadaki önemli yazarlarından biri haline gelmiştir.

Orhan Pamuk, yukarıda da belirttiğimiz gibi romanın teorik boyutunu yakından takip eden bir yazardır. Sihirli ve aynı zamanda **"**küresel bir sanat" (Röp: Becker, 2008, s. 22) olarak tanımladığı roman sanatı üzerine okumalar yapar, hem yerli hem de yabancı romancılar hakkında değerlendirmelerde bulunur. Roman sanatının tarihçesini iyi bilir, romanın tarihsel gelişimini, dönüm noktalarını ve güncel sorunlarını retrospektif bir yaklaşımla ele alır. Romancılığı, "kendini başkaları ile özdeşleştirmek, kendini dışarıdan görebilmek ve bütün insanlığa dağıtabilmek yeteneği" (Pamuk, 1999, s. 75) olarak değerlendirir. Çünkü roman, insanlığın en büyük buluşlarından biridir ve ancak insan kendi çektiği acıya bakarak başkasının acısını anlayabilir (Röp: Gündem, 2008, s. 10). O halde içinde yaşadığımız çok kültürlü, çok kimlikli karnavalesk çağı anlayabilmenin, "bizim gibi olmayanlarla" empati kurmanın en etkili enstrümanları

arasında roman da sayılmalıdır. Bu bağlamda romanın ilginç ve büyülü dünyasının, çevremizdeki insanları, bize ait olan mekânları, kentlerimizi bir anda başkalarının dünyası haline, aynı şekilde başkalarının dünyasını da bizim dünyamız haline getirdiğini söyler. İyi bir romancının kendini başkasının yerine koyabilmesi gerektiğine inanır ve "insanoğlunun hayal gücünü, başkalarını anlama yeteneğini, yüzyıllardan sonra yine en iyi romanların anlatacağını savunur" (Pamuk, 2007, s. 83). Çünkü "roman sanatının harika mekanizmaları, kendi hikâyemizi bir ötekinin hikâyesi olarak bütün insanlığa sunmamıza yarar" (Pamuk, 2007, s. 83). Roman sanatının küresel yönünü öne çıkaran Pamuk, ulusal yönünü de bu evrensel paradigma içerisinde anlamlandırır. Nitekim ona göre roman, içinde yaşadığımız çağda, "insanlığın ortak mirasıdır. Ulusal sorunları özümseyip ulusal dramları temsil edebilen yoğun bir esnekliğe sahiptir; böylelikle romanı kullanabilir ve romana dair size has anlayışınızı dünyanın ait olduğunuz köşesinde uygulamaya koyabilirsiniz veya ulusal meselenizi tartışabilirsiniz" (Röp: Becker, 2008, s. 22). Öte yandan gerek yatay anlamda evrenselleşebilen gerekse dikey anlamda tarihselleşebilen bir sanat olarak roman, insanlığın hem tarihi hem de güncel birikimini aynı anda kapsayabilir. Böylece romancı, "yazının sınırsızlığına koşut" (Röp: Çağdaş, 1990, s. 27) geniş bir hareket alanı kazanır. İş odur ki romancı, bu alanı iyi değerlendirsin. Bu noktada romancı, her şey yapılabilir, yeter ki önceden yapılmış olanların altında ezilmesin. Özcesi Orhan Pamuk, bir romancının ancak muhayyilesinin genişliğini renkli, özgün ve taze eserlere tahvil edebildiği oranda nitelikli yapıtlar üreteceğine inanır.

Orhan Pamuk, kendisi hakkında sürdürülen sert politik tartışmaların aksine hem romanlarında hem de roman üzerine tespitlerinde, politik konulara doğrudan değinmeyi uygun görmez. Zaten *Kar* romanı dışında (ki o da klasik anlamda bir politik roman olarak değerlendirilemez) politik konuları pek fazla işlemez, daha doğrusu Türkiye'nin çatışmalı ve gergin politik atmosferini angaje bir yaklaşımla ele almaz. Bu noktada liberal demokrat bir bakış açısına sahip olan Pamuk'un, Türkiye'yi de küresel bir paradigma içerisinden değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Nitekim romana büyük sorumluluklar yüklemenin yanlış olduğunu ileri süren Pamuk'a göre "roman bir şey kanıtlamanın, bir şey göstermenin, bir görüş belirtmenin aracı değildir" (Röp: Altuğ, 1994, s. 115). Romandan onun karşılayamayacağı kadar politik bir fayda bekleyen ya da romanını politik meseleler için bir araç haline getirenler, hiçbir zaman nitelikli bir romancı olmayı başaramazlar. Çünkü "romancı kendisini siyasi bir tavra adadığında, tatmin edici, estetik açıdan inandırıcı, yani 'güzel' bir roman üretmek neredeyse imkânsız veya son derece sorunlu hale gelir" *(*Röp: Becker, 2008, s. 22). Nitekim Pamuk, politik bir fikri savunmak amacıyla eser ürettiklerini ileri süren kişilere hep kuşkuyla bakar. Onun için politik angajmanı olan yazarlar, "hayatın renklerini, neşesini göremezler" (Röp: Bengisu Karaca, 1999, s. 29). Ayrıca romanın sanatsal ve estetik yapısını sekteye uğratacak derecede politik ve ideolojik çıkar ummak, çoğu zaman kötü eserler üretilmesine yol açar (Röp: Üster, 1997, s.12) ve romanı sanatsal açıdan zayıflatır. Çünkü roman "bir fikrin yayılma aracı değil, bir kararsızlığın tasviri olmalıdır" (Röp: Bengisu Karaca, 1999, s. 29). Bu noktada romancının politik duruşunu, ideolojik fikirlerini ve eylemlerini romanlarıyla karıştırmamasını ısrarla vurgular ve şunları söyler:

> Bir romancı siyasi görüşü doğrultusunda sokakta bildiri de dağıtabilir; bu onun toplumsal yönüdür. Ama aynı romancı, romanını bir siyasal bildiriye dönüştürmek zorunda değildir. Bu sosyalist bir yontucunun yalnızca işçi figürü yontmasını beklemek gibi bir şey. Bence sapla saman birbirine karıştırılıyor." (Röp: Çağdaş, 1996, s.188)

Orhan Pamuk, edebiyat-politika ilişkisi üzerine epey kafa yorar ve meseleyi daha çok küresel edebiyat nosyonu bağlamında değerlendirir. Tüm dünyayı ilgilendiren küresel temaları öne çıkarmak ya da ulusal ve yerel politik meseleleri biraz olayların dışına çıkarak evrensel bir bağlam içerisinde taraf olmadan betimlemek ister. Bu anlamda belirli bir ideolojinin, sınıfın ya da kültürel kimliğin sözcüsü olmaktan kaçınmak ve liberal demokrat bir tavır takınmak Pamuk'un kendini ve dolayısıyla edebiyatını politik süreçlerin dışında konumlandırmasına da olanak sağlar. Nitekim edebiyatla politikanın çok uyumlu iki alan olmadığını vurgularken edebi türlerin politik bir görüşü aktarmak için kifayetsiz kalacağını savunur. Siyasi romanın başyapıtlar üretemeyeceğini dile getiren Pamuk, alanı belli bir tür biçiminde değerlendirdiği politik romanın iyi örneklerini Dostoyevski, Conrad, Stendhal gibi romancıların verdiğini söyler *(*Röp: Becker, 2008, s. 22). Romancının politika yaklaşımına da bu açıdan bakar ve politik romanın, yazarın kendini

ideolojik angajmanlara vakfetmesiyle partilere, örgütlere, topluluklara dahil olmasıyla ilgili bir şey olmadığını ifade eder. Pamuk'a göre romancının politikliği, hızını kendi muhayyilesinin genişliğinden ve zenginliğinden almalıdır. Çünkü iyi bir romancı için esas olan empati kurabilme yeteneğidir. Ancak kendini bir başkasının yerine koyabilme gücüne sahip olan yazarlar; ötekilerin, ezilenlerin, sesi çıkmayanların sözcüsü olabilir ki bu da bir romancının politik duruşu için nirengi noktasıdır.

Orhan Pamuk, tür olarak romanın tarihi gelişimi üzerine de konuşur. Türün tarihi gelişimi hakkında retrospektif bir yaklaşımla düşüncelerini çeşitli vesilelerle açıklar. Romanın ilk ortaya çıkışının kültürel anlamda bir küreselleşme sürecine tekabül ettiğini söyleyen Orhan Pamuk'a göre, "18.yüzyılda çıkan roman, daha önceki edebi formların hepsini kendinde toplamaya" *(*Röp: Becker, 2008, s. 22) başlar. Önceleri klasik gerçekçi bir bakışın egemen olduğu roman anlayışı; sosyoloji odaklı, yazar merkezli, güçlü kahramanların etrafında cereyan eden olayların kunt yapılı kurgularla bağlandığı metinler olarak değerlendirilebilir.

Klasik/realist roman anlayışı 20. yüzyılın başlarından itibaren değerini kaybetmeye başlar. Çünkü 20. yüzyılla birlikte roman, klasik, "kalıplaşmış yanlarını, büyük dedelerinden kalma "karakterleri", yapmacık "tipleri", onların "insancıl psikolojisini", "sağlam kurguyu" ve bu kalıpların kullanımından doğan eski başarılarını cesaretle terk edip hiç bilmediği, hiç gitmediği yerlere, günlük hayatın küçük, tuhaf, anlaşılmaz, inanılmaz ayrıntılarına doğru merakla ve zaferle yolculuğa" (Pamuk, 1999, s. 105) çıkar. Bu yeni arayışın temelinde ise bireyin iç dünyasındaki kafkaesk labirente tutulan bir projeksiyon vardır. Psikoloji odaklı, metin merkezli, anti kahramanların varoluşsal sorunları etrafında mekanın ve zamanın silindiği absürt bir roman atmosferinin çağıdır, artık. Bir makinenin ucundaki işçinin, ne yaptığını, yaptığının sonucunun nereye vardığını göremediği, tarımda çalışan bir insanın da diyelim, dünya ekonomisi bir bütün oluşturduktan sonra, emeğinin karşılığını nasıl aldığını kavrayamadığı bir dünyadır, söz konusu olan (Röp: Özkırımlı, 1984, s. 12). Bu nedenle bugünün insanları, içinde var olmaya çalıştıkları atmosferin anlamını kavramakta çok daha fazla zorlanmaktadırlar. Çünkü dünya hem saflığını yitirmiş hem devasa sorunlarıyla daha girift, kaotik ve problemli bir yer haline gelmiştir.

Pamuk'a göre Batı dünyasının ürettiği en büyük sanatlardan biri olan roman 20. yüzyılla birlikte farklı bir mecraya yönelir. Dünyada yaşanan kültürel, siyasi, bilimsel ve ekonomik değişimlere paralel olarak modern bir roman anlayışı filizlenir. Öncelikle modern romanlar/romancılar, "gerek kullandıkları tekniklerle gerek konuları bakımından daha sınırlı bir okuyucu kitlesine" (Röp: Özkırımlı, 1984, s. 12) seslenmektedir. Varoluşçuluk başta olmak üzere modernist akımların belirleyici olduğu, bireyin iç dünyasının önem kazandığı, absürtlüğün sınırlarında dolaşan bu roman anlayışı, romancılığın klasik gerçekçi anlayıştan sıyrılarak daha metin merkezli, psikolojik, soyut ve felsefi bir hüviyet kazanmasını sağlamıştır. Bundan sonra edebiyatın toplumsal ve didaktik işlevi zayıflamış, roman belirli fikirlerin topluma aktarımını bir kenara bırakarak bireyin iç dünyasındaki kafkaesk durumlara yönelmiştir. Sinema ve televizyon gibi görselliği öne çıkaran alanların da gelişimiyle romanın eski popülerliğini yitirdiği, gözden düştüğü hatta miadını doldurduğu ve böylece büyük bir kriz içerisine girdiği tezi, belirli çevrelerce epey işlenmiştir. Orhan Pamuk, romanın krizde olduğuna dair ileri sürülen yaklaşımlara ise katılmaz. Bu duruma örnek olarak da yazar, yayıncılık ve okur dünyasındaki canlılığı ve dinamizmi gösterir. Zira sürekli yeni edebiyatçılar yetişmekte ve yeni kitaplar basılmaktadır. Üstüne üstlük edebiyatı yakından takip eden hatırı sayılır bir okur kitlesi de varlığını korumaktadır.

Orhan Pamuk, romanın modernizmden postmoderne geçiş aşaması hakkında da epey fikir üretir. Sadece deneme ve anı kitaplarında değil; çeşitli basın yayın kuruluşlarına verdiği demeçlerde, konferans ve söyleşilerinde türün dönüşümü hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Ona göre kısa bir süre içerisinde büyük değişime uğrayan roman sanatı, artık Batılı bir sanat olmaktan çıkıp, bir dünya romanına dönüşmüştür. Çünkü "artık Batı'dan öğrenme diye bir şey yoktur, bir dünya romanı vardır ve herkes bir yerinden tutarak bu yeni roman anlayışına katkı sunmaktadır. Benzer şeyle yayıncılık dünyası ve okur için de geçerlidir. Bu yüzden roman gittikçe daha az milli, daha çok uluslararası bir sanat olmaktadır ve romanın tüketicisi de yavaş yavaş yüksek sanat tüketicisi haline gelmektedir. Bu bağlamda Orhan Pamuk, biraz da mizahî bir ifadeyle "Konya`daki, beni okumayan insan için değil de, Kore'de, benim romanlarımı ve diğer romanlarımı ve diğer dünya romanlarını takip edenler için yazıyorum" (Röp: Ayvaz, Tanaydın, 2002, s. 9) der. Aslında bu söylem, dünyanın neresinde olursa olsun romanın küresel bir sanata dönüştüğünün bilincinde olan bir

kitleyi imlemektedir. Kısacası ister Türkiye'de olsun ister başka bir ülkeden yaşasın romanın küresel sistematiği içerisine girenler, Orhan Pamuk'un dikkatini çekmektedir.

Orhan Pamuk, sadece roman sanatının tarihi arka planı üzerine durmaz. Aynı zamanda bir romanın nasıl yazılacağı konusunda da düşüncelerini değişik platformlarda dile getirir. Bu anlamda onun için sıkça telaffuz edilen deneysel romancı, teknik romancı gibi vasıfların da önemli ölçüde doğru olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim romanın yazarın kafasında genel bir fikir olarak doğuşundan yazılmasına kadar geçen süreci en ince ayrıntısına, aşama aşama tarif eder. Orhan Pamuk, genel bir fikirden doğan roman için "ne zaman ki bu fikirle gelen bir kahramanı merdivenlerden inerken görürsünüz ya da bugün söylediğiniz bir cümle o zamana cuk oturur, ne zaman bir ayrıntıyı içinizde hissederseniz, roman işte asıl orada başlar ve onu yazmaya koyulursunuz" (Pamuk, 1999, s. 75) der. Fakat Orhan Pamuk'a göre roman, tek bir fikirle yazılmaz. Bu anlamda Dostoyevski'nin polifonik roman anlayışına yakın duran yazar, birden fazla fikrin kendini ifade edebildiği hatta çatıştığı bir roman atmosferinden yanadır. Çünkü bir kitabı ayakta tutan şey, onun içindeki çatışmadır." Öte yandan romanın kunt bir yapısı olması gerektiğine inanır. Romanın, dakik işleyen sağlam bir mekanizması olmalıdır. Nitelikli bir romancı, okuru etkilemeyi başarırken aynı zamanda kimliğini gizlemeyi, kendi şahsi duygularını işin içine katmamayı, herhangi bir ideolojik angajmana tevessül etmeden eserini yoruma açık hale getirmelidir (Röp: Dirican, 1999, s. 21). Böylece anlam bakımından çoğalacak olan roman çokanlamlı ve çok katmanlı bir metin haline gelecektir ki, güçlü romanların en temel özelliği bu çok katmanlı yapıya sahip olmalarıdır. Çok katmanlı, çoğul anlamlar içeren romanların farklı okuyuculara farklı tatlar verdiğine inanan yazara göre ortaokula giden çocuk, klasikleri okuduğu zaman, mesela Dostoyevski'nin bir kitabını okuduğu zaman, diyelim ki oradaki olaylar örgüsüne kendini kaptırır. İşte bir profesör okuduğu zaman daha çok felsefi çatışmalara kendisini kaptırabilir. Kısacası herkes ayrı bir zevk alabilir. Yine romanı; "duyguları harekete geçirmek, en beklenmedik, en yabancı temalara, alanlara gönderme yapmak, alengirli sahalar üretmek, kuşku uyandırmak için mevcut inançların, önyargıların kabuğunun çatır çutur kırılabileceği bir alan olarak gördüğünü söyleyen Pamuk, insana ait değerlerin de yaşamın kendisinden çok yaşama ait metinlerde yani romanlarda olduğunu ifade eder." (Röp: Oran, 1994, s.6) Bu yüzden romanın gerçeklikten çok, hakikatin gereklerine uyması gerektiğinin altını çizer ve bir sanat eserinde hakikiliği sağlayan şeyin, yaşamın olduğu gibi yansıtılması olmadığını, aksine romanın kendi iç gerçekliğinin öncelenmesi gerektiğini savunur. Nihayetinde *Kara Kitap*'ın sonunda ısrarla vurguladığı "hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet, tabii, tek teselli yazı hariç" (Pamuk, 1992, s. 426) sözünde olduğu gibi Pamuk, romancılık kariyerinin önemli bir döneminde (özellikle de postmodern romanlarında) yazıyı, kurmacayı, sanatsal tutarlılığı, deneyselliği; hayata, sosyolojik tespitlere, didaktik önermelere yeğ tutar.

Sonuç

Roman sanatı, küresel çağın beklentilerine en fazla ayak uydurabilen edebi tür olarak büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Hem anlatı formu hem tematik dağarcık hem okurun beklenti ufku hem de yayıncılık sektörünün talepleri gibi etmenler bakımından ülke sınırlarını aşarak uluslararası dolaşımın içerinde kendini yeniden üretmiştir. Bu dönüşümün bir nevi hazırlayıcısı olan edebiyatçılar da eserlerini kurarken küresel bir odaktan bakmayı öğrenmiş, kozmopolit bir edebiyat ikliminin mensubu olan kimselerdir. Modernizm sonrası avangart akımların filizlenmesi, çevirinin hiç olmadığı kadar kolay ve hızlı bir boyuta ulaşması, uluslararası edebiyat piyasasının birbiriyle daha sıkı ilişkiler geliştirmesi, küresel edebiyatçıları dünya ölçeğindeki okura seslenen göç, kimlik krizi, azınlıklar, Doğu-Batı, kültürel etkileşim, kadın hakları, ekoloji gibi izlekler etrafında kurgulanan eserler üretmeye yöneltmiştir. Kitap fuarları, uluslararası ödüller, küreselleşen ve dijitalleşen yayıncılık dünyası da bu süreci epey hızlandırmıştır. Paradoksal bir biçimde tarih sahnesine ulusal kimliğinin inşasını sağlayan bir anlatı formu olarak çıkan roman, bugün ulusal sınırları aşmanın, kozmopolit bir boyuta geçmenin sanatına dönüşmüştür. Bu anlamda Orhan Pamuk sadece Türk edebiyatının değil; dünyanın en önemli küresel romancılarından biridir. Bu küresel romancı kimliğini de hem teorik hem de pratik olarak ispatlamış bir yazardır. Romana dair okuduklarını, analiz ettiklerini, değerlendirdiklerini kendi sanatçı bilincinden geçirerek romanlarına yansıtmıştır. Romancılık kariyeri boyunca sürekli kendini aşmayı, yenilemeyi, farklı tarzları denemeyi ve böylece daha geniş bir okur kitlesine

seslenmeyi amaçlamıştır. Nitekim küreselleşme gibi Türkiye'nin toplumsal bilinçaltında çoğu zaman negatif anlam içeren bir olguyla anılmayı çok fazla dert etmeyen Pamuk, zamanın ruhuna denk düşen romanlarıyla dünya edebiyatının odağındaki yazarlardan biri olmayı başarmıştır. Özellikle *Kar*'la birlikte bu küresel romancı yönü daha da belirginleşen Orhan Pamuk, Türkiye'nin son yüzyıldaki toplumsal atmosferini dünyalı okurun beğenilerini ve beklentilerini göz önünde bulunduran tema, kişi, anlatıcı, bakış açısı, dil ve üslup tercihleriyle romanlaştırmıştır. Türkçe yazdığı eserini yayımlamadan önce başka dillere tercüme ettiren, çoğu zaman Türkçe ile aynı anda başka dillerde de yayımlatan yazarın roman dünyası da ancak küreselleşme bağlamında anlaşılabilir. Son tahlilde Orhan Pamuk, küresel tematik romanlarına geçiş eseri olarak değerlendirdiğim *Benim Adım Kırmızı*'nın başında Kuran'dan alıntılayarak Doğu da Batı da Allah'ındır!, demişti. O halde kendi hikâyesini başkasının hikâyesi ya da başkasının hikâyesini kendi hikâyesi gibi anlatmak için yola koyulan bir yazarın heybesini farklı kültürlerin, ülkelerin, insanların ve coğrafyalarının birikimleriyle doldurması daha da anlaşılabilir. Son tahlilde, *Kar* romanındaki Fazıl'ın meşhur cevabından mülhem soruyla bitirelim: Bir gün Orhan Pamuk'un romancılığı hakkında bir şey yazarsan ne demek istersin? sorusunun cevabı, "Orhan Pamuk, küresel romancı yönü göz önünde bulundurulmadan yeterince anlaşılamaz; çünkü kimse, yerel kalıpların içerisinde onu tam olarak anlayamaz!" olur.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Altuğ, B. (1994). Orhan Pamuk'la söyleşi, *Vizyon Dergisi*, *52*, 112-115.

Ayaydın Cebe, G. Ö. (2021). Milliyetçilikten küreselciliğe edebiyat tarihi yazımı, A. Şeker, E. Özcan (Yay. haz.). *Edebiyat sosyolojisini güncel kılmak* içinde (ss.194-206). Nika Yayınları.

Ayvaz, E., & Tanaydın, M. (30 Ağustos 2002). Orhan Pamuk'la röportaj, *Akşam-lık Gazetesi.*

Bauman, Z. (2021). *Küreselleşme*. Ayrıntı Yayınları.

Becker, C. (04.04.2008). Roman ulusu bir arada tutar. *Radikal Kitap Eki*.

Bengisu Karaca, N. (1999). Romancı tarihe haksızlık edebilir. *Aksiyon Dergisi, 204*, 28-32.

Bermann, S. (2019). Karşılaştırmalı edebiyat ve dünya edebiyatı. *Notos Edebiyat Dergisi*, *73*, 27-37.

Borges, J. L. (2023). *Alçaklığın evrensel tarihi*. Can Yayınları.

Casanova, P. (2010). *Dünya edebiyat cumhuriyeti*. Varlık Yayınları.

Çağdaş, H. (1990). Orhan Pamuk'la söyleşi. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, *113*, 26-32.

Çağdaş, H. (1996). Yıldız Ecevit'le söyleşi. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, *188*, 14-20.

Damrosch, D. (2016). *Dünya edebiyatı nasıl okunmalı?* Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Demir, F. (2011). Orhan Pamuk'un toplumcu gerçekçi öyküsü: Hançer. *Evrensel Kültür*, *232*, 14-16.

Demir, F. (2016). Orhan Pamuk'un romancılık kariyerinde bir geçiş romanı: Benim Adım Kırmızı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *9*(46), 86-99.

Demir, F. (2019). Elif Şafak'ın küresel romanı Araf'a tematik bir bakış. *V. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi*, Tunus.

Demir, F., & Uzunyol, N. E. (2024). *Küresel edebiyat*. Grafiker Yayınları.

Dirican, G. (11 Aralık 1999). Orhan Pamuk'la söyleşi. *Milliyet Gazetesi*.

Güven, B. (30 Ağustos 2008). Orhan Pamuk'la Masumiyet Müzesi üzerine ilk söyleşi. *Radikal Gazetesi*.

Kıvılcım, F. (2013). Küreselleşme kavramı ve küreselleşme sürecinin gelişmekte olan ülke Türkiye açısından değerlendirilmesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, *5*(1), 219-230.

Kirsch, A.(2019). *Küresel roman: 21. yüzyılda dünyayı yazmak*. Vakıfbank Kültür Yayınları.

Meriç, C. (1998). *Kırk ambar(I) rümuz-ül edeb*. İletişim Yayınları.

Oran, F. (20 Ekim 1994). Orhan Pamuk'la yeni romanı, Yeni Hayat üzerine: mutlak'ın karamela tadı. *Cumhuriyet Kitap*.

Özkırımlı, A. (1984). Biçimin işlevini yerine getiremediği roman. *Cumhuriyet Gazetesi*.

Pamuk, O. (1992). *Kara kitap*. Can Yayınları.

Pamuk, O. (1999). *Öteki renkler*. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2007). *Babamın bavulu*. İletişim Yayınları.

Parks, T. (2019). *Ben buradan okuyorum: kitapların değişen dünyası*. Metis Yayınları.

Seval, H. (2012). Orhan Pamuk'un yazı hakikati. *Hürriyet Gösteri*, *307*, 91-98.

Sönmez, B. (2019). Dünya edebiyatı umut mu, imkânsızlık mı? *Notos Edebiyat Dergisi*, *77*, 24-28.

Şevki, A. (2011). Küreselleşme, roman ve dünya edebiyatı. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, *304*, 69-77.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 182-202
doi:10.32600/huefd.1564983

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 10.10.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 10.02.2025

Karaman Ovası Geç Tunç Çağı Seramik Buluntuları

Late Bronze Age Ceramic Finds from Karaman Plain

Filiz İLHAN*

Öz

Konya Havzası'nın güneyinde bulunan Karaman Ovası Orta Anadolu ile Akdeniz Bölgesi arasında stratejik bir konuma sahiptir. Ova içerisinde özellikle Karadağ'ın doğusundan başlayan yerleşimlerin güneye kadar yayıldığı görülmektedir. MÖ 2. binyıl içerisinde Hititlerin "*KUR UGU"* olarak tanımladıkları Aşağı Ülke sınırları içerisinde kalan Karaman Ovası pek çok araştırmacı tarafından ziyaret edilmiştir.1950'lerden itibaren bölge genelinde yürütülen yüzey araştırmaları sırasında Neolitik Çağ'dan Demir Çağı'na kadar tarihlenen pek çok yerleşim yeri tespit edilmiştir. Hititlerin "Aşağı Ülke" olarak tanımladıkları bölge içerisinde yer alan Karaman Ovası'nda 2016-2022 yılları arasında gerçekleştirilen yüzey araştırmaları neticesinde beş yerleşimde Hitit Dönemi'ne ait seramik bulunmuştur. Hitit başkenti Boğazköy'ünde içinde yer aldığı çekirdek bölge ve çevresinde Hitit seramiğinin standart olarak üretildiği bilinmektedir. Merkezi otoritenin kontrolünde üretilen bu seramikler güneye doğru inen güzergâh üzerinde bir hat boyunca yayılmıştır. Bu çalışmada 2016-2022 yılları arasında yürütülen yüzey araştırmaları sırasında ele geçen Hitit seramikleri genel hatları ile incelenmiş, çekirdek bölge yerleşimleri başta olmak üzere diğer Hitit merkezlerine ait seramik buluntuları ile karşılaştırılmış ve bu yerleşimlerin genel karakteri belirlenmeye çalışılmıştır.
Anahtar sözcükler: Hitit, Aşağı Ülke, Karaman Ovası, seramik, imparatorluk dönemi.

Abstract

Karaman Plain, located in the south of the Konya Basin, has a strategic position between Central Anatolia and the Mediterranean Region. It is seen that the settlements in the plain, especially starting from the east of Karadağ, spread to the south. During the 2nd Millennium BC, many researchers visited the Karaman Plain within the borders of the "Lower Country", which the Hittites defined as "KUR UGU". During the surveys carried out throughout the region since the 1950s, many settlements dating from the Neolithic Age to the Iron Age were identified. As a result of the surveys carried out between 2016-2022 in the Karaman Plain, which is located in the region defined by the Hittites as the Lower Country, ceramics from the Hittite Period were found in five settlements. It is known that Hittite ceramics were produced as standardised in and around the core region including the Hittite capital Boğazköy. These ceramics produced under the control of the central authority were spread along a line on the route descending towards the south. In this study, the Hittite ceramics recovered during the surveys conducted between 2016 and 2022 were examined in general terms, compared with the pottery finds from other Hittite centres, especially the settlements in the core region, and the general character of these settlements was tried to be determined.
Keywords: Hittite, Lower Land, Karaman Plain, ceramic, imperial period.

* Dr. Bağımsız Araştırmacı. E-posta: flzilhn51@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0662-8603

◊ Alan Editörü / Field Editor: Yiğit ERBİL

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Giriş

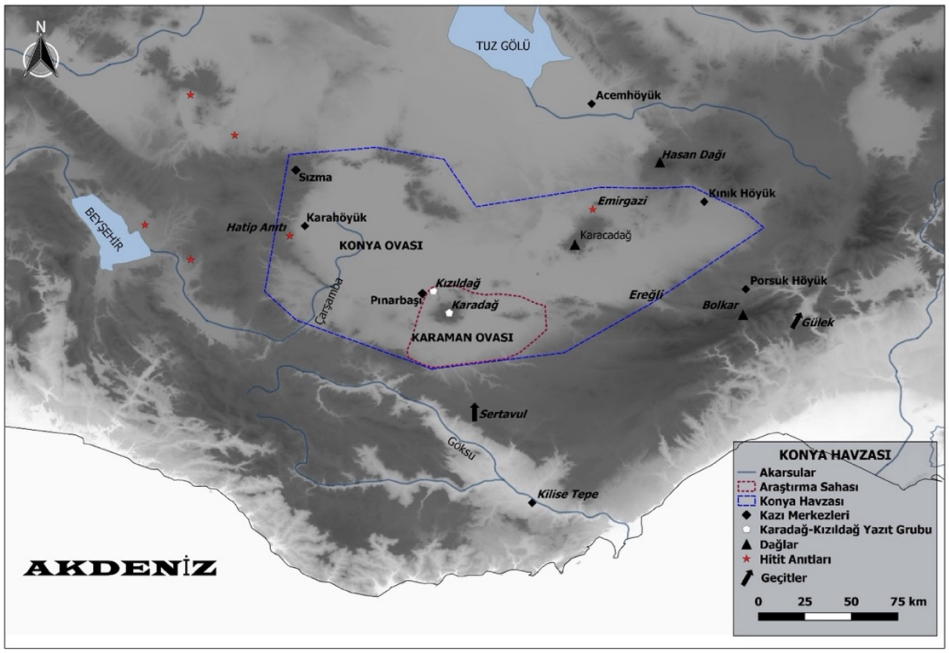
Anadolu Platosu'nun merkezini kaplayan Orta Anadolu Bölgesi, farklı özellikler sergileyen coğrafi bölümlerden oluşmaktadır. Kuzeydoğu'da Erciyes Dağı'ndan başlayarak güneybatı yönünde ilerleyerek Hasan Dağı, Karacadağ, Karadağ gibi kütleleri içine alan volkanik hat, söz konusu kütlelerin çevrelerine yayılan ovalık sahalar ile dikkati çekmektedir. Kayseri, Aksaray, Niğde, Konya ve Karaman illerine yayılan ovalık sahalarda Anadolu kültür tarihi açısından önem taşıyan çok sayıda yerleşim bulunmaktadır. Erken Tunç Çağı'nın ortalarından itibaren kentsel nitelik taşıyan çok sayıda yerleşimin ortaya çıkmaya başladığı söz konusu volkanik hattın yakın çevresinde yer alan Kültepe, Acemhöyük, Konya Karahöyük gibi merkezler bu duruma işaret eden verileriyle göze batmaktadır (Palmisano ve Altaweel, 2013, s. 134; Palmisano, 2017, s. 224, 232, fig. 9). Erken Tunç Çağı'nda güçlenmeye başlayan bu merkezlerin MÖ 2. binyıl başlarında güçlü kent devletlerine dönüştükleri bilinmektedir. Bu gelişmede, hiç kuşkusuz ki Erken Tunç Çağı'nda oluşmaya başlayan ticari ağların MÖ 2. binyıl başlarında sistematik çerçeveye oturarak kurumsallaşmasının önemli bir rolü bulunmaktadır. Zenginleşmeye katkı sunan ticaret yollarına hâkim olma kaygısı ise bu kent devletleri arasında çatışmaların başlamasına neden olmuştur (Van Den Hout, 2009, ss. 11-12; Bryce, 2019). Asur Ticaret Kolonileri Dönemi (MÖ 2000-1700) boyunca ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan başı çeken Kültepe, Acemhöyük, Konya Karahöyük gibi merkezlerin dönemin sonlarında güçten düştükleri ve Orta Anadolu'nun kuzeyinde yeni bir otoritenin şekillendiği bilinmektedir. Boğazköy/Hattuşa merkezli olarak ortaya çıkan söz konusu yapılanma MÖ 1650 yılı civarında I. Hattuşili tarafından kurulmuştur. Zamanla tüm Anadolu'da etkisini hissettiren ve Hitit Devleti olarak adlandırdığımız bu yapı, MÖ 2. binyılın ikinci yarısında Doğu Akdeniz Havzası'nın büyük güçlerinden biri haline gelmiştir. Sınırlarını kuzeyden güneye, doğudan batıya doğru hızla genişleten Hitit Devleti topraklarını iki büyük bölgeye ayırdığı yazılı belgelerden anlaşılmaktadır. Yukarı Ülke ve Aşağı Ülke olarak adlandırdıkları iki ana bölge ve krala bağlı vasal krallıklar Hitit idari sisteminin temelini oluşturmaktadır. "Yukarı Ülke" olarak tanımlanan alan, başkent Hattuşa'nın da içerisinde bulunduğu Çorum ve çevresinde yer alan Hitit çekirdek bölgesini kapsamaktadır. "Aşağı Ülke (KUR UGU)" sınırı ise Kayseri ve Konya Ovası'na kadar uzanan alanı tanımlamaktadır (Özkan, 1998, s. 74. Aşağı Ülke'nin başkenti ise Tarhuntaşa olarak bilinmektedir.). Aşağı ve Yukarı Ülke arasında kalan topraklar ise imparatorluğun başkenti Hattuşa'ya bağlıdır.

Bu çalışmada Karaman Ovası'nda 2016-2022 yılları arasında yapılan yüzey araştırmaları sonucunda toplanan ve Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait seramiklerin incelenmesi yapılacaktır. Değerlendirilen seramik buluntularının ele geçtiği Karaman, Hitit çekirdek bölgesi dışında kalmakta ve "Aşağı Ülke" sınırları içerisinde yer almaktadır. Karaman'da günümüze kadar MÖ 2. binyıl kültürlerine odaklanan herhangi bir kazı çalışması gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla bölgenin materyal kültürü özellikle de seramikler stratigrafik çerçevede tanımlanabilmiş değildir. Bölgenin MÖ 2. binyıl seramiğine ilişkin verilerimiz farklı araştırmacılar tarafından yürütülen yüzey araştırmalarına dayanmaktadır. Karaman Ovası ve yakın çevresinde 2016-2022 yılları arasında Yalçın Kamış tarafından yürütülen yüzey araştırmalarında MÖ 2. binyılın farklı evrelerine ait seramik buluntularıyla karşılaşılmıştır (Kamış, 2019, s. 98). Kabaca MÖ 2. binyıl ortalarına ve sonrasına tarihlenebilecek seramik parçalarının Karadağ'ın kuzeyinde bulunan Süleymanhacı Höyük ve Karaman Ovası'nda yer alan Eminler Höyük, Sıranlı (Sısan Höyük), Gavur Höyük ve İslihisar Gavur Höyük'te tespit edildiği görülmektedir (Kamış ve Şener, 2024, s. 509). Bu çalışmada söz konusu höyüklerden ele geçen seramik parçaları biçimsel ve teknik özellikleri ekseninde ayrıntılı şekilde değerlendirilmiştir. Bu kapsamda yüzey araştırması buluntuları tipolojik analize tabi tutularak farklı bölgelerde bulunan kazısı gerçekleştirilmiş merkezlerden ele geçen benzer buluntularla karşılaştırılmıştır. Böylece Orta Anadolu Platosu ve Akdeniz sahil kesimi arasında geçiş noktasında bulunan Karaman Ovası yerleşimlerinin kültürel konumu tanımlanmaya çalışılmıştır.

Karaman Ovası

Orta Anadolu Bölgesi ile Akdeniz Bölgesi arasında kalan Karaman Ovası, Konya Havzası'nın hemen güneyinde bulunmaktadır (Kamış, 2018a, s. 200; Kamış, 2019a, s. 599; Kamış, 2018b, s. 503). 20 km genişliğe, 30 km uzunluğa sahip Karaman Havzası'nın tabanına yayılan ve verimli bir alan içerisinde bulunan ovalık alan, batıda Hacıbaba Dağı, kuzeyde Karacağ Dağ, kuzeydoğuda Çakırdağ ve güneyde

Karaman Platosu ile çevrelenmektedir (Kamış, 2018b, s. 503). Ovaya adını veren Karaman İli, alanın güney kısmında bulunmaktadır. Deniz seviyesinde 1000-1050 m yüksekte bulunan ovanın doğu kısmı Konya-Ereğli'ye doğru uzanmaktadır. Yaklaşık 600 km²'lik bir alanı kapsayan ovalık alan Toros Dağları'ndan kaynaklanan Dereköy Deresi, Deliçay ve İbrala Deresi gibi akarsular tarafından beslenmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Karaman Ovası (Kamış ve Taşkıran, 2022, fig.1)

Karaman Ovası'nın çevresi dağlar ile çevrelenmiştir. Güneyde Toros Dağları'nın kıyıya paralel uzanması nedeni ile güneydeki sıcak hava bölgeye nüfuz etmemektedir ve bu durum bölgede günümüz yıllık ortalama yağış miktarının 300-450 mm civarında olmasına neden olmaktadır (Türkeş, 1996, s. 1064). Yıllık yağışın 500 mm altında olan bölgelerde daha çok su gereksinimi az olan ürünler yetiştirilmektedir. Yağışların bu denli az oluşu ovalık kısımda kuru tarım yapılmasına olanak vermektedir. (Türkeş, 1996, s. 1064). Yazların sıcak ve kurak; kışların ise soğuk ve karlı olduğu yarı kurak karasal ilkimde step türü bitki toplulukları yaygındır. Bölgedeki bazı alanlarda yapılan çalışmalar sonucunda ovaya hâkim olan bu iklimin Holosen'in geç dönemlerinde oluşmaya başladığı ve dönem içerisinde nemli ve kurak periyotların birbirini izlediği tespit edilmiştir (Roberts vd., 2011, s. 151; Fontugne vd., 1999, s. 588). Bu değişimin gözlendiği en önemli yerleşimlerden biri Kılbasan Kasabası yakınlarında bulunan Holosen kesitidir. Bu kesitten alınan örnekler bölgenin GÖ 4700 ve 4200 ile GÖ 3300 yıllarında nemli ve yağışlı bir süreçten kurak bir sürece geçildiğini göstermektedir. Bu durum Karaman içerisinde ve çevre bölgeler de bulunan arkeolojik verilerle tam olarak desteklenmese de MÖ 3. bin ile 2. binyıl içerisinde meydana gelen bazı değişimlerin iklimsel olduğu anlaşılmaktadır (Kamış ve Taşkıran, 2022, s. 330).

Bölgenin Araştırma Tarihçesi ve Geç Tunç Çağı'nda Karaman Ovası

Karaman'da (Monte, 1992, s. 93) coğrafi şartların uygunluğundan dolayı erken dönem yerleşimlerinin Karaman Ovası ile güneyde bulunan platoda kurulduğu gözlenmektedir.[1] Karaman Ovası'nın içerisinde bulunan Konya Havzası'nda Pleistosen Dönem'e ait Konya Gölü'nün çekilmesi ile birlikte elverişli hale gelen arazide Canhasan, Pınarbaşı gibi yerleşimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

[1] *Karaman* ismi Erken Hitit Kaynaklarında "Landa" Antik kaynaklarda ise "Laranda" olarak geçmektedir.

Epipaliotik Çağ'dan itibaren kültür materyallerin görüldüğü bölgede Hellenistik-Roma dönemleri öncesine odaklanan ilk kapsamlı araştırmalar 1950'li yıllarda yapılmıştır. Ancak Karaman çevresi hakkında bilgi sunan erken kaynaklar bölgeye geziler düzenleyen seyyahlardan gelmektedir. Bu konuda en erken bilgi "Burgogne Dükası" adına elçilik görevini yürüten Bertrandon de la Broquiére tarafından verilmektedir. Broquiére; Suriye, Tarsus, Karaman ve Konya-Ereğli'ye yaptığı gözlemleri not etmiştir. Bu notlar arasında Karaman ile alakalı olarak etrafı surlar ile çevrili ve kulelileri bulunan ticarete açık bir şehir olarak tanımlamıştır (Broquiére, 1892, ss. 107-110). 1879 yılında Edwin John Davis'in yazdığı "Life in Asiatic Turkey: A Journal of Travel in Cilicia, Isauria and Parts of Lycaonia and Cappadocia" eserinde Karaman'ın ev mimarisi, sosyo-ekonomik yapısı, coğrafyası ve tarihi hakkında kısa bilgiler sunmaktadır (Davis 1879, ss. 273-294). Bu seyyahlar gibi bölgeyle bağlantılı bilgiler verenler dışında daha bilimsel bir çerçevede bölgeyi ziyaret eden bilim insanları bulunmaktadır. 19 ve 20. yy arasında Karaman Ovası ve çevresinde özellikle Bizans ve Roma Dönemi ile bu dönemlerden önce bölgede bulunan Hititlere ait kültür kalıntıları birçok bilim insanının dikkatini çekmiştir. Özellikle Kızıldağ ve Karadağ civarında bulunan Demir Çağı'na ait yazılı kitabeler 1909 yılında Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde bölge için önemli bir araştırma olarak kabul edilebilir (Ramsay ve Bell, 1909, ss. 504-515).

1951-1954 yılları arasında yapılan çalışmalarda Karaman ve Konya ovası içerisinde en erken arkeolojik veriler Jemas Mellaart tarafında yürütülen yüzey araştırmalarından gelmektedir (Kamış, 2018b, s. 503). Konya Ovası'ndan Kilikya'ya kadar uzanan geniş bir alan içerisinde Klasik Dönem'den önceki süreçler hakkında veriler toplanılmıştır (Mellaart, 1954, s. 175; Mellaart, 1963, s. 199). Bölge genelinin Neolitik Çağ'dan itibaren iskân edildiğini söyleyen Mellaart, bölgede çok fazla yerleşim olduğundan bunlardan da sadece çok azını ziyaret edebildiğinden bahsetmektedir. 1994 ile 2000 yılları arasında, Karaman Ovası'nın güney kısmında yapılan yüzey araştırmalarında bölgenin avcı-toplayıcı yaşamına dair buluntular ele geçmiştir. Ova genelinde yürütülen çalışmalar neticesinde bölgedeki en eski insan iskân izlerinden birini oluşturan Pınarbaşı kaya altı sığınağına rastlanılmıştır. Pınarbaşı, Epipaleolitik Dönem ve Neolitik Dönemi kapsayan yerleşimi (Baird ve Mustafaoğlu, 2023) iki dönem hakkında önemli veriler sunmaktadır (Baird, 2007, s. 287).

Mellaart dışında bölge üzerine araştırma yapan bilim insanları arasında Semih Güneri, David French, Hasan Bahar ve Yalçın Kamış gibi bilim insanları bölge genelindeki eski dönemler hakkında önemli veriler sağlamaktadır. D. French, bölgede Göksun Vadisi'nin rolünü daha iyi kavramak amacıyla 1963 yılında Konya-Karaman Ovası ile Kilikya Bölgesi arasında kalan alanda Prehistorik Dönemlere ait maddi kültür kalıntılarını incelemiştir (French, 1965, s. 177). Bölge bazında yapılan bu bilimsel araştırmalar bazı Prehistorik kazıların başlamasına zemin hazırlamıştır. 1960'lı yıllarda Karaman'ın Pınarbaşı'ndan sonra diğer bir erken erken yerleşimi olan Can Hasan III bölgenin seramik öncesi sürecini aydınlatması bakımından önemlidir (Cohen, 1970, s. 125). Can Hasan'da Neolitik Dönem'den başlayan sürecin Kalkolitik Dönem'e kadar devam ettiği görülmektedir. Karaman Ovası'nda yapılan araştırmalar sonucunda, bölgede özellikle MÖ 3. binyıl ile 2. binyıl yerleşim kalıntılarının oldukça baskın olduğu anlaşılmaktadır. 2000'li yılların başında ova genelinde J. Yakar, M. Dinçol ve A. Taffet gibi bilim insanlarının yaptığı yüzey araştırmalarında Hititler ile ilgili çalışmalar yapılmıştır (Dinçol vd., 2000, ss. 1-16). 2016 ile 2022 yılları arasında ise Karaman Ovası'nda Yalçın Kamış tarafında yapılan çalışmalar bölgenin Erken Tunç Çağ'ı hakkında önemli bilgiler vermektedir (Kamış, 2019b, s. 97).

Ovalık alanın Anadolu'nun iç bölgeleri ile güney kıyısını birbirine bağlayan stratejik bir konumda yer alması Erken Tunç Çağı başlarından MÖ 2. Bin yıl sonlarına kadar bölgenin önemini korumasında önemli bir rol oynamıştır. Bölgede yapılan çalışmalara ilişkin veriler daha çok yüzey araştırmalarına dayanmaktadır. Özellikle ovanın MÖ 3. binyılda Eminler ve Kıbrıs Höyük gibi yerleşimlerin ana merkezler arasında olduğu ve alanı kontrol ettiği ileri sürülebilir (Kamış, 2019, s. 515; Massa vd., 2021, s. 237). Ovanın Erken Tunç Çağı'nda Anadolu ile eş zamanlı olarak yerleşim sayısında bir artışın olduğu yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir. Bu yerleşimler ovanın kuzeybatı kesimi ile Karaman'ın kuzey ve kuzeydoğu kesiminde yoğunlaşmaktadır. MÖ 3. binyılda bu alanda yer alan yerleşimlerin güneye açılan yolları kontrol ettiği, özellikle ele geçirilen malzemenin Tarsus-Gözlükle ile benzer olmasından da anlaşılmaktadır (Mellaart, 1963, s. 205). 2. Binyıla gelindiğinde ise bölge genelinde yerleşim dokusunda bir değişiklik gözlenmektedir (Mellaart, 1958, ss. 311-312). Yapılan yüzey araştırmalarının sonuçlarına göre bölgede MÖ 3. Binyıldan sonra yerleşim sayısının yaklaşık %60 oranında azaldığı görülmektedir (Kamış

ve Taşkıran, 2022, s. 334). Özellikle ova tabanına yayılan yerleşimlerin büyük oranda terk edildiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde daha çok Karadağ çevresine ve merkez kısmına yerleşim alanlarının çekildiği görülmektedir (Kamış ve Taşkıran, 2022, s. 335).

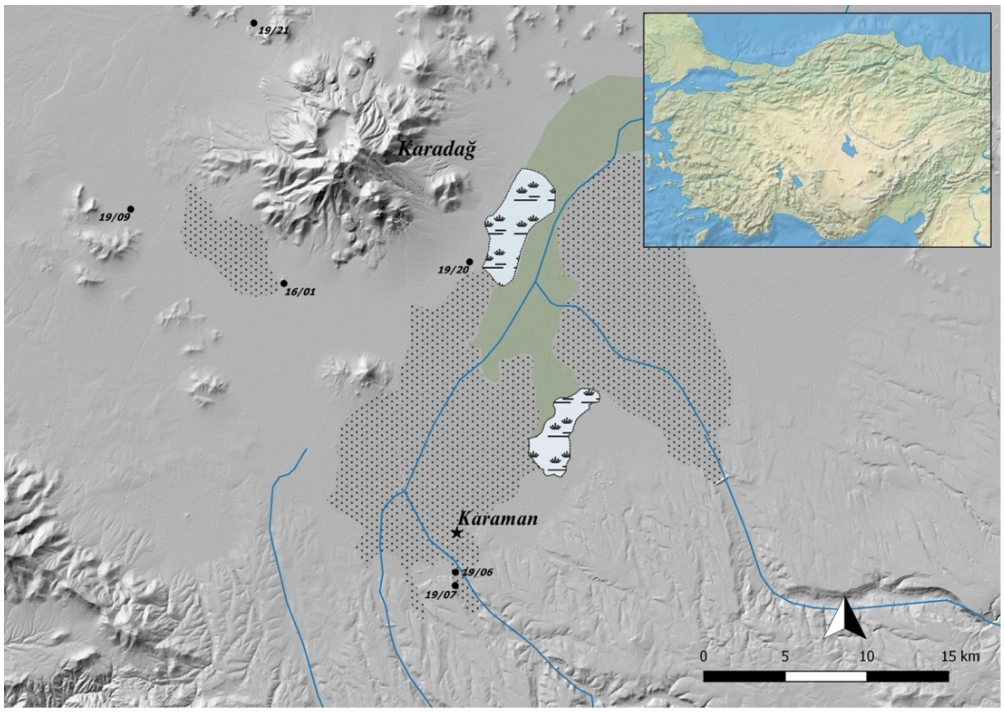
Bölgenin konumu ve bölgedeki özellikleri dolayısıyla Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde de bir geçiş alanı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bölgedeki Göksu Vadisi de güneydeki çağdaş yerleşimler için bir geçiş güzergâh olarak kullanılmış olmalıdır. Ayrıca Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde Anitta'nın babası olan Pithana'nın krallığını Konya, Karaman ve Aksaray'ı da içine alacak şekilde merkezi bir devlete dönüştürdüğü yorumu yapılmıştır (Mellaart, 1958).

Geç Tunç Çağı'nda Karaman Bölgesi, Hitit İmparatorluk sınırları içerisinde yer alan ve yazılı kaynaklarda "Aşağı Ülke" ya da "Tarhuntašša Krallığı" olarak adlandırdıkları bölge sınırları içerisinde yer almaktadır (Yakar vd, 2001, s. 711). Antlaşma metinlerini de içeren bazı yazılı kaynaklar Tarhuntašša Krallığı ile Hatti arasındaki sınırın Hulaya (Çarşamba) Nehri olduğunu belirtmiştir (Otten, 1981, ss. 10-15). "Aşağı Ülke'nin" coğrafi konumuna ilişkin bazı bilgileri ise Hitit Kralı III. Hattušili'nin fermanından öğrenmek mümkündür (Garstang, 1944, s. 20; Forlanini, 2017, s. 239). Hitit kralı III. Hattušili tarafında yayınlanan "Pirwa Hekur Fermanı" ile Hitit'in "Aşağı Ülke" coğrafi konumu hakkında bilgi verilmektedir. Bu pasajın girişinde dedesi I. Šuppiluliuma'nın seferleri ile kurtarılmadan önceki felaket durumuna dönüldüğünden bahsedilir. Hattušuli'nin yayınlattığı pasajda (Pirwa Hekur) Šuppiliuma'nın zaferinden önce "Aşağı Ülkeye" düşman Arzavalıların geldiğini, Hatti ülkesini yağmaladığını ve Tuwanuwa ile Uda'yı kendi sınırı yaptığından bahsetmektedir (Forlanini, 2017, s. 239). Ayrıca II. Muvattali'nin tanrılara dua listesinde "Aşağı Ülke" tanrılarına da yer verilmiştir (Singer 1996, s. 16, 37; Forlanini, 2017, s. 239). Dua listesinde "Uššа'nın Fırtına Tanrısı, Paraşthunta'nın Fırtına Tanrısı, Huwatnuwanda Dağı, Hulaya Nehri, Aşağı Ülke'nin erkek tanrıları, dişi tanrıları, dağları ve nehirleri" ifadesi geçmektedir.

Konya/Karaman Ovası'nda Hitit İmparatorluğu'nun dağılmasından hemen sonra Geç Hitit Dönemi olarak adlandırılan süreçte Hitit geleneğinin derin izlerini görmek mümkün olmaktadır. Bölgede bulunan bazı yazıtlarda MÖ 12. yy'de yaşadığı savunulan Hartapu'nun anlatımları, bölge için önemli bir yazılı kaynak olarak savunulabilir. Ancak bu yazıtların dönemi ile ilgili iki farklı kronoloji önerisi bulunmaktadır. Hawkins ve Weeden (2021, ss. 387-388), MÖ 12. yy'de Mursili'nin oğlu "Hartapu I" ve MÖ 8. yy'de Mursili'nin oğlu olmayan bir "Hartapu II" olmak üzere bölgede iki ayrı kralın olduğunu önerirken; Massa ve Osborne (2022, s. 86) Türkmen-Karahöyük'ten elde edilen son veriler ışığında Konya/Karaman Ovası'nda MÖ 8 yy'de tek bir kralın olduğunu savunmuşlardır.

Karaman Ovası sınırları içerisinde yapılan yüzey araştırmalarında tespit edilen bazı merkezlerde Hitit Dönemi'ne ait seramiğe rastlanılmış ve Hitit seramik geleneğinin bu ova içerisinde de aynı form ve özelliklerde devam ettiği gözlenmiştir (Şekil 1). Kamış tarafından yürütülen yüzey araştırmaları kapsamında Eminler Höyük, Sıranlı, Süleymanhacı, İslihisar/Gavurhöyük ve Gavur Höyük olmak üzere toplam beş merkezde Hitit seramiği ele geçmiştir (Şekil 2).

Bu merkezlerden Eminler Höyük; Karaman'ın 20 km kuzeybatısında bulunan Eminler Höyük Karaman Ovası ile Karadağ arasında kalan Eminler köyünün hemen yakınında bulunmaktadır (Kamış 2019a, s. 511). Höyük deniz seviyesinde 1034 m yüksekliğe sahiptir. Doğu-batı yönüne 500 m kuzey-güney yönünde ise 800 m olan höyük birbiri ile bağlantılı beş yükseklikten oluşmaktadır (Kamış, 2019, s. 201; Kamış 2019, s. 511). Eminler Höyük hakkında ilk bilgiler Mellaart'ın bölgede yürüttüğü yüzey araştırmasından gelmektedir. Mellaart (1963, s. 207) höyüğün MÖ 3. binyıla dayandığını dile getirmiş; 2. binyılı ile ilgili bir yorum yapmamıştır. 1989 yılında Semih Güneri (1989, s. 99) bölgede yaptığı çalışmalar sonucunda Eminler Höyüğü'nün MÖ 2. binyılda da iskân edildiğini söylemiştir. Höyükteki en kapsamlı çalışma ise 2016-2019, 2022 yıllarında Kamış tarafından yapılmıştır (Kamış, 2019c, ss. 98-100). Çalışmalarda Eminlerin MÖ 3 ile 2. binyıl açısından zengin bir malzeme verdiği anlaşılmıştır. Yüzey araştırmalarında toplanan seramiğin değerlendirilmesi sonucunda %59'nun MÖ 3. binyıla, %38'nin MÖ 2. bine, %2'nin ise Demir Çağı'na ait olduğu anlaşılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen MÖ 2. binyıla ait Hitit benzeri seramiğin çark yapımı olduğu görülmektedir. Astar ve hamur özelliklerine bakıldığında kırmızı. Astarlı, krem astarlı, yalın, gri astarlı, Kilikya boyalıları, *egg shell ware* ve kaba olarak tanımlanan özellikleri ile ön plana çıktığı görülmektedir.



Şekil 2. Karaman Ovası Geç Tunç Çağı Yerleşimleri (1601: Eminler Höyük, 1906: Gavur Höyük, 1907: Havuz Mevkii, 1909: İslihisar/Gavurhöyük), 1920: Sıranlı/Sısan, 1921: Süleymanhacı Höyüğü)

Süleymanhacı Höyüğü; Karadağ kütlesinin kuzey eteklerinde bulunan Acıgöl'ün kıyısında yer almaktadır. Yaklaşık 5.5 hektarlık bir alana yayılan höyük, farklı araştırmacılar tarafından ziyaret edilmiştir (Güneri, 1989; Bahar 2005; Baird 2001; Maner 2021; Kamış 2019a, 2019b; Şerifoğulu ve Küçükbezci 2019; Massa ve diğerleri, 2020). Yaklaşık 20 m yüksekliğindeki höyükten derlenen seramik parçaları, yerleşimin Erken Tunç Çağı'ndan itibaren Hellenistik-Roma Dönemi sonlarına kadar hemen hemen kesintisiz şekilde iskân edildiğine işaret etmektedir.

Literatürde Sıranlı ya da Sısan Höyük adıyla bilinen yerleşim Hamidiye Kasabasının doğusunda günümüzde kurumuş durumdaki Suğla Gölü'nün kuzeybatı kıyısında bulunmaktadır. Yaklaşık 14 hektarlık bir alana yayılan ve günümüz ova seviyesinden 10 m kadar yükselen höyük, Karaman Ovası'nın orta ölçekli yerleşimlerinden biridir. Birbirine bağlanan iki tepeden oluşan höyüğün farklı araştırmacılar tarafından ziyaret edildiği bilinmektedir (Güneri 1989, s. 100; Kamış, 2019c, s. 98). Araştırmalarda höyükten yoğun Demir Çağı ve Helenistik-Roma Dönemi seramik parçaları toplanmıştır. Yüzeyden toplanan seramik örnekleri höyükte yerleşimin Erken Tunç Çağı'nda başladığını işaret etmiştir. Bunun yanı sıra MÖ 2. binyılda da iskân edildiğini ortaya koymuştur.

İslihisar Gavur Höyük, İslihisar Köyü'nün yaklaşık 2 km kadar batısındadır. Yaklaşık 3 hektarlık bir alana yayılan höyük, ova seviyesinden 20 m kadar yükselmektedir. Karaman Ovası'nın küçük ölçekli yerleşimleri arasında yer alan höyük, yerleşim tarihi açısından oldukça hareketli bir görünüme sahiptir. Araştırmalarda höyükte Erken Tunç Çağı'nda başlayan iskânın hemen hemen kesintisiz bir şekilde Hellenistik-Roma Dönemi sonlarına kadar ettiği anlaşılmıştır.

Karaman şehir merkezindeki Gavur Höyük, ova seviyesinden 20 m kadar yüksekliktedir ve 3 hektarlık alanıyla Karaman Ovası'nın küçük boyutlu yerleşimleri arasında yer alır. Höyükte Erken Tunç Çağı'nda başlayan yerleşimin MÖ 2. binyılın farklı evrelerinde devam ettiği belirlenmiştir. Gavur Höyük, yaklaşık 1 km kadar batıda bulunan bir başka MÖ 2. binyıl yerleşim merkezi olan Havuz Mevkii ile birlikte ele alındığında, Sertavul Geçidi'ne açılan Dereköy Vadisi'ne yakınlığıyla dikkati çekmektedir.

Geç Tunç Çağı'nda Karaman Ovası Seramik Tipolojisi ve Özellikleri

Karaman Ovası'nda yüzey araştırmaları sırasında ziyaret edilen beş höyükte tespit edilen MÖ 2. bin seramiğini form ve tip açısından Hitit seramiği geleneğini yansıttığı görülmektedir. İncelenen örnekler çanak, çömlek, tepsi/tabak ve libasyon kabı olarak tanımlanan formlara aittir. Parçalar Hitit Dönemi standart seramik üretimini yansıttığı, genelde yüzeyleri krem astarlı ve kırmızı astarlı örneklerden oluştuğu tespit edilmiştir (Şekil 3). Bu seramik örnekleri ile birlikte yalın ve kaba hamurlu örnekler de vardır (Şekil 4). Seramiklerin genelde çoğu iyi pişirilmiş ve hamurunda genelde ince kum, ufak boyutta taşcık, orta ve küçük boyutta kalker katkısı seçilebilmiştir. Ayrıca çok az parçanın hamurunda mika katkısı da bulunmaktadır.

Şekil 3. Karaman Ovası Geç Tunç Çağı Krem (a) ve Kırmızı Astarlı (b) Seramik Örnekleri

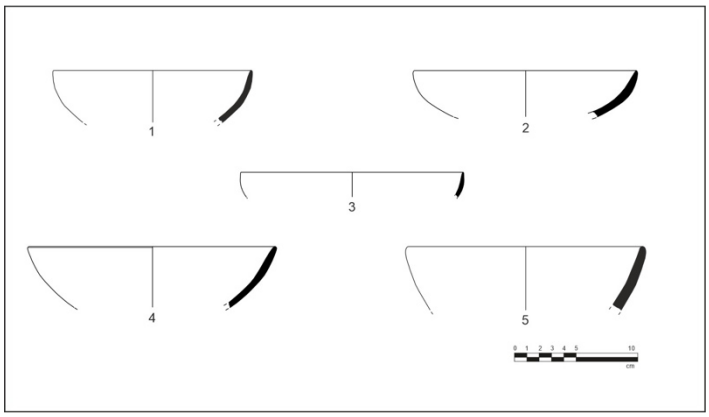
Eminler, Sıranlı, Süleyman Hacı, İslihisar ve Gavur Höyük gibi yerleşimlerden toplanılan seramik incelendiğinde tipolojik açıdan ve kullanım özellikleri bakımından Hitit çekirdek bölgesi ile benzerdir. Hitit Dönemi'nde Orta Anadolu'nun kuzeyinden güneyine kadar Hitit sınırları içerisinde kalan bölgelerin çoğunda aynı gelenek ile yapılmış seramikle karşılaşılmaktadır.

Şekil 4. Karaman Ovası Geç Tunç Çağı Yalın ve Kaba Seramik Örneği

Çanak; Karaman Ovası yüzey araştırmaları sırasında yukarıda bahsi geçen beş yerleşimden ele geçen çanaklar basit ağızlı, içe çekik ağızlı, içe kalınlaştırılmış ağızlı, dışa kalınlaştırılmış ağızlı hem içe hem dışa kalınlaştırılmış ağızlı olmak üzere 5 farklı tipte değerlendirilmiştir.

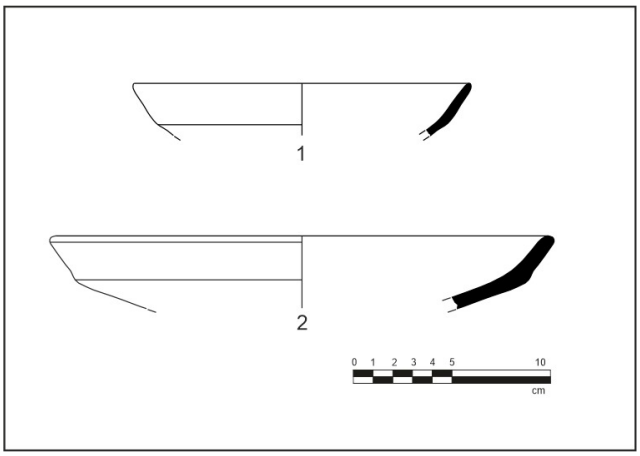
Yarı Küresel, Düz Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar; çanak formlarının ilk tipini oluşturmaktadır (Şekil 5). Ağız kenarları hem iç hem de dıştan inceltilmiş bu çanak gurubundaki örnekler Eminler, Sıranlı ve Gavurhöyük'te bulunmuştur. Basit ağız kenarlı bu çanakların gövdeleri genellikle yarı küreseldir. Bu tipe ait örneklerin kaliteli hamurdan ince cidarlı örnekleri dikkat çekmektedir.

Hitit İmparatorluk Dönemi çekirdek bölge yerleşimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu tipe ait örnekler Boğazköy/Hattuşa'da (Karpe, 1988, lev.40: S 12a) Kuşaklı/Sariss'da (Mielke,2006, abb. 105), Uşaklı Höyük'te (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig.2, şek. 28, 48, 49, 58), Maşathöyük/Tapigga'da (Özgüç, 1982, fig. A: 16-17-18-19), Alacahöyük'te (Koşay, 1951, lev. XLII: res.1) ve Ovaören'de (İlhan, 2017, ek 13-17) karşımıza çıkmaktadır. Hitit çekirdek bölgesi dışında kalan Geç Tunç Çağı yerleşimlerinden Beycesultan'da (Mellaart ve Murray, 1995: 40; P18a, şek.1-12) ve Tarsus-Gözlükule'de (Ünlü, 2006, 6, fig. 7; Karacic, 2016, fig.2, şek.4; Karacic, 2014, 330, şek.C ; 321, şek. A-D) çağdaş örnekler kaydedilmiştir.



Şekil 5. Yarı Küresel, Düz Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar

Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı, Omurgalı Çanaklar; Gavurhöyük ve Sıranlı'dan çıkan iki örnek bu tipte değerlendirilmiştir (Şekil 6). Küresel gövdeli örnekler gibi bu iki çanağın ince cidarlı olduğu dikkat çekmektedir.

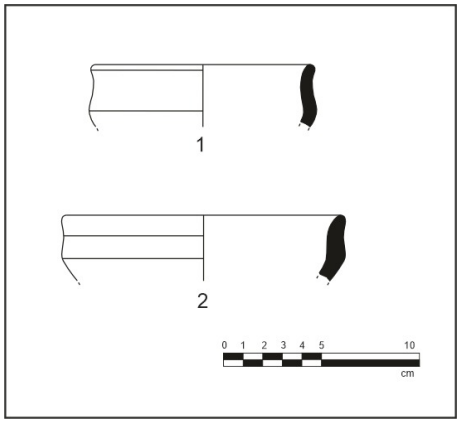


Şekil 6. Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı, Omurgalı Çanaklar

S Profilli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar; Yalnızca Süleymanhacı Höyüğü'nden ele geçen iki örnek boyun kısmında "S" profili yaparak omurgalı karına sahip gövdeye bağlanmıştır (Şekil 7).

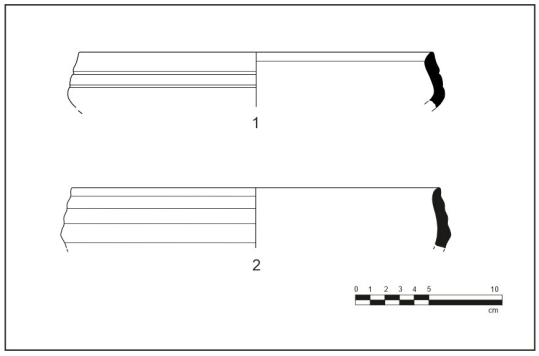
Bu çanaklardan ilki karın kısmında daha yumuşak bir dönüş yaparken (Şekil 7.1), diğeri daha keskin bir dönüş yaparak dibe doğru daralmaktadır (Şekil 7.2).

S profilli çanakların Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait çağdaş örnekleri Boğazköy/Hattuşa'da (Karpe, 1988, lev. 37-38,40-41 ve lev.38: S9, S10a), Maşathöyük/Tapigga'da (Özgüç, 1982, fig. A: 31-35), Kuşaklı/Sarissa'da (Mielke, 2006, abb 100-101), Alacahöyük'te (Koşay, 1951, lev. XLII: res.5), Uşaklı Höyük'te (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig.10, şek. 224-225,234; fig.13, şek.213,317,321), Ovaören'de (İlhan, 2017: ek.22)ve Gordion mezarlarında (Mellink, 1956: 28: H19, H29, H22, H6, H4, H32, H38, H39, H34, H13) karşımıza çıkmaktadır. Geç Tunç Çağı yerleşimlerinde ise Tarsus-Gözlukule Geç Tunç Çağı IIA tabakalarında (Karacic, 2016, fig.2(a) şek. D; Karacic, 2014, s. 363, şek. A-B), Beycesultan'ın II. (Mellaart ve Murray, 1995, 40; P18b, şek.5) ve I. tabakalarında (Mellaart ve Murray, 1995, s. 68; P32, şek.5,9,7,11,15,18) açığa çıkartılmıştır. Aynı çanak tipinin erken örnekleri ise İnandıktepe (Özgüç, 1988, 153, şek. 5) yerleşiminde ve İmikuşağı'nda (Konyar, 2002, s. 410, lev.4-6) mevcuttur.



Şekil 7. S Profilli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar

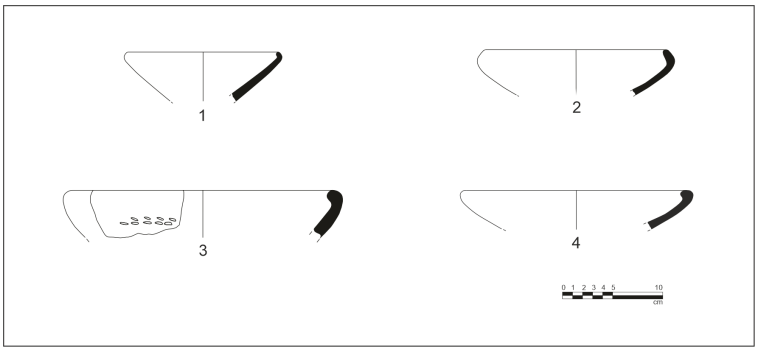
Çift Koni Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar; Ters çift koni gövdeye ve basit ağız kenarına sahip iki örnek Süleymanhacı Höyüğü'nde bulunmuştur (Şekil 8). Örneklerden birin üst gövdesinde alt alta iki sıra yiv bezeme (Şekil 8.1), diğerinde ise yine üst gövde de üç sıra alt alta oluk bezeme yapılmıştır (Şekil 8.2). Bu gruba ait örneklerin benzerleri Hitit İmparatorluk Dönemi içerisinde Boğazköy/Hattuşa'da (Karpe, 1988, lev. 37.S6 ve S7), Ovaören'de (İlhan, 2017, ek.26) ve Maşathöyük/Tapigga'da (Özgüç, 1982, fig. A:27-29) görülmektedir.



Şekil 8. Çift Koni Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Basit Ağız Kenarlı Çanaklar

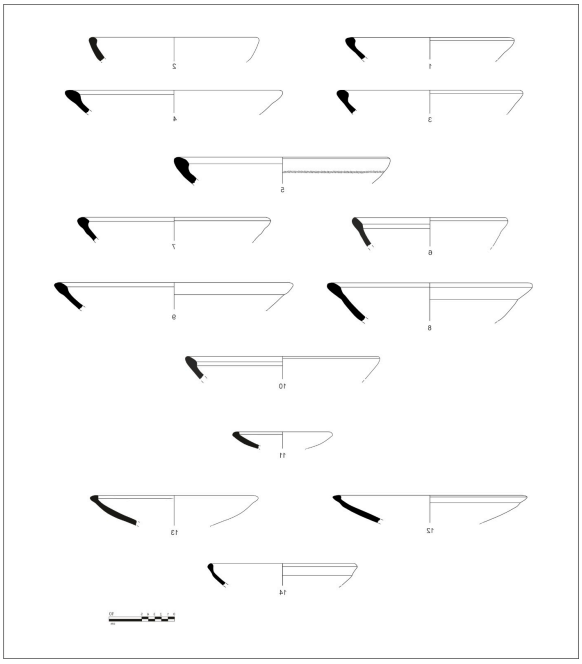
Konik gövdeli, İçe Çekik Ağızlı Çanaklar; çalışmanın ikinci tipini oluşturan bu çanaklar Gavur Höyük/İslihisar ve Süleymanhacı Höyüğü'nden 4 örnek ele geçmiştir. Ağız çapları 15 ile 26 cm arasında olan parçalar konik gövdeli, içe çekik ağızlı, yuvarlatılmış (Şekil 9.3 ve 4) ve içten dıştan inceltilmiş (Şekil 9.1 ve 2) ağız kenarına sahiptir. Kalın cidarlı bir örneğinde yer aldığı bu çanağı Orta Anadolu başta olmak

üzere Hitit yerleşimlerinde mevcuttur. Hitit çekirdek bölgesi içerisinde Boğazköy/Hattuşa (Gunter, 1980, s. 279; Karpe, 1988, lev.38), Alacahöyük (Koşay, 1951, lev. XLII, res. 1-2,4) Uşaklı Höyük (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig. 11: 246-266) ile Kızılırmak Kavsi'nin güneyinde Ovaören'in (İlhan, 2017, Ek.25/5-7-8-9) Hitit İmpatorluk Dönemi tabakalarında; güneyde Tarsus-Gözlükule Geç Tunç Çağı IIA'da (Ünlü, 2016, s.5, fig.4; Karacic, 2014, s. 325, şek. A, B, G) benzer örnekleri yer almaktadır.



Şekil 9: Konik Gövdeli, İçe Çekik Ağız Kenarlı Çanaklar

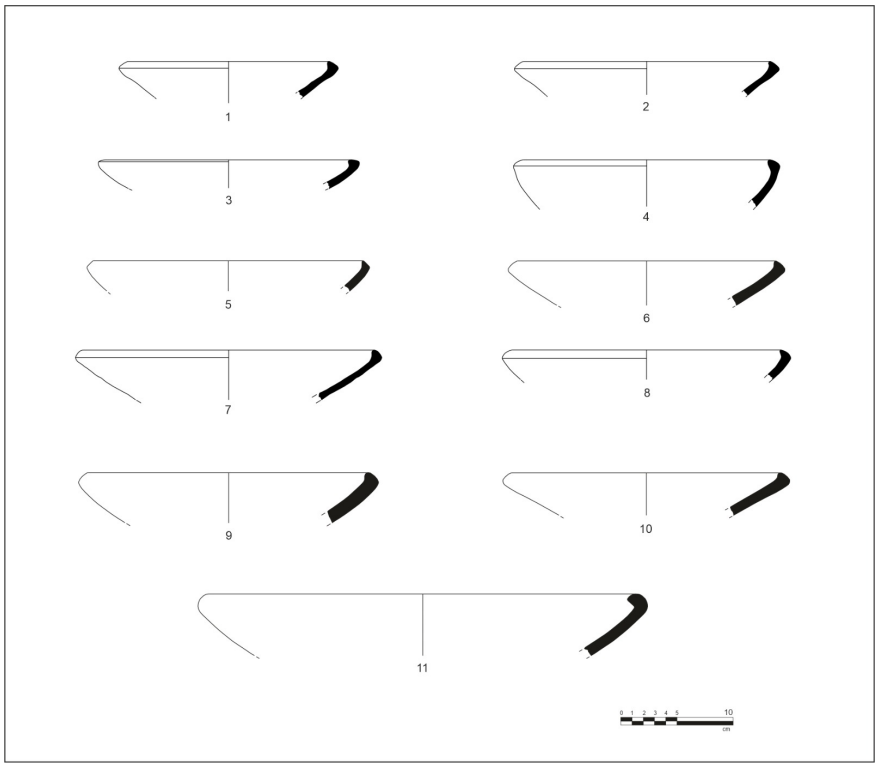
Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, İçe Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar; çalışma kapsamında değerlendirilen yerleşimlerden en çok bu tipe ait örneklerin bulunduğu dikkat çekmektedir (Şekil 10 ve 11). Ağız çapları 14 ile 34 cm arasında değişen çanakların içe kalınlaştırılmış ağız kenarları düzleştirilmiş (Şekil 10.1-10) ve yuvarlatılmış (Şekil 10.11-14 ve Şekil 11) olmak üzere farklılık göstermektedir. Bu tip örnekler üzerinde baskı olarak yapılmış olan gövde üzerine yapılmış tek sıra halinde oval baskı bezekler görülmektedir (Şekil 10. 5).



Şekil 10. Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, İçe Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar

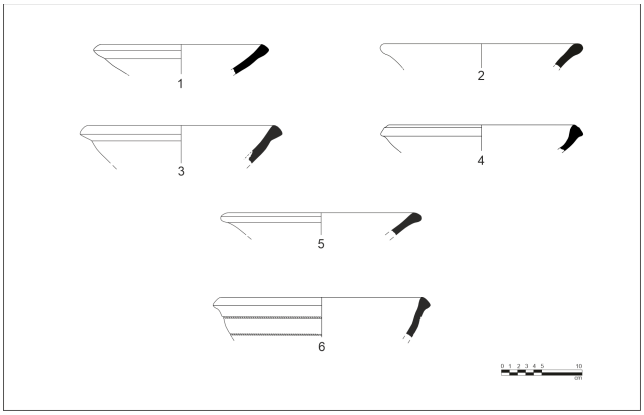
Bu tipe ait çanakların benzerleri Hitit İmparatorluk Dönemi çekirdek bölge sınırları içerisinde Boğazköy/Hattuşa (Gunter, 1980, s. 278; Karpe, 1988, lev.37), Maşathöyük/Tapigga (Özgüç, 1982, fig. A38, 42-43), Alacahöyük (Koşay, 1951, XLIII, res.3), Uşaklı Höyük'te (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig. 6: 123,125,139); çekirdek bölge dışında Beycesultan (Mellaart, 1995, s. 72, fig. P.36: 12-22), Tarsus-Gözlükule (Karacic, 2016, fig. 2: K), Korucutepe'de (Griffin, 1974, s. 59, res. 161,181-182) benzer örnekler

vardır. Bu tipe ait erken örneklere ise Alişar'ın Post Karum tabakalarında (Gorny, 1990, Pl. 44-322-323) rastlanmıştır.



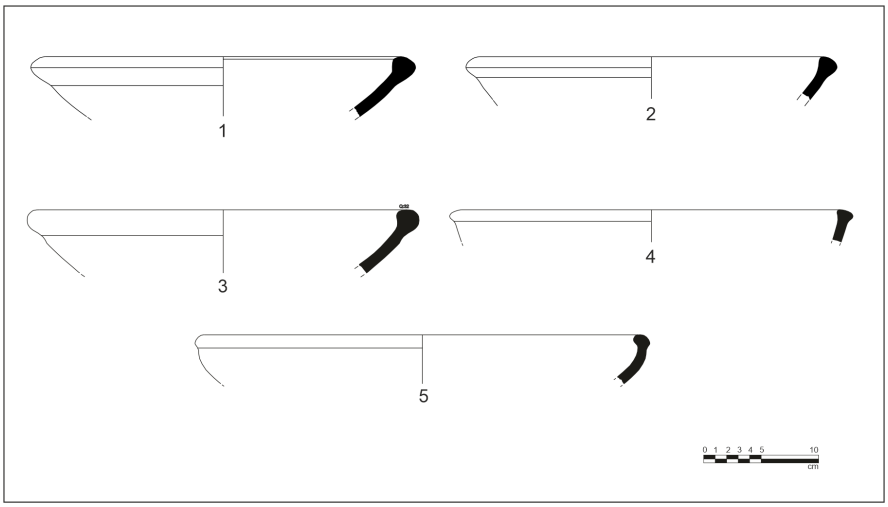
Şekil 11. Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, İçe Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar

Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Dışa Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar; Süleymanhacı, Eminler ve Gavurhöyük'ten ele geçmiştir. Ağız kenarı hafif dışa doğru kalınlaştırılarak yapılan çanakların konik biçimli, yarı küresel ve omurgalı gövdeli örnekleri vardır (Şekil 12). Bazı örneklerde ağız kenarının hemen alt kısmında oluk izleri mevcuttur. Gavurhöyük'ten ele geçirilen parça üzerinde ise ağız kenarının altında ve gövde üzerinde birbirine paralel olarak yapılan baskı bezeme vardır. (Şekil 12.6). Bu tipe ait örnekler Karaman Ovası dışında Hitit çekirdek bölgesinde bulunan birçok yerleşimde ve Hitit'in etkinlik alanında bulunan yerleşimlerde kaydedilmiştir.



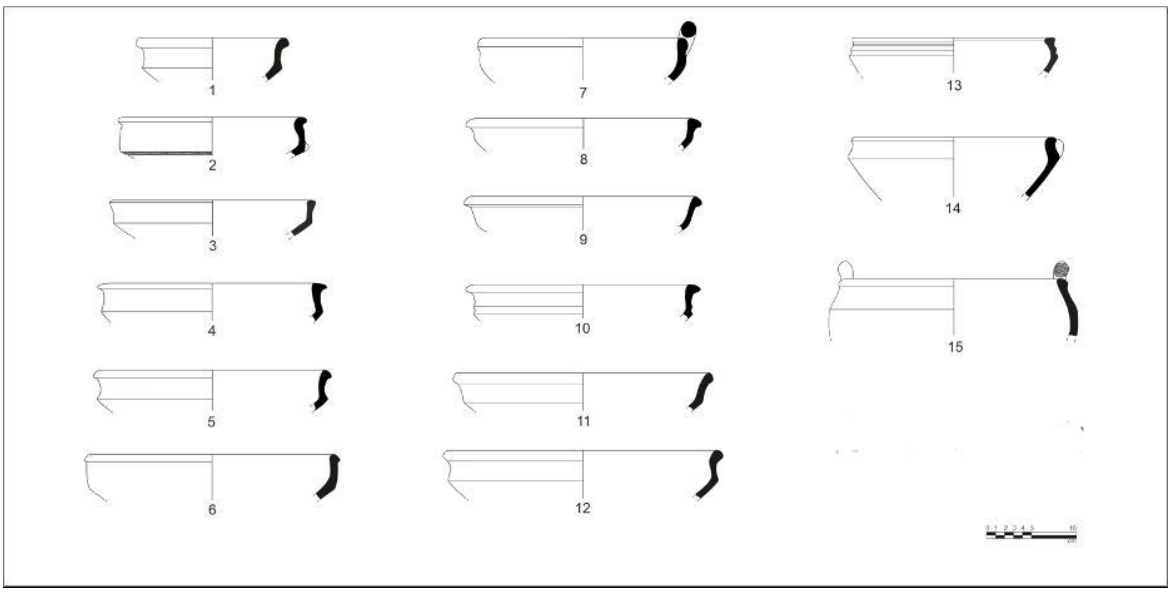
Şekil 12. Dışa Kalınlaştırılmış Ağızlı, Konik Gövdeli Çanaklar

Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, İçe-Dışa Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar; 18 ile 38 cm arasında değişen ağız çapına sahiptir (Şekil 13). Ağza doğru genişleyen dışbükey kenarlı gövdeli, dışa çekik ağızlı, içe-dışa kalınlaştırılmış ağız kenarlı bu çanaklar Sıranlı ve Süleymanhacı Höyüğü'nde toplanmıştır. Bu çanakların çağdaş örnekleri Beycesultan'ın I. tabakasında kullanılmıştır (Mellaart, 1995, s. 69, fig. P.33: 7; fig. P.46: 4).



Şekil 13. Konik Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, İçe-Dışa Kalınlaştırılmış Ağız Kenarlı Çanaklar

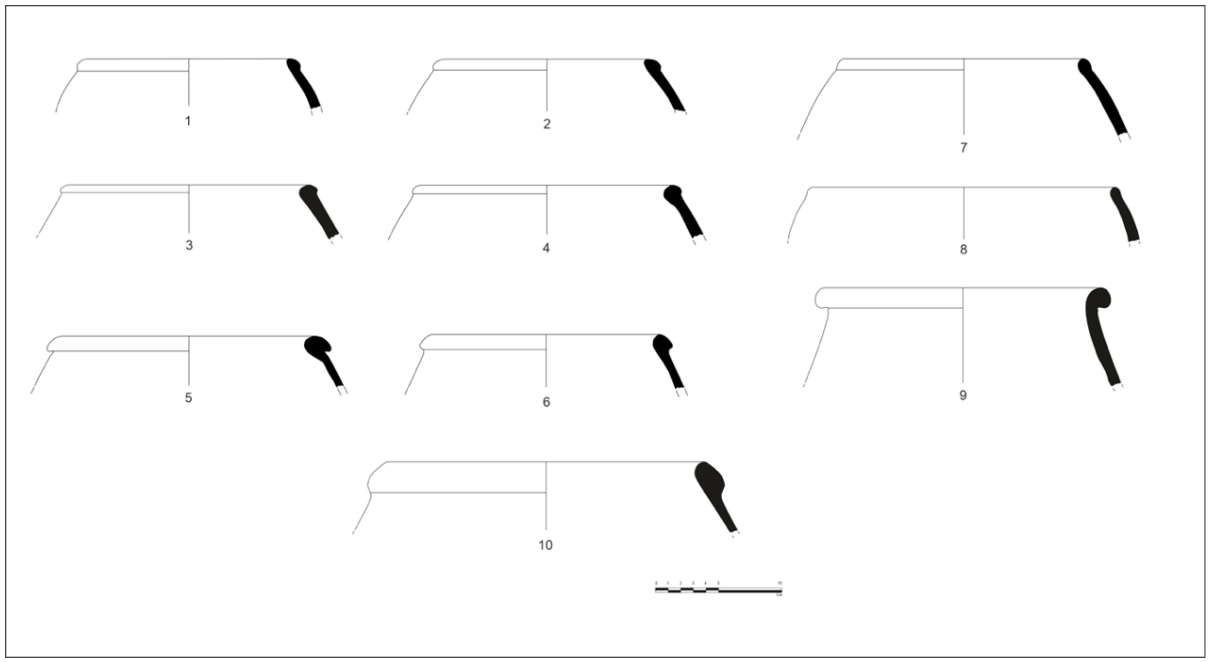
Omurgalı gövdeye sahip örneklerin çağdaşları ise Hitit Dönemi içinde birçok yerleşim alanında (Şekil 14). İmparatorluk Dönemi ile benzer örnekler başkent Boğazköy/Hattuşa (Karpe, 1988, lev.37-38), Maşathöyük/Tapigga (Özgüç, 1982, fig. A 31-34), Kuşaklı/Sarissa (Mielke, 2006, Abb 100-101), Uşaklı Höyük (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig.10: 224-225,234), Gordion (Mellink, 1956, s.28, H-6,13,19,22,29,39) ve Ovaören'de (İlhan, 2017, Ek.22-1-7) açığa çıkartılmıştır. Hitit çekirdek bölgesi dışında kalan Beycesultan (Mellaart, 1995, s. 68, fig. P32) ve Tarsus-Gözlükule'de de (Karacic 2014, fig. 2: D; Karacic 2016, s. 363, şek. A-B) aynı döneme tarihlenen örnekler bulunmaktadır.



Şekil 14. Omurgalı Gövdeye Sahip Çanaklar

Çömlek; Beş yerleşim alanından elde edilen çömleklere bakıldığında daha çok günlük kullanım amaçlı oldukları görülmektedir. Bu kaplar boyunsuz, kısa boyunlu ve uzun boyunlu olarak sınıflandırılmıştır.

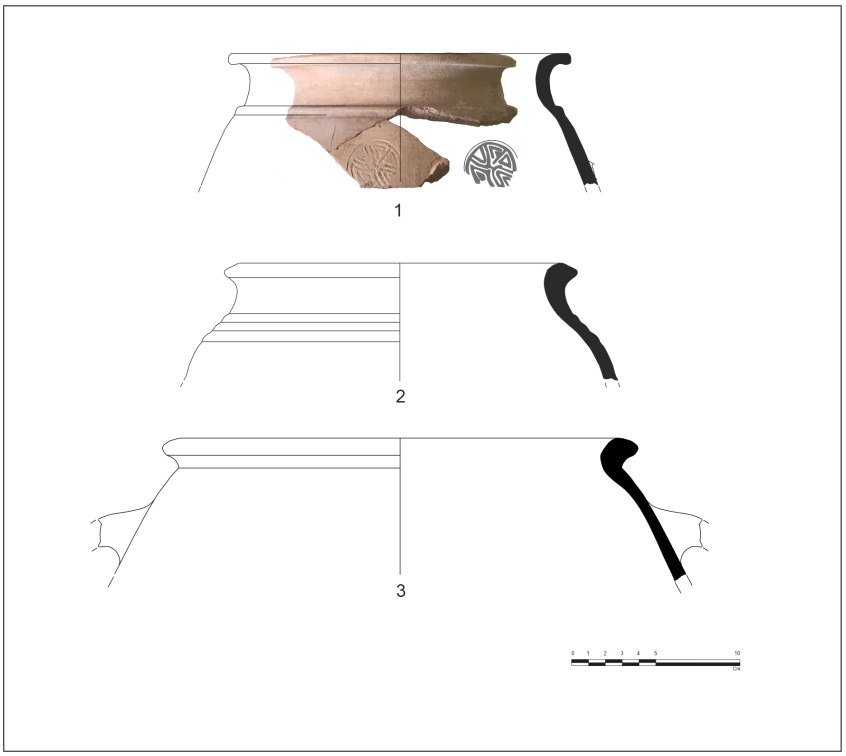
*Boyunsuz Çömlekler*in ağız çapları 17 cm ile 24 cm arasındadır. İçe çekik ağızlı, dışa kalınlaştırılmış ağız kenarlı (Şekil 15) olan bu çömleklerin daha çok krem astarlı olması dikkat çekmektedir. Eminler, İslihisar, Süleymanhacı ve Sıranlı yerleşimlerinde boyunsuz çömlek örnekleri yoğun ele geçmiştir. Bu çömleklerin Hitit seramiği olarak tanımlanan örnekleri Boğazköy/Hattuşa (Karpe, 1988, lev.11: 28) Kuşaklı/Sarıssa'da (Mielke, 2006, Abb 57,69,75) ve Uşaklı Höyük'te (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig. 16-17 ve fig 22), Geç Tunç Çağı seramiği olarak değerlendirilen örnekleri ise Beycesultan (Mellaart 1995, s. 73, fig. P.37: 11-12), Tarsus-Gözlükule (Ünlü, 2016, s. 6, fig. 7; Karacic 2014, s. 341, şek. D-E), Kilise Tepe'de (Blakeney, 2007, fig. 390: 658) ve Korucutepe'de (Griffin, 1974, s. 59, res. 314, 318, 320) vardır.



Şekil 15. Boyunsuz Çömlekler

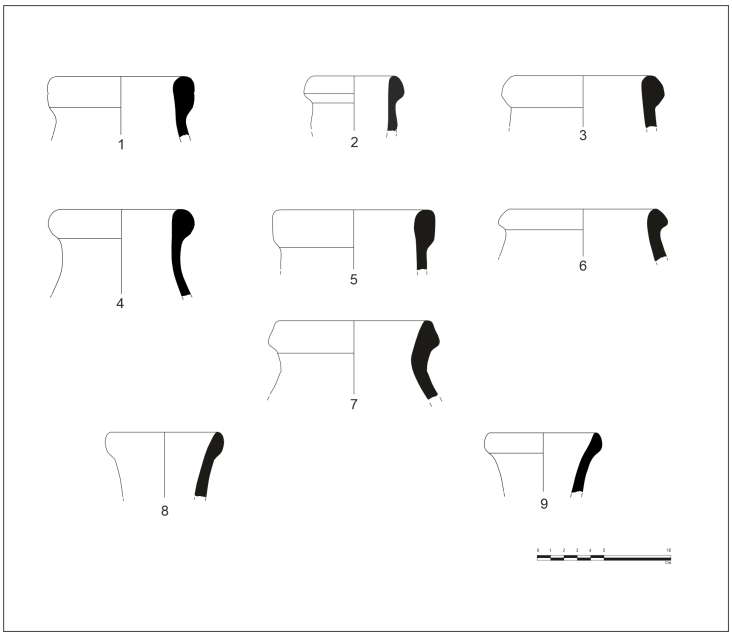
Kısa Boyunlu Çömleklere ait üç örneğin ağız çapları 19 cm ile 32 cm arasında değişmektedir (Şekil 16). Her üç örneğin ağızı dışa çekilmiştir. Kısa boyunlu çömleklerinin erken örnekleri Alişar'ın Post Karum tabakalarında (Gorny, 1990, Pl.51. 389-390) açığa çıkartılmıştır. İmparatorluk Dönemi'ne ait benzer çömlekler ise Boğazköy/Hattuşa (Fischer, 1963, Tef. 59-542, 71-652,654), Ovaören'de (İlhan, 2017, s. 203, Ek. 46) ve güneyde Tarsus-Gözlükule'de Geç Tunç Çağı IIA'da (Karacic vd., 2016, s. 6, fig. 2b.5) görülür.

Kısa boyunlu çömlekler arasında bulunan ve Eminler Höyükte ele geçirilen çömlek (Şekil 16.1) Hitit Dönemi için karakteristik bir parça niteliğindedir. Çömleğin omuz kısmında 3,5 cm çapında mühür baskı bulunmaktadır. Mühür baskısının düzensiz geometrik şekillerden oluştuğu görülmektedir. Erken Tunç Çağı'ndan itibaren görülmeye başlayan, Asur Ticaret Koloni Dönemi ile birlikte yaygın hale gelen mühür baskılı çömlekler Hitit Dönemi'nde de devam etmiştir. Hitit'e tarihlenen mühür baskılı çömlek örnekleri Boğazköy/Hattuşa (Fischer, 1963, Tef 53-553, Tef 65-590,592) ve Kinet Höyük'ten (Gates, 2013, s. 32, fig. 16) bilinmektedir. Kinet Höyük'teki mühür baskısının kulp kısmına yapılması önemlidir.



Şekil 16. Kısa Boyunlu Çömlekler

*Uzun Dar Boyunlu Çömlekler*e ait parçalar düz ya da dışa çekik ağızlı, dışa kalınlaştırılmış ağız kenarlıdır (Şekil 17). Ağız çapları 9 cm ile 11 cm arasında değişen bu çömleklerin Hitit İmparatorluk Dönemi yerleşimlerinde yaygın kullanım gören formlardan biri olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 17. Uzun Dar Boyunlu Çömlekler

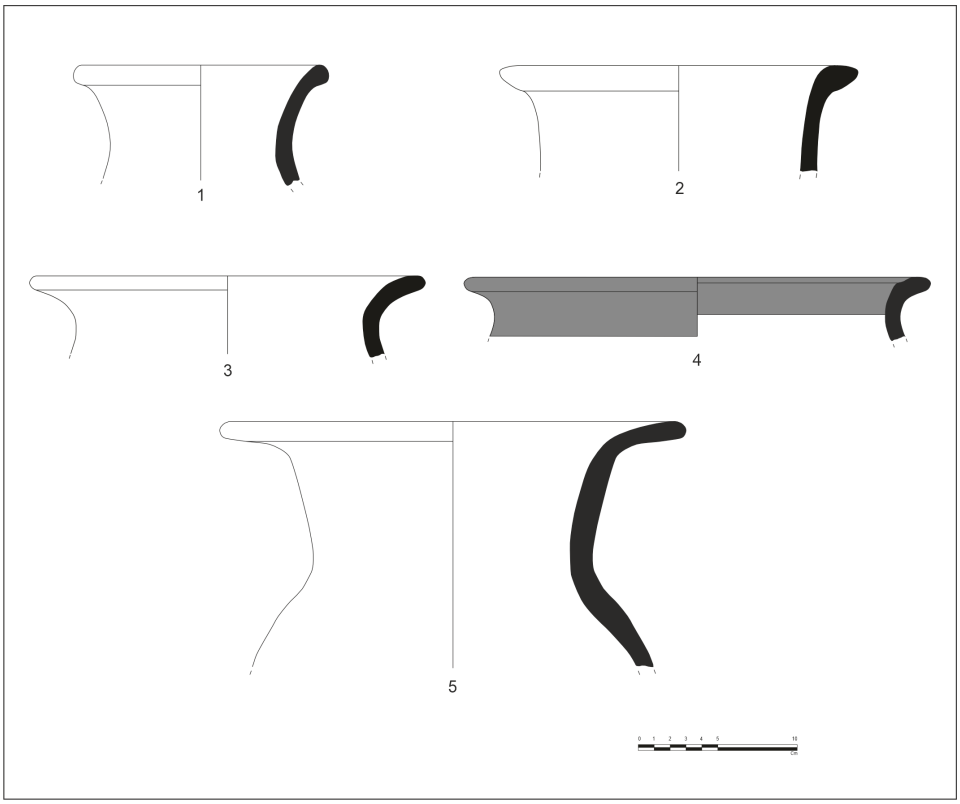
Karaman Ovası yüzey araştırmaları sırasında ele geçen bu tip dar uzun boyunlu çömleklerin erken örnekleri Alişar'ın Post Karum tabakalarında (Gorny, 1990, s. 615, şek. 440) görülmekle birlikte,

İmparatorluk Dönemi'nde Boğazköy/Hattuşa'da(Karpe, 1988, lev. 8), Kuşaklı/Sarissa'da (Mielke, 2006, Abb. 29), Maşathöyük/Tapigga'da (Özgüç, 1982, fig.C, 23-24), Uşaklı Höyük'te (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig. 20: 433), Ovaören'de (İlhan, 2017, Ek. 29-30) açığa çıkartılmıştır. Hitit çekirdek bölgesi sınırları dışında ise Beycesultan I (Mellaart, 1995, s. P.40: 6-7,9) ve Tarsus-Gözlükule (Ünlü, 2016, s. 5, fig. 5, 12-13) yerleşimlerinde benzer örnekler kaydedilmiştir.

Uzun Geniş Boyunlu Çömlekler; ağız çapı 20 ile 24 cm olan beş çömleğin incelenmesi yapılmıştır (Şekil 18). Dışa çekik ağız kenarlı örneklerin dışa kalınlaştırılmış ağızlı örnekleri de mevcuttur (Şekil 18.1-2).

Uzun ve geniş boynu omuz hizasında gövdeye bağlanan bu çömleklerin benzer örneklerini Hitit İmparatorluk Dönemi içerisinde başta başkent Boğazköy/Hattuşa olmak üzere (Karpe, 1988, lev. 13,15-16,22-24.), Kuşaklı/Sarıssa (Mielke, 2006, Abb. 62-63, 73,77,79-80), Maşathöyük/Tapigga (Özgüç, 1982, fig. D: 19,23-24), Alacahöyük (Koşay ve Akok, 1966, lev. 107, AL.h. 64, h. 85; Koşay ve Akok, 1973, lev. 75, AL. 85) ve Ovaören'de (İlhan, 2017, Ek. 36, ek. 38-194-195) ele geçmiştir. Güneyde Kinet Höyük (Gates, 2013, s.231, fig. 15), Kilise Tepe (Blakeney, 2007, fig. 390: 663, 669 ve fig. 390: 670) ve Tarsus-Gözlükule'de (Ünlü, 2016, s.6, fig. 8. 1-2-3; Karacic, 2014, s. 375, şek. A-B); doğuda Korucutepe'de (Griffin, 1974, s. 5, res. 267, 289) ve batıda Beycesultan I'de (Mellaart, 1995, s.78, P.42: 10) aynı döneme tarihlenen tabakalarda benzer örnekler ele geçmiştir.

Bu tip çömleklerin erken örneklerini ise Alişar'ın Post Karum tabakalarında (Gorny, 1990, s.614) ve İmikuşağı Eski Hitit tabakalarında (Konyar, 2002, s. 418, şek. 2) görmek mümkündür.

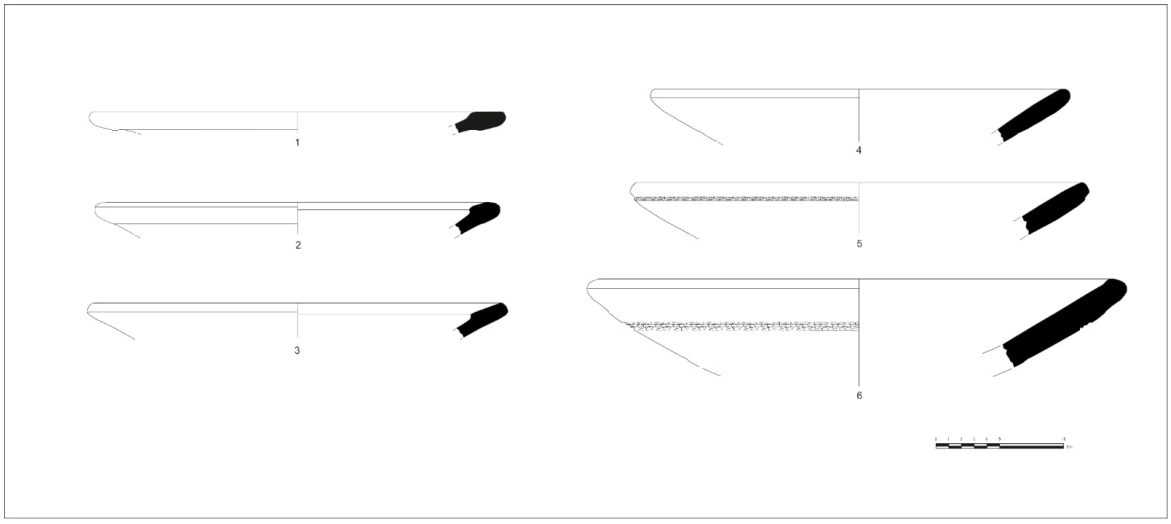


Şekil 18. Uzun Geniş Boyunlu Çömlekler

Tabak; Hitit kap repertuvarında oldukça sık karşılaşılan tabak formunun Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nden sonra kullanılmış olabileceği ve Hitit Dönemi içinde de geliştirildiği düşünülmektedir (Schoop, 2011, ss. 246-247). Ağız çapları 80 cm'e kadar ulaşabilen bu kapların basit ağızlı olanları dışında yakalı örnekleri de bulunmaktadır. Orta kalitede yapılmış hamurların katkılarında irili, ufaklı taşçık katkısı, kalker ve ince kum katkısı yer almaktadır (Şekil 19).

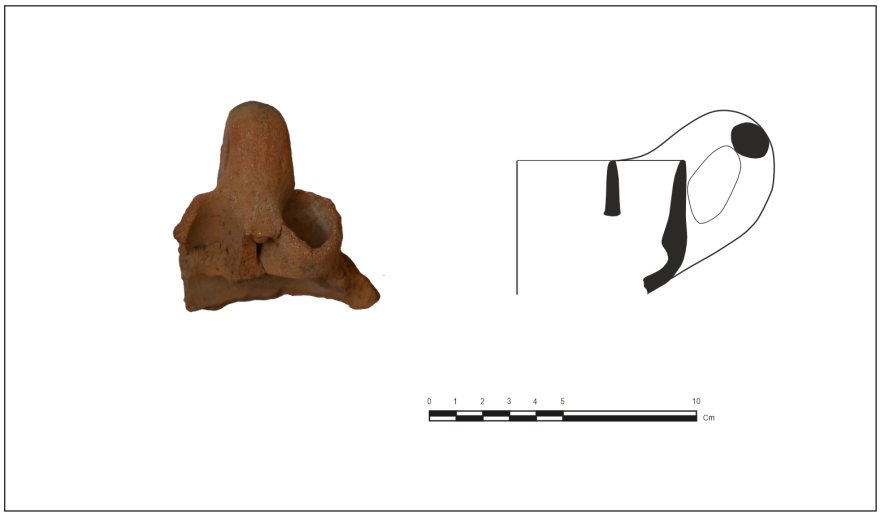
Basit Ağızlı Tabaklar; Ağız çapları 32 cm ile 40 cm arasında değişen örneklerin hamuru oldukça kaba ve cidarları kalındır (Şekil 19.4-6). Basit ağızlı örnekler içerisinde, ağız kenarlarının alt kısmına ip izi ile yapılmış şekiller görülmektedir. (Şekil 19. 5 ve 6). Ağız kenarının hemen altına yapılan bu motifler kabın yüzeyine paralel yerleştirilmiştir. Motiflerin kabın yüzeyine henüz yaşken yapıldığı anlaşılmaktadır. Baskı tekniği ile yapılmış benzer motifler Hitit İmparatorluk Dönemi'nde Boğazköy/Hattuşa'dan bilinmektedir (Fischer, 1963, taf. 100-908). Basit ağız kenarına sahip tabaklara Boğazköy/Hattuşa (Fischer, 1963, taf. 100-910), Kuşaklı/Sarissa (Mielke, 2006, abb. 133, E-F-G-H), Ovaören ve Uşaklı Höyük'ün Hitit İmparatorluk Dönemi tabakaları (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig.1: 1-4, 6-7) ile Geç Tunç Çağı IIA'ya tarihlenen Tarsus-Gözlükule'nin IIA tabakasında (Karacic, 2016, fig. 2: D) rastlanmıştır.

Yakalı Tabaklar; ağız çapı 29-32 cm arasında değişen üç örnek bu grupta değerlendirilmiştir (Şekil 19.1-3). Ağız kenarında 2-3 cm genişliğinde yaka oluşturarak ince gövdeye bağlana bu tabaklar literatüre "Yakalı Tabak" tanımı ile girmiştir. İmparatorluk Dönemi için karakteristik kap formlarından biri olan yakalı tabakların erken örnekleri İmikuşağı'nda (Konyar, 2002, s. 412, lev.6) yapılan kazılarda bulunmuştur. Boğazköy/Hattuşa (Fischer, 1963, Tef. 100-909,912; Karpe, 1988, lev. 42-43), Kuşaklı/Sarissa (Mielke, 2006, abb. 131, A-D) ve Uşaklı Höyük'ün (Daddi ve Mazzoni, 2015, fig. 1: 10-11,15) Hitit İmparatorluk Dönemi tabakalarında; Korucutepe'nin Geç Tunç Çağı tabakalarında (Griffin, 1974, s. 59, res. 199-200) benzer profil veren tabaklar ele geçmiştir. Bunun yanı sıra Tarsus-Gözlükule'nin IIA (Karacic, 2016, fig.2: A) ve Beycesultan'ın Ib (Mellaart, 1995, s. 84, P.48: 14-15) tabakalarında bulunan benzer tabaklar ise Geç Tunç Çağı'na tarihlenmektedir.



Şekil 19. Tabaklar

Libasyon Kabı; Hititler önemli gün ve olayları her zaman ön planda tutan ve dini ritüellere önem veren bir toplum olarak bilinmektedir. Dini ritüeller, festivaller ve bayramlarda kullandıkları eşyalarda gündelik hayattan farklılık göstermektedir. Özel şekillendirilmiş seramik kaplar bu materyallerin başında yer alır. Bu tip kapların farklı biçim ve özelliklere sahip olmasına karşın muhtemelen hepsi daha çok sıvı tüketimi ya da sunumu için kullanılmaktadır.



Şekil 20. Libasyon Kabı

Hititlerde özel amaçlı kaplar arasında gaga ağızlı testi ve çaydanlık en çok rastlanılan örnekler arasındadır. Ayrıca kol biçimli ya da hayvan biçimli örneklerinde sıkça kullanıldığı görülmektedir. MÖ 15. yy'ye kadar çok popüler olan bu kapların oldukça kaliteli işçiliği dikkat çekmektedir (Schoop, 2013, s. 364-365) Karaman Ovası'nda gerçekleştirilen yüzey araştırmaları sırasında özel amaçlı kullanıldığı düşünülen yalnızca bir örnek ele geçmiştir (Şekil 20). Gavur Höyük'te bulunan kabın oldukça sınırlı bir bölümü korunmuş olmasına rağmen, kulp ve akıtacak kısımlarının korunmuş olması ve diğer Hitit libasyon kapları benzerlik kurulması açısından önem taşımaktadır. Özellikle Eskiyapar yerleşim alanından açığa çıkartılmış örnek bu tip kapların en unik örnekleri arasında bulunmaktadır (Sipahi, 2021, Resim 31). Diğer Hitit merkezlerinden ele geçen özel amaçlı kaplara göre daha kaba hamurdan şekillendirilmiş olan bu örnek üzerinde yer alan ve her biri 2,6 cm genişliğindeki iki akıtacak sıvı libasyonunu akla getirmektedir. Kırmızı hamur rengine sahip ve iyi pişirilmiş bu kap astarsız ve perdahsızdır. Hamurunda ince kum katkısının dışında yoğun küçük taşcık ve kalker katkısı gözlenmiştir. Bu örneğe benzer bir seramik Beycesultan I'de bulunmuştur (Mellaart, 1995, s. 74, fig. P. 38: 10).

Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu'yu MÖ 2. binyılda hakimiyeti altına alan Hititler yayılmacı bir politikacı izleyerek kısa zaman içerisinde topraklarını genişletmiş ve oldukça geniş bölgelere kültürlerini taşımıştır. "Yukarı Ülke" sınırları içerisinde kalan ve başkentleri Hattuşa/Boğazköy'ün de içerisinde yer aldığı Çorum ve çevresindeki Hitit yerleşimleri en çok araştırılan Hitit merkezleridir. Bugün sınırları hala tartışmalı olan Hitit Aşağı Ülkesi'ne ilişkin araştırmalar sınırlı kalmıştır. Kızılırmak kavsinin güneyinde kalan Konya ve Karaman Ovası'nı içine alan bölgede gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalar genellikle 1900'lü yıllarda yüzey araştırması düzeyindedir. Son zamanlarda farklı bilim insanlarınca gerçekleştirilen yüzey araştırmalarının sayısının artması Hitit Aşağı Ülkesi'ne ilişkin daha fazla bilginin elde edilmesine olanak sağlamıştır.

Hâkimiyetin çok güçlü olduğu çekirdek bölge dışında geniş bir alana yayılan Hititler bölgeler arası iletişimde önemli bir konuma gelmiştir. Özellikle Hitit İmparatorluk Dönemi'nde geniş bir alana yayılan Hititlerin yönetiminin "Yukarı ve Aşağı Ülke" olarak ikiye ayrılması Hitit topraklarının idaresi açısından önemli olmuştur. Mezopotamya ve Mısır'dan gelen tehditleri durdurmak amacıyla "Aşağı Ülke" sınırları içerisinde kurulan Hitit yerleşim merkezlerinin daha çok bir askeri kale niteliğinde olma ihtimali yüksektir. Siyasi ve dini olayların yer aldığı birçok yazılı metin bu alanın Hitit Devleti'nin askeri idaresi için sınır güvenliğini sağlayan tampon bir bölge olduğunu göstermektedir (Bryce, 1986, s. 97; Matessi, 2016).

Hititlerin etkin olduğu Orta Anadolu Bölgesi'nde özellikle Erken Tunç Çağ'ı içerisinde seramik üretiminin elle şekillendirilmiş örnekleri tarihleme için oldukça önemli veriler sunmaktadır. Bölgede Koloni Dönemi ile birlikte çark yapımı seramik kullanımının artmasının yanı sıra farklı tipolojileri yansıtan

örnekler ön plana çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemden sonra bölgeye hükmedecek olan Hitit seramiğinin de temellerini oluşturan bir gelişimi yansıtmaktadır. Boğazköy/Hattuşa gibi büyük Hitit yerleşimlerinde bulunan büyük seramik fırınları üretimin belirli alanlarda toplu olarak üretildiğini göstermektedir. Literatürde genelde Hitit seramiği için yalın/sade ya da monokrom ifadesi kullanılmıştır (Schoop, 2013, s.359). Çarkta üretilen seramiklerin çoğu iyi pişirilmiş, devetüyü rengin ağırlıkta olduğu, orta irilikte mineral katkılı hamurdan yapılmıştır (Glatz, 2015, s. 183). Seri üretimden kaynaklanan standart ürünler Hitit seramiğinin ilk göze batan özellikleri arasında bulunmaktadır. Çoğunluğu seri olarak üretilen ve "*drab ware*" olarak ta tanımlanan seramik grubunun astarsız okside renkli olanları ve devetüyü renginde yapılmış örnekleriyle bütün Hitit yerleşimlerinde karşılaşılmaktadır (Schoop, 2011, s. 242; Sagona ve Zimansky, 2015, s.241 "*drab ware* "olarak tanımlanan seramik ilk olarak Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde ortaya çıkmış Hitit Dönemi'nin sonuna kadar ise kullanım görmüştür.). Bu seramik dışında Erken Tunç Çağı'ndan itibaren görülen kırmızı ve beyaz astarlı seramik örneklerine az da olsa rastlanılmaktadır (Schoop, 2011, s. 243; Schoop, 2013, s. 359).

Hitit seramiğine genel olarak bakıldığında yiyecek ve içecek için kullanılanların yanı sıra yemek depolama ve sosyal statü gösteren etkinliklerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Gündelik hayatta kullanılan seramiğin çoğuna bakıldığında basit kaselerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu tip kapların sıvı ya da katı yiyeceklerin sunulmasında kullanıldığı düşünülmüştür. Bu kapların dışında daha çok pişirme amaçlı kullanan iki kulplu çömlekler ön plana çıkmaktadır. Pişirme kapları genelde kaba şekilde yapılmıştır ve hamurları bol mineral katkılıdır (Schoop, 2013, s. 361). Günlük kaplar arasında ayrıca süzgeçler, fırınlarda kullanılan büyük tabaklar dikkat çekmektedir. Bu kaplar Hititlerin hüküm sürdüğü birçok merkezde benzer özellikleri yansıtmaktadır.

Karaman Ovası içerisinde gerçekleştirilen yüzey araştırmaları sırasında farklı ölçeklerde tespit edilen yerleşim alanları içerisinde bulunan Eminler, Sıranlı, İslihisar, Süleymanhacı ve Gavur Höyük gibi yerleşimler Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait maddi kalıntılar içermektedir. Bu yerleşimlerden ele geçen ve yukarıda genel özellikleri ile tanımlanan seramikler Hitit İmparatorluk Dönemi içeren merkezlerin tabakaları ile çağdaş veriler sunmaktadır. Yüzey araştırması sırasında incelenen bu beş höyük Hitit İmparatorluk Dönemi'nde güneye inen hattı üzerinde yer almaktadır. Bu höyüklerde ele geçirilen seramiklerin Hitit standart seramik üretimi için tipik olan formlardan oluştuğu dikkat çekmektedir. Özellikle krem astarlı seramiklerin (Fig. 3a) sayısı daha yoğundur. Aynı zamanda kırmızı astarlı (Fig.3b) ve yalın/donuk olarak tanımlanan *drab ware* örnekleri de hatırı sayılır şekilde göze batmaktadır. Hitit boyalı seramik örneklerinin bulunmamış olması merkezlerde yapılan çalışmanın sınırlı olmasından kaynaklanmış olabilir.

Karaman Ovası yüzey araştırmaları sırasında sadece Gavur Höyük'te ele geçirilen ve özel bir amaç için kullanıldığı anlaşılan kap parçasının höyükte dini ritüellerin gerçekleştirilmiş olabileceğine işaret eder.

Hitit İmparatorluk Dönemi malzemesi içeren Eminler Höyük'ün sahip olduğu yükseklik ve boyut itibari ile diğerlerine göre oldukça dikkat çekicidir. Birden fazla dönemi içeren bu yerleşimin Hitit İmparatorluk Dönemi içerisinde oldukça büyük önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Değerlendirilen seramiklerin tip ve hamur özelliklerine bakıldığında Hitit standart üretimin bir parçası olduğu ve çekirdek bölgede standart üretilen seramikler ile bire bir aynı olduğu görülmektedir. Ancak bu beş yerleşim yerinde sadece yüzey araştırmalarından toplanan seramikler değerlendirildiği için yerleşim alanında üretilip üretilmediği bu yerleşimlerde yapılacak olan sistematik kazılar ile cevaplanacaktır. Sonuç olarak bölgedeki yüzey araştırmaları Karaman Ovası'nın Hitit "Aşağı Ülke" sınırları içerisinde yer alan ve Hitit İmparatorluk Dönemi'nde yerleşim gördüğü anlaşılan önemli bölgelerden birisi olduğunu gözler önüne sermektedir.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Bahar, H. (2005). Konya ve Karaman İlleri Yüzey Araştırmaları 2003. K. Olşen, F. Bayram ve A. Özme (Yay. haz.), *22. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (1. Cilt) içinde (ss. 341-359). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Baird, D. (2001). Settlement and landscape in the Konya plain, South Central Turkey, from the Epipaleolithic to the Medieval Period. H. Karpuz, A. Baş ve R. Duran (Yay. haz)., *I. Uluslararası Çatalhöyük'ten Günümüze Çumra Kongresi* içinde (ss. 269-276). Çumra Belediyesi.

Baird D (2007). Pınarbaşı: Orta Anadolu'da epi-paleolitik konak yerinden erleşik köy yaşamına. M. Özdoğan ve N. Başgelen (Yay. haz.), *Anadolu'da uygarlığın doğuşu ve Avrupa'ya yayılımı Türkiye'de neolitik dönem yeni kazılar yeni bulgular* içinde (ss. 285-311). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Baird, D., & Mustafaoğlu, G. (2023). Pınarbaşı. *Heritage Türkiye*, *13*, 44-45. https://doi.org/10.18866/biaa2023.23

Blakeney, S. (2007). The Late Bronze Age. N. Postgate and D.Thomas (Yay. haz.), *Excavations at Kilise Tepe 1994-98 from Bronze Age to Byzantine in western Cilicia* (Cilt 1) içinde (ss. 111-120). British Institute.

Bryce, T. (1986). The boundaries of Hatti and Hittite border policy. *Journal of the İnstitute of Archeaeology of Tel Aviv Universty 13*(1), 85-102.

Bryce, T. (2019). *Hitit Krallığı.* Alfa Yayınları.

Cohen, R. (1970). The palaeocology of South Central Anatolia at the end of the Pleistocene and the beginning of the Holocene. *Anatolian Studies, 20,* 119-137.

Daddi, P. ve Mazzoni, S. (2015). *The Uşaklı Höyük survey project (2008-2012) A Final Raport.* Firenze University Press.

de la Broquière, B. (1892). *Le Voyage d'Outremer.* Ernest Leroux.

Davis, E. J. (1879). *Life in Asiatic Turkey: A journal of travel in Cilicia (Pedias and Trachoea), Isauria, and parts of Lucaonia and Cappadocia*. Robarts. University of Toronto.

Dinçol, A., Yakar, J., Dinçol, B., ve Taffet, A. (2000). The borders of the Appanage Kingdom of Tarhuntassa - A geographical and Archaeological Assessment. *Anatolica 26*, 1-29.

Forlanini, M. (2017). South Central: The Lower and Tarhuntaşşa. M. Weeden ve L. Z Ulmann (Yay. haz.), *Hittite Landscaoe and Geography* içinde (ss.2 39-252). Brill.

Fontugne, M., Kuzucuoğlu C., Karabıyıkoğlu, M., Hatte, C. ve Pastre, J. F. (1999). From Pleniglacial to Holocene: A 14C chronostratigraphy of Environmental Changes in the Konya Plain, Turkey. *Quaternary Science Reviews*, *18*(4), 573-592.

Fischer, F. (1963). *Die Hethitische Keramik von Boğazköy.* Verlag Gebr. Mann.

French, D. (1965) Preshistoric Sites in The Göksu Valley. *AS XV*, 177-201.

Garstang, J. ve Gurney, O. R. (1959). *The geography of the Hittite Empire*. The British Institute of Archaeology at Ankara.

Gates, M.H. (2013). The Hittite seaport Izziya at Late Bronze Age Kinet Höyük (Kilikya). *Near Eastern Archaeology, 76*(4), 223-234. http://dx.doi.org/10.5615/neareastarch.76.4.0223

Glatz, G. (2015). Plain pots, festivals and feasting in Late Bronze Age Anatolia. C. Glatz (Yay. haz.), *Plain pottery traditions of the Eastern Mediterranean and Near East* içinde (ss. 183-214). Routledge.

Gorny, R. L. (1990). *Alişar Höyük in the second millennium B.C.* [Doktora Tezi]. The University Of Chicago.

Gunter, A.C. (1980). *The old Assyrian olony period settlement at Boğazköy-Hattuša in Central Turkey.* [Doktora Tezi]. Colombia University.

Gunter, A. C. (1991). The Bronze Age. E. L. Köhler (Yay. haz.), *The Gordion excavations final reports Volume III.* The University Museum.

Güneri, S. (1989). Orta Anadolu höyükleri, Karaman-Ereğli araştırmaları. *Türk Aarkeoloji Dergisi, 48*, 97-145.

Griffin, E. E. (1974). The excavation at Korucu Tepe, Turkey 1968-70: Preliminary report Part VI: The Middle and Late Bronze Age Pottery. *Journal of Near Eastern Studies, 33*, 55-95.

Hawkins, J. D. ve Weeden, M. (2021). The new inscription from Türkmenkarahöyük and its historical context. *Altorientalische Forschungen,48*(2)*,* 384-399. https://doi.org/10.1515/aofo-2021-0015

İlhan, F. (2017). *Ovaören/Yassıhöyük 2012-2013 kazı sezonu Hitit Dönemi seramikleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kamış, Y. (2018a). Surveys at Eminler Höyük in Karaman: Preliminary results - Karaman Eminler Höyük Yüzey araştırmaları: İlk sonuçlar, *ANMED, 16*, 200-207.

Kamış Y. (2018b). Eminler Höyük 2016 ve 2017 yılı yüzey araştırmaları. *36. Araştırma Sonuçları Toplantısı Cilt 3* içinde (ss. 503-512.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kamış Y. (2019a). Eminler Höyük ve Karaman Ovası Yüzey Araştırmaları 2018 Yılı Çalışmaları. *37. Araştırma Sonuçları Toplantısı, Cilt 3* içinde (ss. 511-520). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kamış, Y. (2019b). Karaman Ovası'ndan Erken Tunç Çağı'na ait bir grup insan yüzlü kap parçası. P. Çaylı, vd. (Yay. haz.), *Arkeolojiyle geçen yarım asır: Sevil Gülçur'a armağan* içinde (ss. 599-618). Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Kamış, Y. (2019c). Eminler Höyük ve Karaman Ovası araştırmaları 2018 yılı çalışmaları. *ANMED, 17*, 97-103.

Kamış, Y. ve Taşkıran, E. (2022). MÖ II. binyılda Eminler Höyük ve Karaman Ovası. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakultesi Dergisi*, *5*(2), 327-345. https://doi.org/10.47948/efad.1204356

Kamış, Y. ve Şener, T. (2024). Eminler Höyük ve Karaman Ovası yüzey araştırmaları (2016-2022). *39. Araştırma Sonuçları Toplantısı Cilt 3* içinde (ss. 503-516). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Karacic, S. (2014). *The archaeology of Hittite imperialism and ceramic production in Late Bronz Age IIA Tarsus-Gözlükule, Turkey* [Doktora Tezi]. Bryn Mawr College, Philadelphia.

Karacic, S., Jameson, M. ve Weil, A. B. (2016a). A burning issue: Firing temperatures and the production of Late Bronze Age Pottery from Tarsus-Gözlükule, Turkey. *Journal of Archaeological Science: Reports 9,* 599-607. https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2016.08.046

Karacic, S., Boulanger, M. T. ve Glascock, M. D. (2016b). Geochemical analysis of the Hittite-Period pottery from Tarsus-Gözlükule, Turkey. *University of Oxford, Archaeometry, 58*, 23-38. https://doi.org/10.1111/arcm.12233

Karpe, A.M. (1988). *Hethitische Töpferei der Oberstadt von Hattusa: Ein Beitrag zur Kenntnis Spät-grossreichszeitlicher Keramik und Töpferbetriebe unter Zugurundelegung der Grabungsergebnisse von 1978-82 in Boğazköy.* Hitzeroth.

Konyar, E. (2002). İmikuşağı 10. Yapı Katı (Eski Hitit Dönemi) çanak çömlekleri. *Anadolu Araştırmaları, XVI,* 381-424.

Koşay, H. Z. (1951). *Türk Tarih Kurumu tarafından yapılan Alaca Höyük kazısı 1937-1939'daki çalışmalar ve keşiflere ait ilk rapor.* Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Koşay, H. Z. ve Akok, M. (1966). *Türk Tarih Kurumu tarafından yapılan Alaca Höyük kazısı 1940-1948'daki çalışmalar ve keşiflere ait ilk rapor*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Maner, Ç. (2021). Preliminary report on the eight season of the Konya Ereğli, Karapınar, Halkapınar and Emirgazi survey project (KEYAR) 2020. *Anatolia Antiqua*, *XXIX,* 109-127.

Massa, M., Bachhuber, C., Şahin, F., Erpehlivan, H., Osborne, J. ve Lauricella, A. J. (2020). A landscape–oriented approach to urbanisation and state formation in the Konya and Karaman Plains, Turkey. *Anatolian Studies*, *70*, 45-75. https://doi.org/10.1017/S0066154620000034

Massa, M. Bachhuber, C., Şahin, F., Erpehlivan, H., ve Lauricella, A. J. (2021). The 2019 and 2020 seasons of the Konya regional archaeological survey project. *Anatolica,* 47, 217-245. https://doi.org/10.2143/ana.47.0.3289561

Massa, M., ve Osborne J. F. (2022). On the identity of Hartapu. *Altorientalische Forschungen, 49*(1), 85-103. https://doi.org/10.1515/aofo-2022-0006

Matessi, A. (2016). The making of Hittite imperial landscapes: Territoriality and balance of power in South-Central Anatolia during the Late Bronze Age. *Journal of Ancient Near Eastern History 3*(2)*,* 117-156. https://doi.org/10.1515/janeh-2017-0004

Mellaart, J. (1954). Preliminary report on a survey of Pre-classical remains in Southern Turkey. *AS*, *IV*, 175-240.

Mellaart, J. (1958). Second millenium pottery from the Konya plain and neighbourhood. *Belleten XXII, 87,* 311-345.

Mellaart J (1963). Early cultures of the South Anatolian plateau II, Late Chalcolithic and Early Bronze Ages in The Konya Plain. *AS, 13*, 199-236.

Mellart, J ve Murray, A. (1995). *Beycesultan Vol III Part II Late Bronz Age and Phrygian and Middle and Late Bronz Age small objects.* The British İnstitute of Archaeology.

Mellink, M. J. (1956). *A Hittite cemetery at Gordion.* The University Museum.

Mielke, D.P. (2006). *Die Keramik vom Westhang, Kusaklı-Sarissa 2.* Rahden/Westf.

Mielke, DP (2011). Key sites of the Hittite Empire. G. Mcmahon ve S. Stedman (Yay. haz.), *The Oxford handbook of Ancient Anatolia 10.000-323 BCE* içinde (ss. 1031-1054). Oxford University Press.

Monte, G. F. (1992). *Répertoire Géographique des Textes Cunéiformes.*Wiesbaden: Beihfte Zum Tübinger Atlas Des Vorderen Orients.

Otten, H. (1981). *Die Apologie Hattusilis III.* Otto Harrassowitz.

Özgüç, T. (1982). *Maşat Höyük II, Boğazköy'ün kuzeyinde bir Hitit merkezi*. Türk Tarik Kurumu.

Özgüç, T. (1988). *İnandıktepe Eski Hitit Çağı'nda önemli bir kült Merkezi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özkan, S. (1998). Hitit İmparatorluğu'nun yıkılışında küçük krallıkların rolü. *Tarih İncelemeleri Dergisi, 13*(1), 71-81.

Palmisano, A., Altaweel, M. (2013). Simulating past human landscapes: Models of settlement hierarchy in Central Anatolia during the Old Assyrian Colony Period, L. Atıcı, G. Barjamovic, F. Kulakoğlu, J. Lehner, C. Michel (Yay. haz.), *SUBARTU Kültepe International Meetings 1 (KIM 1) XXXV* içinde (ss.131-146). European Centre for Upper Mesopotamian Studies.

Palmisano, A. (2017). Confronting scales of settlement hierarchy in state-level societies: Upper Mesopotamia and Central Anatolia in the Middle Bronze Age. *Journal of Archaeological Science: Reports 14*, 220-240. https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2017.05.029

Ramsay, M. ve Bell, L. (1909). *The Thousand and One Churles,* London.

Roberts, N., Eastwood, J. W., Kuzucuoğlu, C., Fiorentino, G. ve Caracuta, V. (2011). Climatic, vegetation and cultural change in the Eastern Mediterranean during the Mid-Holocene environmental transition. *Holocene, 21*, 147–162. https://doi.org/10.1177/0959683610386819

Sagona, A. ve Zimansky, P. (2015). *Arkeolojik veriler ışığında Türkiye'nin en eski kültürleri MÖ 1000.000-550.* Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schoop, U. D. (2011). Hittite pottery; A summary. D.P Mielke ve H. Genz, (Yay. haz.), *Insights into Hittite history and archaeology* içinde (ss. 241-273). Peeters.

Schoop, U. D. (2013). Gündelik hayatın ve ayrıcalığın nesneleri: Hitit çanak çömleği. M. D. Alparslan ve M. Alparslan (Yay. haz.), *Hititler Bir Anadolu imparatorluğu* içinde (ss. 356-371). Yapı Kredi Yayınları.

Şerifoğlu, T. E. ve Küçükbezci, H. G. (2019). Taşeli-Karaman archaeological project: The first two seaosons. S. R. Steadman ve G. McMahon (Yay. haz.), *The archaeology of Anatolia: Recent discoveries (2017–2018)* (Cilt 3) içinde (ss. 175-192). Cambridge Scholars Publishing.

Singer, I. (1996). *Muwatalli's prayer to the assembly of gods through the storm-god of lightning (CTH 381).* Scholars Press.

Sipahi, T. (2021). Bir Orta Anadolu höyüğü Eskiyapar. Y. Kıraç, U. Alagöz, Z. F. Taşkıran ve A. Alpagut (Yay. haz.), *Asırlık çınar Anadolu Medeniyetleri Müzesi 100 Yaşında* içinde (ss. 127-144). Grafik Yayınevi.

Türkeş, M. (1996). Spatial and temporal analysis of annual rainfall variations in Turkey. *International Journal of Climatology*, *16*, 1057-1076. https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-0088(199609)16:9<1057::AID-JOC75>3.0.CO;2-D

Ulmann, L. Z. (2010). *Movement and the making of place in the Hittite landscape.* [Doktara Tezi]. Columbia University.

Ünlü, E. (2016). Tarsus-Gözlükule Höyüğü Geç Tunç IIB katmanında rastlanan seramik devamlılıkları. *Cedrus IV,* 1-9.

Van Den Hout, T. P. J. (2009). Hitit krallığı ve imparatorluğu'nun kısa tarihi. M. D. Alparslan ve M Alparslan (Yay. haz.). *Hititler Bir Anadolu uygarlığı* içinde (11-29). Yapı Kredi Yayınları.

Yakar, J., Dinçol A. M. ve Taffet, A. (2001). The territory of the Appanage Kingdom of Tarhuntaşşa an archaeological appraisal. *IV. Internationalen Würzburg Kongresses.* 711-720.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 203-220
doi:10.32600/huefd.1613945

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 05.01.2025 Kabul Tarihi / Accepted: 15.02.2025

Sultan II. Abdülhamid ve Lider Diplomasisi

Sultan Abdulhamid II and Leader Diplomacy

Furkan BÜLBÜL*

Öz

Devletlerarası ilişkiler hükümdarlar arası bir mesele iken feodal devletten modern devlete geçiş kapsamında dışişleri bakanlıkları ve diplomatlar bu alanda başat bir rol oynamaya başlamıştır. Tarihî süreçte diplomasi kurum ve görevlilerinin uluslararası arenadaki rolleri giderek önem kazanmakla birlikte bazı güçlü siyasî liderler adeta baş diplomat şeklinde hareket etme eğiliminde olmuşlardır. Bürokrasinin tamamen devre dışı bırakılmadığı ancak etkisiz ve yetkisiz hale getirildiği, uluslararası arenada diplomatlardan ziyade liderin ön planda olduğu bu durumu "Lider Diplomasisi" şeklinde adlandırabiliriz. Son dönem Osmanlı tarihinde dikkate değer bir hükümdar olarak ön plana çıkan Sultan II. Abdülhamid de bu liderler arasında yer almaktadır. Nitekim padişah; devletin dış politikasının belirlenmesi ve uygulanmasında sadece karar alıcı olmakla kalmayıp adeta baş diplomat şeklinde hareket etmiştir. Bu kapsamda II. Abdülhamid'in lider diplomasisini benimsemesinde etkili olan faktörler ile lider diplomasisinin örnekleri ve müspet/menfi yansımaları bu makalenin araştırma konularını teşkil etmektedir.
***Anahtar Kelimeler*:** II. Abdülhamid, diplomasi, sefir, uluslararası ilişkiler, dış politika.

Abstract

While interstate relations were a matter between rulers, within the scope of the transition from a feudal state to a modern state, foreign ministries and diplomats began to play a leading role in this area. While the roles of diplomatic institutions and officials in the international arena have been increasingly important throughout history, some powerful political leaders have tended to act as chief diplomats. We can call this situation, where bureaucracy is not completely eliminated but rendered ineffective and unauthorized, and where the leader rather than diplomats is at the forefront in the international arena, as "Leader Diplomacy". Sultan Abdulhamid II, who stands out as a notable ruler in the late Ottoman history, is among these leaders. Indeed, the Sultan not only acted as a decision-maker in determining and implementing the state's foreign policy, but also acted as a chief diplomat. In this context, the factors that were effective in Abdulhamid II's adoption of leader diplomacy, examples of leader diplomacy, and its positive/negative reflections constitute the research topics of this article.
Keywords: Abdulhamid II, diplomacy, ambassador, international relations, foreign policy.

* Doktora öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü. E-posta: bulbulfurkan@gmail.com, ORCID: 0009-0001-1418-9612

◊ Alan Editörü / Field Editor: Fatih YEŞİL

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Giriş

Devlet; hükümran olduğu hudutlar içerisindeki toplumun belirli bir intizam içerisinde varlığını devam ettirmesini sağlayan bir organizasyondur.(Poggi, 2019, ss. 15-119; Söylemezoğlu, 1957, ss. 116-117) Devletin, uluslararası alanda hedeflerini belirleyen temel stratejisine "*Dış Politika*", bu stratejinin uygulanması amacıyla kullanılan yönteme ise "*Diplomasi*" adı verilmektedir. Bu bağlamda "*Dış Politika*" ve "*Diplomasi*" birbiriyle ilişkili ancak birbirinden farklı kavramlardır. (İskit, 2018, s.2; Sander, 1993, ss. 14-15; Tuncer, 1995, s. 11) "*Diplomasi*" kavramına ilişkin çok sayıda tanım yapılmıştır.[1] Bu tanımlarda "*uluslararası ilişkiler, barış, müzakere ve diplomat*" kavramları ön plana çıkmaktadır. Bu kapsamda diplomasiyi; "*uluslararası ilişkilerin/sorunların diplomatlar tarafından barışçıl yöntemlerle yürütülmesi/müzakere edilmesi bilimi veya sanatı*" şeklinde ifade edebiliriz.

Ülkelerin; kralların ve sultanların özel mülkü olduğu 19. yüzyıla kadar devletlerarası meseleler hükümdarların sorunu olarak görülmüş, elçilere hükümdarların özel temsilcisi gözüyle bakılmış ve hükümdarların doğrudan müzakerelerde bulunması normal karşılanmıştır. Bu itibarla hükümdarlar yüzyıllar boyunca diplomasi faaliyetlerini kişisel istek ve eğilimleri doğrultusunda yürütmüşlerdir. Diğer taraftan feodal devlet organizasyonundan modern devlete doğru bir dönüşüm kapsamında devlet mekanizması ve devletlerarası ilişkilerin giderek daha karmaşık bir hal almasıyla birlikte diplomasi alanında uzman kişiler ön plana çıkmış, devletler kişilerin ötesinde algılanmaya, devletlerarası ilişkiler ise daha kurumsal bir çerçevede ve kişisel eğilimlerden ziyade rasyonel yöntemlerle ele alınmaya başlamıştır. Dolayısıyla ülkelerin dış politikalarının belirlenmesi ve yürütülmesinde hükümdarların yanı sıra dışişleri bakanlıkları ve diplomatlar da etken bir rol oynamaya başlamıştır. Elbette bu değişim ve dönüşüm kısa sürede vuku bulmamış, ilkçağlardan günümüze değin Yunan ve İtalyan Şehir Devletleri, Doğu Roma İmparatorluğu, Papalık ve Fransa başta olmak üzere bir çok ülkenin katkılarıyla modern diplomasi meydana getirilmiştir (İskit, 2018, ss. 19-174; Tuncer, 1995, s. 31, ss. 67-92).

Osmanlı Diplomasi Tarihi incelendiğinde bilhassa 18 ve 19. yüzyıllarda bu dönüşüm açıkça görülmektedir. Sultan III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid adı verilen ıslahatlar kapsamında Bab-ı Âlî'nin geleneksek kalemlerindeki düzenlemeler ve Avrupa'da mukim elçilikler açılması (1793), Sultan II. Mahmut döneminde Tercüme Odası'nın kurulması (1820), Hariciye Nezareti'nin teşkil edilmesi (1836) ve sivil bürokrat yetiştirmek amacıyla teşkil edilen Mekteb-i Maarif-i Adliye'nin açılması (1839) bu dönüşümü işaret etmektedir. Nitekim Tanzimat döneminde (1839-1876) Osmanlı sefirlerinin dış politikanın belirlenmesi ve uygulanmasında dikkate değer bir etkiye sahip olması ve 19.yüzyıl son çeyreğinde Hariciye Nezareti'ndeki görevlilerin sayı ve nitelik açısından Batı'daki kurumlar seviyesine ulaşması diplomasi kurum ve faaliyetlerinin giderek kurumsallaştığını göstermektedir. (Findley, 2011, ss. 12-20; Findley, 2019, ss. 200-250) Hariciye Nazırı Mehmet Emin Âlî Paşa (1815-1871)'nın Atina Maslahatgüzarı Muzurus Paşa'ya çektiği telgrafta; "Biz Yunanistan ahvalini sizin gözünüz, kulağınız ve ağzınız ile görür, dinler ve hükmederiz" (Söylemezoğlu, 1949, s. 256) ifadesi de Tanzimat döneminde dış politikanın belirlenmesi ve uygulanmasında Hariciye Nezareti ve diplomatların öncü rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

[1] "Uluslararası ilişkileri düzenleyen antlaşmalar bütünü, yabancı bir ülkede ve uluslararası toplantılarda ülkesini temsil etme işi ve sanatı, bu işte çalışan kimsenin görevi, mesleği; bu görevlilerin oluşturduğu topluluk, güç bir görüşme sırasında gösterilen ustalık ve beceriklilik, uluslararası hukukta uluslararası ilişkilerin bilimi ve yürütülüşü, uluslararası ilişkileri yönetme bilgisi ve mesleği, uluslararası ilişkilerin müzakerelerle yürütülmesi; bu ilişkilerin büyükelçi ve elçilerle yürütülmesi ve yönetilmesinin yöntemi; diplomatın işi ve sanatı, diplomasi uluslararası ilişkilerde ve müzakerelerde maharet ve yetenektir, diplomasi en fena şeyleri en hoş şekilde söylemektir, diplomasi müzakere bilimi veya sanatıdır, ülkesi için yurtsever yalan söyleme sanatıdır, diplomasi yalan söylemek ve inkâr etmektir, diplomasi Fransızca konuşmak, konuşup bir şey söylememek ve sahte laflar etmektir, uluslararası ilişkilerin barışçı yol ve araçlarla yürütülmesi sanatıdır, devletler arasındaki ilişkilerin görüşmeler yoluyla yürütülmesi, resmî temsilciler aracılığı ile devletlerarası ilişkileri yürütme sanatı, diplomasi, zekâ ile dirayet ve fetanetin, hükümetler arasındaki resmî münasebetlerde faaliyet göstermesidir" (İskit, 2018, s. 4; Kara, 2019, s. 35; Söylemezoğlu, 1957, ss. 3-13; Tuncer, 1995, s. 11; Yalçınkaya ve Kurtaran, 2018, s. 119).

Dünya genelinde dış politika alanındaki bu kurumsallaşma ve uzmanlaşmaya rağmen bazı güçlü siyasî liderler tarih boyunca farklı boyutlarda ve şekillerde diplomatların uluslararası arenadaki rollerini üstlenmiş ve diplomasi alanına doğrudan müdahalede bulunmuştur (Morgenthau, 2017, s. 47; Ortaylı, 1981, s. 63; Öke, 2020, ss. 82-83, 100-126, 174-177; Setton, 2022, ss. 279-281). İngiltere Başbakanı Winston Churchill (1874-1965)'in sıklıkla alıntılanan "*diplomasi, diplomatların eline bırakılamayacak kadar önemlidir.*" ifadesi de güçlü bir siyasi liderlerin diplomasiye yönelik müdahalesinin bir tezahürüdür (Gökmen, 1999, ss. 386-388; Söylemezoğlu, 1957, ss. 3-13). Devlet liderinin uluslararası arenada adeta baş müzakereci şeklinde ön planda olduğu, dış politikanın belirlenmesinde ve uygulanmasında rol oynayan kurum ve çalışanların geri plana itildiği, sefirlerden ziyade liderin muhatap alındığı bu durumu "*Lider Diplomasisi*" şeklinde adlandırabiliriz.[2]

Son dönem Osmanlı tarihinde "Lider Diplomasisi" yürüten en önemli isim ise Sultan II. Abdülhamid'dir. Zira onun döneminde bilhassa dış politikada alınan kararlarda Bab-ı Âlî dolayısıyla Hariciye Nezareti ve Osmanlı sefirlerinin etkisi giderek zayıflamış, Yıldız Sarayı ön plana çıkmıştır (Bostan, 2019, ss. 86-95; Çakmak, 2020, ss. 56-59; Findley, 2011, ss. 12-20.). II. Abdülhamid'in; Osmanlı sefirleri ile doğrudan irtibat kurması ve talimatlar göndermesi, İstanbul'daki yabancı sefirlerle doğrudan görüşmesi ve müzakere yürütmesi, yabancı devlet liderleri ve yöneticileri ile yakın ilişkiler ilişki tesis etmesi ve bu yakınlığı diplomasi alanında lehine kullanmaya çalışması ayrıca devlet liderlerinin yanı sıra uluslararası arenada etkisi bulunan devlet dışı aktörleri Yıldız Sarayı'nda ağırlaması, resepsiyon düzenlemesi ve müzakerelerde bulunması; padişahın dış politikanın belirlenmesi ve uygulanmasındaki baskın rolünün tezahürüdür (Gör, 2019, ss. 186-312; Nuri, 2017, s. 15; Şeref, 1996, s. 5; Turan, 2018, s. 355).[3]

Dolayısıyla karşımızda saltanat sürmek yerine hükmetmeyi tercih eden bir lider bulunmaktadır. Bu liderin dikkat çekici özelliği ise dış politika alanında uzman kişilerden ziyade kendisinin ön planda olması ve adeta baş diplomat şeklinde hareket etmesidir. Bu durum II. Abdülhamid'in iktidarda olduğu yıllarda imparatorluğun karşı karşıya kaldığı olağanüstü askerî ve siyasî tehditler ile padişahın yaşadığı ruhsal bunalımlar çerçevesinde devlet adamlarına yönelik güvensizliği ile ilişkili olmalıdır.

II. Abdülhamid, 1876 yılında tahtta çıktığında askerî, ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda sıkıntılara gark olmuş ve Rusya'nın askerî tehditleri ile karşı karşıya kalmış bir devleti devralmıştır. Padişah bu zorluklar karşısında, Tanzimat ve Islahat Fermanları marifetiyle Batı'nın desteğini arayan selefleri gibi, 1876 yılında Kanun-i Esasi'yi ilan etmiş ancak 93 Harbi'ne giden süreci engelleyememiştir. Osmanlı İmparatorluğu, 93 Harbi nihayetinde Batı'da; Bosna-Hersek, Karadağ, Sırbistan ve Romanya'yı, Doğu'da ise Kars, Ardahan ve Batum'u kaybetmiş, ayrıca Bulgaristan'ın büyük bölümü ile Girit'in özerk statüsünü tanımıştır. Söz konusu kayıplara ilaveten İngiltere; Rusya'ya karşı destek vaadiyle 1878 yılında Kıbrıs'ı ele geçirmiş, 1882 yılında ise çeşitli bahanelerle Mısır'ı işgal etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu buhrandan faydalanmak isteyen Fransa ise 1881 yılında Tunus'u işgal etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanarak Batı'nın desteği ile 1829 yılında bağımsızlığını kazanan Yunanistan ise 1897 yılında yaşanan Osmanlı-Yunan Harbi'nde mağlup olsa da İngiltere'nin desteğiyle süreç içerisinde Teselya, Larissa ve Girit'i topraklarına katmıştır. Rusya'nın Doğu Anadolu'yu, tıpkı Balkanlar gibi bir isyan bölgesine dönüştürmeye yönelik faaliyetlerine paralel olarak II. Abdülhamid döneminde başlayan ve I. Dünya Savaşı'na değin giderek şiddetlenen Ermeni isyanları da dönemin başlıca hadiseleri arasında yer almıştır (Armaoğlu, 1994, ss. 489-628; Sertoğlu, 2011, ss. 3280-3453). Dolayısıyla II. Abdülhamid'in saltanat yılları devletin bir varlık yokluk mücadelesi verdiği olağanüstü siyasi ve askerî hadiselerin vuku bulduğu bir döneme rast gelmektedir.

---

[2] Lider diplomasisi, II. Dünya Savaşı yıllarında ABD, İngiltere, Fransa ve SSCB liderlerinin bizzat katıldıkları toplantılara atfen ilk kez Winston Churchill tarafından kullanılan *"Zirve Diplomasisi"* ile karıştırılmamalıdır. Zira "*Sultan II. Abdülhamid ve Lider Diplomasisi"* başlığı ile padişahın devletin diğer tüm alanlarında olduğu gibi diplomasi alanında da müdahaleci tarzı işaret edilmektedir. Diğer taraftan lider diplomasisi; devletin bürokratik yapısının tamamen dışlandığı anlamına gelmemekte, sadece liderin dış politika alanında görevli kurum ve çalışanlarının önüne geçtiği bir durum işaret etmektedir.

[3] Sultan II. Abdülhamid'in diplomasi faaliyetlerine ilişkin arşiv vesikaları için ayrıca bkz: BOA.HR.TO.41/6; BOA.Y.A. HUS.206/76; A.{DVNSNMH.d.9/314; BOA. C.HR.38/1896.

II. Abdülhamid'in dış politikada tek yetkili karar mercii haline gelmesi ve adeta baş diplomat şeklinde hareket etmesinde kişisel bazı hususiyetleri de rol oynamıştır. Padişah meraklı yapısı gereği her şeyin künhüne vâkıf olmak istemekle birlikte aynı zamanda aşırı şüpheci bir ruh haline sahiptir. Padişahın henüz şehzade iken dile getirilen bu halet-i ruhiyesi, yaşamı boyunca karşı karşıya kaldığı zorlukların da etkisiyle, giderek kötüleşmiş, bilhassa iktidar yıllarında anormal bir seviyeye ulaşmıştır. II. Abdülhamit'in; sekiz yaşında iken annesini veremden kaybetmesi, babası Sultan Abdülmecit'e yönelik darbe girişimine (Kuleli Vakası) tanıklık etmesi, 19 yaşında iken amcası Sultan Abdülaziz'in bir darbe ile tahttan indirilmesi ve şüpheli ölümü, ağabeyi Sultan V. Murat'ın tahta çıkışı akabinde aklını yitirmesi, çocuklarını yangın ve hastalıklarda kaybetmesi, 93 Harbine giden süreçte devlet erkânının kendisini yanlış yönlendirmesi, şahsına karşı Çırağan Vakası olarak adlandırılan darbe girişimi ile Ermeni çetelerin suikast girişimleri pek tabii olarak padişahın şüpheci ruh halinin kötüleşmesine yol açmıştır (Koloğlu, 1987, s. 26; Nuri, 2017, s. 19; Reşit, 2007, ss. 4-5; Şakir, 2018, ss. 154-156, 324, 413, 474;Yasamee, 2020, ss. 39-41).

II. Abdülhamid'in şüphelerin pençesinde kalıp endişelere kapıldığını fark eden devlet ricali ise padişahın endişelerini ve şüphelerini haklı göstermeye yönelik; "komplo, suikast, isyan, gizli cemiyet" vb. ihbarlarda bulunarak ikbal elde etmeye çalışmışlardır (Çorlu, 2015, ss. 371-372; Kırmızı, 2016, ss. 105-109; Nuri, 2017, ss. 19-20; Şakir, 2018, ss. 409-411; Tahsin Paşa, 2018, ss. 17-18.).[4] Böylece ruh hali giderek bozulan padişah, kendisini tedavi etmek isteyen doktorların dahi suikast amacıyla saraya geldiklerini düşünmüş ve verdikleri ilaçları kullanmamıştır (Şakir, 2018, ss. 68-71, 112). Padişahın ruhsal sıkıntılarını fark eden düşmanları da onu daha fazla korkutmak amacıyla Avrupa gazetelerinde padişahın şahsını hedef alan çok sayıda haber yayımlamıştır. Le Matin Gazetesi'nin 16 Eylül 1890 tarihli nüshasında yayımlanan bir haberde yer alan;

> Yıldız denilen yaldızlı kafesteki padişah müthiş bir korku içerisinde, bu haberleri yayımlayan kişileri bulmak için sefirlerine mektup üzerine mektup gönderiyor, hafiyeler için dört milyon Osmanlı lirası harcadı ancak hiçbir netice alamadı, padişah en çok ihtilal çıkmasından korkuyor, korkup tedbir aldırmakta hakkı var zira sarayın içinden haber alıyoruz[5]

ifadeleri padişahı korkutmaya yönelik planlı ve maksatlı bir biçimde kaleme alınmış olmalıdır. Bu halet-i ruhiye içerisinde hiç kimseye güven duymayan, şüphe ve endişeleri giderek artan padişah; "Ne yazık ki, yurt dışındaki elçilerimin yetenek ve sadakatlerine güvenemeyeceğimi biliyorum. Onlar Avrupa'da kişisel ünümün lekelenmesine aldırmaz görünmektedirler" ifadesiyle Osmanlı sefirlerine yönelik güvensizliğini açıkça beyan etmiştir (Öke, 2020, ss. 192-194). Böylece Sultan, olağanüstü şartlar altında ve yaşadığı yoğun ruhsal sıkıntılar çerçevesinde kendisini, ailesini ve devletini güvence altına almak amacıyla yönetimin tüm iplerini bizzat eline alarak yönetmeye ve yönlendirmeye başlamıştır.

Sultan ve Diplomasi

II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı Hususi Şifre Dairesi'nde tesis edilen telgrafhane vasıtasıyla yurt dışındaki Osmanlı sefirleriyle doğrudan iletişime geçmesi ve talimat göndermesi Hariciye Nezareti'nin dolayısıyla Bab-ı Âlî'nin otoritesine karşı attığı en önemli adımdır. Osmanlı sefirlerinin ise Hariciye Nezareti'nin yanı sıra Yıldız Sarayı'na da telgraflar göndermeye başlaması padişahın dış politika alanındaki otoritesini arttıran bir diğer önemli gelişmedir (Erkan, 2011, ss. 157-158; Söylemezoğlu, 1957, ss. 95-97; Sırrı, 2007, s. 164; Tahsin Paşa, 2018, ss. 29-30.).[6] II. Abdülhamid döneminde görevli sefirlerin Hariciye Nezareti'ne gönderdikleri telgraflarda dahi "önemine binaen padişaha arz etmenizi rica ederim, bu

[4] BOA.Y.PRK.EŞA.44/60; BOA.Y.PRK. MYD.8/4; BOA. Y. EE. 15 / 70; BOA. Y. A. HUS. 231 / 11; BOA. HR. SYS. 1705 / 9; BOA. Y. A. HUS. 260 / 43; BOA. HR. SFR. 384 / 5; BOA. HR. SYS. 1844 / 42.
[5] BOA. Y.PRK.HR.13/68
[6] II. Abdülhamid'in Dış Politikadaki otoritesini gösteren arşiv vesikaları için ayrıca bkz. BOA. Y. PRK. EŞA. 19/44; BOA. İ. HR. 276 / 16810; BOA. MB. İ. 48 / 150; BOA. Y. PRK. BŞK. 42 / 8; Y. A. HUS. 216 / 61; Y. PRK. EŞA 4 / 67; BOA. Y. PRK. EŞA.17 / 79;

hususların zat-ı şahaneye de arz edildiğine şüphem yoktur, bu mevaddı süratle doğrudan doğruya padişaha arz etmenizi derecesiz rica ederim" vb. ifadeleri sık sık kullanmaları, Hariciye Nezareti'nin ise sefirlerden aldığı telgrafları özetleyerek tablo/cetvel halinde padişaha arz etmesi padişahın dış politikadaki ağırlığını göstermektedir.[7]

Sultan II. Abdülhamid'in hariciye alanında tedricen artan bu etkisini dönemin diplomatlarından Galip Kemali Söylemezoğlu şu şekilde betimlemektedir;

> Abdülhamid devrinin, hele son on beş senesi içerisinde dahili ve harici idare makinesinin bütün telleri bir düğmeye dayanır... Başkâtip Tahsin Paşa ile Arap İzzet Paşa, padişahtan aldıkları ilham ile iki muarız kuvvet gibi döndürmeğe çalıştıkları bu makine, boyuna çatırdar dururdu... (Söylemezoğlu,1957, ss. 89-92)

Padişahın diplomasi alanındaki ikinci büyük adımı ise İstanbul'daki yabancı sefirlerle doğrudan müzakere yürütmesidir. Bu müzakereler, resmî ve gayr-i resmî şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Resmî müzakereler Hariciye Nezareti'nin bilgisi dahilinde, Sadrazam veya Hariciye Nazırı'nın refakatinde ve Divan-ı Hümayun Tercümanları aracılığıyla gerçekleşmekteydi (Tahsin Paşa, 2018, ss.28-29).[8] Bu müzakereler resmî olarak düzenlenmekte hatta padişah, yabancı sefirleri resmî olarak Yıldız Sarayı'nda kabul ettiğine dair yerli ve yabancı basında çeşitli haberler yayımlatmaktaydı.[9] Diğer taraftan II. Abdülhamid yabancı sefirlerle gayr-i resmî müzakereler de yürütmüş, bu müzakerelerde Yıldız Sarayı'nda görevli bazı kâtipler ve tercümanlar ile padişahın güvendiği bazı diplomatlar hazır bulunmuştur. Padişah gayr-i resmî müzakerelerini Yıldız Sarayı'nda bizzat yürütmekle birlikte zaman zaman İstanbul'daki yabancı sefaretlere gönderdiği Mabeyn Kâtipleri veya Şehzade Burhaneddin Efendi vasıtasıyla teklif ve taleplerini dolaylı olarak da iletmiştir (Çorlu, 2015, s. 400; Erkan, 2011, ss. 82, 148, 157-158, 212-214; Osmanoğlu, 1986, ss. 36-37; Tahsin Paşa, 2018, s. 22).[10]

Sultan II. Abdülhamid'in diplomasi alanındaki üçüncü adımı ise yurt dışındaki Osmanlı sefirlerine rağmen "sefir-i fevkalade" unvanıyla itibar ettiği kimseleri diplomatik vazifelerle yurt dışında görevlendirmesidir. Sultan, yabancı devlet liderleri ve görevlileri ile spesifik bir konuda müzakere yürütmek, özel bir mesaj göndermek veya nişan, madalya vb. bir hediye takdim etmek maksadıyla sefir-i fevkalade görevlendirmiştir (Söylemezoğlu, 1949, s. 124; Yasamee, 2020, ss. 165-166).[11]

Padişahın Avrupa başkentlerindeki Osmanlı sefirlerine rağmen ayrıca fevkalade sefir görevlendirmesinde; mevcut sefirin görevi yerine getiremeyeceğine yönelik bir itimatsızlık hissi bulunduğu değerlendirilebilir. Zira II. Abdülhamid'in sefirlere ilişkin belirli ön yargıları bulunmaktadır:

> Osman Nizami Paşayı Petersburg'a göndermedikleri çok isabet oldu. Çünkü O Berlin'de, Viyana'da yapabilir. Lâkin Petersburg'da bir şeye muvaffak olamaz. Rus diplomatları yaman adamlardır. Alimallah şeytana çarığı ters giydirirler. Onlarla ancak Münir Paşa başa çıkabilir. Çünkü zekidir, kurnazdır, beceriklidir. Münir Paşa Rusya'da, Fethi Bey de Sofya'da iyi hizmet

---

[7] II. Abdülhamid döneminde görevli sefirlerin padişaha ulaşma istekleri kapsamında bkz. (BOA.Y.A.HUS.228/56; BOA.Y.A.HUS.169/147; BOA.Y.A.HUS.234/43; BOA.Y.PRK.EŞA.8/73; BOA.Y.PRK.EŞA.13/44; BOA.Y.PRK.EŞA.4/88; BOA.Y.PRK.EŞA.6/48; BOA.Y.PRK.EŞA.5/64; BOA.Y.A.HUS. 169/147; BOA, Y.PRK. EŞA. 5/64), Hariciye Nezareti'nin Sultan II. Abdülhamid'e sunduğu yazışma cetvellerine ilişkin bkz. (BOA.Y.A.HUS.407/29; BOA.Y.A.HUS.407/66; BOA.Y.A.HUS.408/5 BOA.Y.A.HUS.412/5.)

[8] BOA.İ.HR.272/ 16387; BOA.İ.HR.276/ 16785; BOA.İ.HR.278/ 17052; BOA.İ.HR.278/17069; BOA.İ.HR. 279 /17114; İ.HR.279/ 17163; BOA.İ.HR.337/ 21827; BOA.Y.EE.42/278; BOA.İ.DH.1115/ 87202

[9]BOA. DH.MKT. 2508/128; BOA. DH.MKT.2090/117; BOA. HR.TO115/139; BOA. Y. PRK. KOM. 8/68; BOA. Y.PRK.EŞA.19/106

[10]BOA.Y.PRK.BŞK.13/20;BOA. Y.A.HUS.171/78; BOA. Y.PRK.HR.31/6

[11]Bu konuda örnekler için bkz: BOA. Y.PRK. BŞK.11/48; BOA. Y.PRK.HR.5/78; BOA.Y.PRK.HR.5/75; BOA.HR.TO.95/1;BOA.HR.TO.555/55;BOA.İ.HR.276/16816; BOA.İ.HR.276/16848; BOA.Y.PRK.HR.2/87; BOA.İ.MTZ (05). 231/1127; BOA.Y.EE.125/13; BOA.Y.PRK. BŞK.9/11; BOA.İ.MTZ (05).25/1192; BOA.Y.A.HUS.180/103; BOA.Y.PRK.ASK.109/65.

> görürler. Bu günlerde aleyhimizde bulunan Rusları lehimize çevirebilmek için, Münir Paşa gibi Avrupa'da tanınmış bir diplomatı göndermeğe ihtiyaç vardı. Çok isabet oldu. (Şakir, 2018, ss.401-402)

Öte yandan padişahın sefir-i fevkaladeler üzerinden diplomatik misyona özel bir anlam yükleyerek daha itibarlı bir hale getirmeye çalıştığı da değerlendirilebilir. Söz konusu hususlara ilaveten bu durum aynı zamanda sefirlerin belirlenmesi ve tayin edilmesinde padişahın kişisel kararlarının etkili olduğunu, Bab-ı Âlî ile Hariciye Nezareti'nin Tanzimat devrinde kazandıkları nüfuz ve ağırlığı yeniden Yıldız Sarayı'na bıraktıklarını göstermektedir.

II. Abdülhamid, insanların paraya ve kıymetli hediyelere düşkün olduğunun farkındaydı. Bu itibarla iktidarını koruma altına almak, çevresindeki devlet adamlarını kendisine yakın tutmak ve istihbarî nitelikte bilgi elde etmek amacıyla mütemadiyen hediye ve ihsanlar dağıtmaktaydı (Erkan, 2011, s. 82; Tahsin Paşa, 2018, ss. 16-17). Hediye ve ihsanlar vasıtasıyla iç politikada başarı elde eden padişah aynı yöntemi dış politikada da uygulayarak yabancı devlet yöneticileri ve görevlileri ile kişisel olarak yakın ilişkiler geliştirmeye çalışmıştır. Padişah, muhtemelen İstanbul'daki yabancı sefirler veya yurt dışındaki Osmanlı sefirleri vasıtasıyla, yabancı devlet liderlerinin veya yöneticilerinin ilgi alanlarını, hoşlandıkları ürün veya eserleri öğrenmekte, bu kapsamda özel hediyeler hazırlatıp genellikle sefir-i fevkalade aracılığıyla ve özel bir törenle ilgili kişiye tevdi ettirmekteydi. Padişahın gönderdiği hediyeler kıymetli taşlarla bezenmiş nişan ve madalyaların yanı sıra nadide bir at, endemik bir kuş türü, eşine az rastlanır bir tütün veya puro vb. hediyenin tevdi edileceği kişinin özel ilgi alanına göre değişen birbirinden farklı kıymetli ürün ve eserlerdi. Sultan, söz konusu hediyeler ile yabancı devlet liderleri ve yöneticileriyle yakın ilişkiler kurmaya ve saygılarını kazanmaya, böylece liderler arası müspet ilişkilerden diplomasi alanında faydalanmaya çalışmaktadır (Tahsin Paşa, 2018, s.23).[12]

II. Abdülhamid:

> Başka devletlerin, ancak ordularla halledebileceği birçok meseleleri, bazen bir sefirin karısına bir pırlanta gerdanlık, bazen de Avrupa ricali siyasiyesine nişanlar vermekle hallettim…Bir gün bir meseleden dolayı sefiri taltif etmek icap etti. Tesadüf o günlerde de sefir kızlarını alarak bana geldi. Evvelâ, akşam yemeğine ve sonra da tiyatromuzda o gece verilecek oyuna alıkoydum. Tiyatroda iken usulcacık iki tane şefkat nişanı getirttim ve kızların boyunlarına takılmasını emrettim… (Şakir, 2018, ss.165, 673)

sözleriyle hediyeyi diplomasi alanında nasıl kullandığını açıkça belirtmektedir.

II. Abdülhamid'in ifadelerinin yanı sıra bu konuda farklı zamanlarda çok çeşitli örnekler de bulunabilir. Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasında ilişkilerin hayli gergin olduğu bir dönemde İstanbul'daki İngiltere Sefiri mühim bir mesele hakkında görüşmek üzere Mabeyn'e gelmiştir. Padişah, İngiltere'nin sefir vasıtasıyla kendisine baskı yapacağını değerlendirmiş olmalıdır ki, sefirin konuya girmesine fırsat vermeden;

> Birbirimizi uzun zamandır tanımış iki dostuz, geçenlerde tesadüfen babamın bana çocukluğumda hediye ettiği şu iğne elime geçti. Bence tarihî değeri gerçek değerinden daha yüksektir, kabul ederseniz pek müteşekkir olacağım. Bir gün beni tahattura vesile olur" diyerek incili bir iğneyi sefire vermiştir. Sefir ise büyük bir şükran duygusu izhar ederek ve padişahın ellerini öperek "Bu, bilhassa benden sonraki çocukların için kıymetli bir servet olacaktır."

demiş ve sefir siyasî meselelere giremeden padişahın yanından ayrılmıştır (Osmanoğlu, 2022, ss. 40-41).

[12]BOA.Y.PRK.EŞA.21/23; BOA. Y. A. HUS. 175/22; BOA. Y.PRK.DFE.1/26; BOA. A.}DVN.NMH.35/9; BOA. Y.EE.46/125.

Padişahın diplomaside hediyeyi nasıl araçsallaştırdığının bir diğer örneği ise Romanya Başbakanı Dimitrie Sturdza'ya gönderilen Murassa Osmanlı Nişanı'dır. Bükreş Sefarethanesi'ne gönderilen Murassa Nişan, Başbakan D.Sturdza'yı heyecanlandırmış ve nişanın kendisine getirilmesini beklemeden bizzat sefarethaneye gelmiştir. O sırada Bükreş Sefareti'nde görev yapan Galip Kemali Söylemezoğlu nişan merasimini şöyle tasvir etmektedir; "Kutu açılıp Başbakan'a sunulduğunda, koca devlet adamının gözlerinde parlayan şükran kıvılcımları ve heyecandan titreyen elleri hâlâ gözümün önündedir" (Söylemezoğlu, 1949, ss. 154-161). Romanya Başbakanı'na ilaveten Romanya Kraliçesi'ni de düşünen Padişah, oldukça büyük, üzerine pırlantalar nakşedilmiş altından bir madalya hazırlatmış ve üzerine Kraliçe'nin ismini nakşettirerek söz konusu hediyeyi tevdi etmesi için sefir-i fevkalade olarak Paris Sefiri Münir Paşa'yı vazifelendirmiştir (Söylemezoğlu, 1949, s. 124).

II. Abdülhamid, yabancı devlet liderleriyle ilişkilerinde hediyenin yanı sıra bazı jestler yaparak da saygı ve itibar kazanmaya çalışmıştır. Padişah'ın; Karadağ Prensi I. Nikola'ya göndermiş olduğu özel hediyelerin yanı sıra Prens I. Nikola hastalandığında İstanbul'dan özel olarak bir hekim göndermesi, ayrıca padişah ile görüşmek istediğini belirten Prens Nikola'yı İstanbul'a getirmesi için özel olarak bir vapur tahsis ettirmesi ve İstanbul/Boğaziçi'ndeki bir yalının mezkûr Prens'e hediye edilmesi bu jestler arasında sayılabilir.[13] Nitekim bu hediye ve jestlerden oldukça memnun olan I. Nikola, Viyana Sefiri Mahmut Nedim Paşa ile gerçekleştirdiği bir görüşmede; "Padişahın teveccühatına nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum, onun meftunuyum, minnettarım ve ona sadığım" demiştir.[14]

Diğer taraftan Sultan'ın "hediye diplomasisi" adını verebileceğimiz bu girişimi nişan veya madalyalardan ibaret olmayıp zaman zaman nadide bir at veya kuş gibi bazı hayvanları da içermekteydi. Bu itibarla padişah gerek hediye diplomasisi gerekse şahsi merakı dolayısıyla çeşitli nadir hayvanların bulunup gönderilmesi yönünde sefaretlere sık sık talimatlar göndermekteydi. Dolayısıyla söz konusu hayvanların bulunup gerekli yerlere nakledilmesi Osmanlı sefirlerinin mutat görevleri arasına girmişti. (Söylemezoğlu, 1949, ss. 59-60.) Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasında ilişkilerin hayli gergin olduğu bir dönemde Londra Sefareti'ne gönderilen bir şifre telgrafta şu emir yer almaktadır; "Başı ve bütün tüyleri beyaz, konuşmaya istidatlı bir papağan satın alınarak derhal gönderilmesi, bu iradei seniyeyle tebliğ olunur; Başkâtip Tahsin." O gün Padişah'ın şifreli emrini alan sefir; telaşa kapılmış ve sefaretin kurumsal işlerini bir kenara bırakarak hayvanat bahçelerinde papağan aramaya başlamış, bir taraftan da bu taleplere öfkelenmiştir (Paker, 2001, s. 31).

Sultan II. Abdülhamid'in lider diplomasisinin bir diğer örneği ise Yıldız Sarayı'nda devlet liderleri ile uluslararası arenada etki sahibi devlet dışı aktörleri ağırlamasıdır. Padişahın Yıldız Sarayı'nda ağırladığı bu konuklar arasında; Alman İmparatoru Kaiser II. Wilhelm, İran Şahı Muzaffereddin, Karadağ Prensi I. Nikola, Sırbistan Kralı Aleksandr Obrenoviç ile Bopal Nevvabı Sultan Cihan Begüm'ün yanı sıra İslam Birliği düşüncesini savunan Cemaleddin Afgani, Siyonizm'in fikir babası olarak kabul edilen Theodor Herzl ve Macar asıllı Şarkiyatçı Arminius Vambery sayılabilir (Karacagil, 2014, ss. 75-93; Karadeniz, 2017, ss. 164-178; Olgun, 2020, ss. 457-483; Osmanoğlu, 1986, ss. 54-58).[15] Bu ziyaretlerin her birini ayrı ayrı incelemek bu makalenin konusunu ve kapsamını aşacaktır. Ancak padişahın Yıldız Sarayı'nda ağırladığı bu aktörlere yönelik yaklaşımını ve diplomasi alanındaki maharetini göstermek açısından Arminius Vambery ile yürüttüğü müzakerelerden bir tanesini kısaca izah etmek yeterli olacaktır.

İngiltere'nin Mısır'ı işgalinin (1882) yanı sıra Ermeni ve Bulgar isyancılara yönelik desteği ile İngiltere Başbakanı William Ewart Gladstone'un Türk düşmanlığını siyasi bir araç haline getirmesi akabinde Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasındaki ilişkiler hayli gerginleşmiştir. Bu atmosfer içerisinde Padişah, 1889 yılı temmuz ayında, İngiltere Dışişleri Bakanlığı ile irtibatlı olduğunu bildiği Macar asıllı Şarkiyatçı A. Vambery aracılığıyla İngiltere'ye bir mesaj iletmek istemiş ve Yıldız Sarayı'nda A.Vambery'nin davetli olduğu bir resepsiyon düzenlenmiştir. A.Vambery, padişahla görüşmek üzere sarayda beklerken kendisine ikram edilen çilek tabağının üzerinde "Sultan Abdülhamid tarafından bizzat

[13] BOA.Y.EE.46 / 126; BOA. Y.PRK.EŞA. 24 / 80; BOA. Y.EE. 46/125; BOA. Y.EE.46/124

[14] BOA.Y.PRK.EŞA.24/80

[15]BOA.Y.PRK.TŞF.1/82; BOA.Y.PRK.KOM.15/4; BOA.Y.PRK. HR.13/52; BOA.Y.PRK.TKM.16/20; BOA. Y.PRK.TŞF.6/50; BOA. HR.SYS. 28/32; BOA.Y.PRK.AZJ.31/95.

toplanan çilekler" ifadesinin yer aldığı bir kart bulunması ve Vambery ilk çileğin tadına baktığı anda odada bulunan müzisyenler tarafından Macar ulusal ezgilerinden bir rapsodi çalınmaya başlaması (Öke, 2020, ss. 57-58) padişahın resepsiyon ve müzakere alanındaki maharetini göstermektedir. Padişah; planlı ve maksatlı olarak hazırladığı bu dekorda muhatabını mülakat öncesinde etkilemeye çalışmaktadır. Zira hemen herkesin hoşuna gidebilecek yiyecekler ve kişinin hoşlandığı bir müzik mantıktan ziyade duyguların baskın gelmesine, dolayısıyla bu dekoru hazırlayan kişinin daha rahat bir mülakat gerçekleştirmesine ve bilgi edinmesine giden yolu açacaktır. Günümüzde resepsiyon alanında uzmanlaşmış diplomatlarca başvurulan bu yöntemin II. Abdülhamid tarafından kullanılması dikkate değerdir.[16]

Öte yandan Padişahın Vambery ile mülakatında kullandığı ifadeler ve vurguladığı kavramlar da dikkat çekicidir;

> İngilizlerle yeniden anlayış ve dostluk ilişkileri kurulmasına kesinlikle taraftarım. Yalnız, lütfen bana söyleyiniz, bunu aramızda üzücü Mısır hadisesi dururken ve bu iyi ilişkilere girmek istediğim hükümet bu davranışı ile beni tüm Müslüman dünyasında ve halkımın önünde gururumu kırmışken nasıl yaparım? Ben bu şekilde aşağılanmayı kabul edemem, etmeyeceğim de! Bildiğiniz gibi bir anlaşmaya varabilmek için çalıştık, fakat İngilizlerin şartları öylesine ülkemin geleceği için tehlikeli ve benim İslâm'ın halifesi ve Osmanlıların İmparatoru olarak prestijimi o derece zedeleyiciydi ki, bu şartları hiçbir şekilde onaylayamazdım…Hele Ermeni sorununda İngilizlerin gözleri hiçbir şeyi görmez olmuştur; emelleri 'Bulgar mezalimi' yaygaralarını bir kez de burada tekrarlayarak, tıpkı Bulgaristan'ın imparatorluktan ayrılışında olduğu gibi, Doğu Anadolu'da bağımsız bir Ermenistan kurmaktır. Benden de sadece üçte biri Hıristiyan ve gerisi Müslüman olan bir bölgeyi elden çıkartmamı bekliyorlar! Söyleyiniz bana lütfen, onlar yaklaşmakta olan tehlikeyi fark edebiliyorlar mı, yoksa ortak düşmanımızın amaçlarına hizmet ettiklerini göremeyecek kadar kısa görüşlü müdürler? (Öke, 2020, ss. 244-247)

Padişahın bir taraftan İngiltere'ye dostluk elini uzatırken diğer taraftan, hilafet ve İslam dünyasına vurgu yapması, ayrıca İngiltere'nin düşmanca faaliyetlerine devam etmesi halinde boyun eğmeyeceğini dile getirmesi dikkate alındığında bu mülakatın spontane gelişmediği bilakis planlandığı ve net bir mesaj taşıdığı anlaşılmaktadır. Nitekim A.Vambery'nin mülakat akabinde İngiltere Dışişleri Bakanlığı'na göndermiş olduğu mektupta; "İngiltere'nin Ermeni tezlerini desteklemesi halinde padişahın panislamizm silahına sarılacağını ve Hindistan'da bir isyan çıkartabileceğini…"[17] belirtmesi padişahın mesajının anlaşıldığını göstermektedir.

Lider Diplomasisinin Sonuçları

Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı merkezli diplomasi faaliyetleri zincirleme bir reaksiyon şeklinde etkiler meydana getirmiştir. Bu etkilerin ilki padişahın ruhsal ve zihinsel sağlığında kendisini göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nu tek başına yönetmek şöyle dursun sadece dış politikada diğer devletlerle ilişkilerin tüm boyutlarına vâkıf olmak ve tüm karar süreçlerini tek başına yönetmek dahi bir insanın kudret ve kabiliyetinin ötesindedir. Ancak II. Abdülhamid; zekâsı, merakı, dikkati, çalışma azmi ve güçlü hafızası ile bu zorlu yükü omuzlamak istemiştir. Bunu II. Abdülhamid'in günlük rutininden izlemek mümkündür.

Padişah, güne başlar başlamaz yerel ve yabancı gazeteleri tek tek ve merakla incelemekte, dünya siyasetine dair haber ve yorumları kıyaslayarak kendi analizlerini yapmakta, Yıldız Sarayı'ndaki

[16]Resepsiyonların diplomasi alanındaki etkisine dair ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Gökmen, Diplomasi, Yamaç Basımevi, İstanbul 2006, ss. 245-274; Neslihan Kul, Mutfak Kimlik Diplomasi Türkiye'de Gastro Diplomasi, Tün Kitap, Ankara 2019.

[17]Sultan II. Abdülhamid ile müteaddit kez görüşen Vambery'nin İngiltere'ye göndermiş olduğu müteaddit mektuplara ilişkin bkz. Öke (2020, s. 121).

telgrafhaneden Osmanlı sefirlerine çeşitli talimatlar göndermekte, gece yarılarına kadar kendisine takdim edilen önemli/önemsiz tüm evrakı dikkatle tetkik edip mütemadiyen karar vermek zorunda kalmakta olup bazı günlerde yaklaşık 1200 adet evrak okuduğu belirtilmektedir (Çorlu, 2015, s. 404; Osmanoğlu, 1986, s. 23; Osmanoğlu, 2022, ss. 31-32; Sırrı, 2007, s. 164; Yasamee, 2020, ss. 51-62). Padişahın resmî maruzatların yanı sıra teferruatla da iştigal etmesi, nazırlıkların yanı sıra vilayetler, sefaretler ve konsolosluklarla da doğrudan irtibatlı olması, ayrıca mütemadiyen arz edilen jurnallerin de eklenmesiyle muazzam bir iş yükü meydana gelmiştir. Nitekim Yıldız Sarayı'nda görevli kâtiplerin sadece bir yıl içerisinde sefaretler ve vilayetlerle gerçekleştirilenler hariç olmak üzere yaklaşık altmış beş bin kâğıt yazmış oldukları istatiksel olarak ortaya konulmuştur (Reşit, 2007, s. 50; Sırrı, 2007, ss. 144-145; Tahsin Paşa, 2018, ss. 27-28).

Yıldız Sarayı Kitabet Dairesi'nde çalışan katipler padişahın tüm bu iş yükünün altından kalkabilmesini güçlü hafızasına ve zekasına yormuşlardır. Nitekim mezkûr kâtiplere göre padişah, 10 yıl önce düzenlenen bir evrakın tarihini dahi yaklaşık olarak hatırlayabilmektedir. Ancak her ne kadar zeki olsa da bu iş yükü tahammül edilebilir bir seviyenin ötesindedir. Padişah, bu zorluğun üstesinden gelmek amacıyla "Mabeyn Kâtibi" olarak adlandırılan yardımcılar istihdam etmişse de bu görevlilerin; müzakerelerin yürütülmesi, Osmanlı sefirlerinin talimatlandırılması, yabancı devletlere yapılacak teklifler ile talep edilecek hususların belirlenmesi vb. karar süreçlerinde padişaha herhangi yardımda bulunmaları beklenemezdi. Zira padişahın tüm devlet işleyişini kontrol etme ve yönlendirme çabası; karar alıcı makamlara getirilmiş üst düzey diplomatların ve bürokratların artık karar alamaz hale gelmesine, her ayrıntıyı padişaha danışmalarına, diğer bir ifadeyle hiç kimsenin sorumluluk almamasına yol açmıştır (Öke, 2020, ss. 76-78, 107-110; Reşit, 2007, ss. 33-35; Sırrı, 2007, ss. 48-60; Tahsin Paşa, 2018, ss. 11-13, 25-26).

Bu durum halihazırda ruh sağlığı iyi olmayan padişahın zihinsel olarak da yorulmasına yol açmış, bilhassa Yıldız Sarayı'na gönderilen jurnaller padişahın sağlıklı düşünmesini ve karar almasını zorlaştırmıştır. II. Abdülhamit'in Başmabeyncisi Nuri Paşa, padişah ile dünya siyasetine dair gerçekleştirdiği bir görüşmede padişahın ruh halini şu şekilde özetlemektedir;

> Bir saat kadar süren o sözler karşısında kendimi mükemmel bir siyasi konferans dinliyorum zannettim. Kendisini memnun bir halde dinlerken destur isteyerek içeri giren haremağası bir zarf takdim etti ve gitti. Padişah zarfı açtı, içindeki kâğıdı okudu, cebine koydu. Biraz düşündü, sonra cebinden çıkararak yine okudu. Birdenbire o jurnalin konusundan söz etmeye başladı ve o kadar boş, o kadar mantıksız sözler söyledi ki ne düşüneceğimi ne diyeceğimi şaşırdım. (Reşit, 2007, ss. 3, 9-10)

Padişah, zihinsel açıdan yorulduğunu ve doğru karar vermekte zorlandığını kendisini de kabul etmekte, bu uğurda kendisini zaman zaman devlet işlerinden uzaklaştıracak hobiler edinerek zihnini boşaltmaya çalıştığını belirtmektedir (Çorlu, 2015, s. 404; Enginün, 1994, s. 9; Nuri, 2017, ss. 15-18, 377; Osmanoğlu, 1986, ss. 36-37; Osmanoğlu, 2022, ss. 31-32; Öke, 2020, ss. 51-78, 185-186, 222-223; Şakir, 2018, ss. 138, 236, 277, 336-361; Tahsin Paşa, 2018, ss. 8-10, 21-22; Yasamee, 2020, ss. 39-41). Padişah, devlet işlerinden bunaldığı ve yorulduğu bir gün Salih Münir Paşa'dan kendisini eğlendirecek/meşgul edecek bir şeyler satın alıp getirmesini istemiştir. Salih Münir Paşa'nın "Efendim, tekmil dükkânları aradık; Efendimize layık ve hoşunuza gidecek bir şey bulamadık..." cevabı üzerine Padişah;

> Senin hâlinden, tavrından, bakışından hissettiğime göre içinden diyorsun ki çirkin bir vaziyette dağdağalı ve şerefimize dokunan bir iş ile meşgul olduğumuz sırada bu adam çalgı ile muzika ile uğraşmaktan geri durmuyor. Evet! bu fikrin yüzeysel olarak doğru olabilir. Fakat vükelamız hiçbir işin gerek teferruatına ve gerek esasına ait kararları kendiliklerinden vermeyip benden sormağı âdet edinmişlerdir. Bu hâle göre muğlak ve pürüzlü devlet işleri hakkında doğru rey ve karar vermekliğim için ara sıra zihnimi devlet işleriyle münasebeti olmayan şeylerle meşgul ederek kafamı boşaltmalıyım, dinlendirmeliyim. Bu usule riayet etmemiş olsam demincek

> vükela tarafından bana arz ettiğin kararın pürüzlü ve siyasetimize mugayir olan noktalarını görüp size ihtar edip tashih ettiremezdim.

ifadelerini kullanmıştır (Çorlu, 2015, ss. 390-404).

Osmanlı İmparatorluğu'nun en yetkili karar mercii olan padişahın yukarıda izah edilen halet-i ruhiyesi ve içinde bulunduğu şartlar doğal olarak devletin dış politikasını da etkilemiştir. Nitekim II. Abdülhamid'in dış politikası seleflerine nazaran farklılık arz etmekte olup onun döneminde devletin başlıca tehdit algısı Rusya değil İngiltere'dir. Zira padişah, Sultan Abdülaziz'e yönelik gerçekleştirilen darbe ile kendisine yönelik Çırağan Vakası adlı darbe girişimi vb. bir çok hadisenin arka planında İngiltere'nin rol oynadığını, rejim muhalifi Mithat Paşa ile Ali Suavi adlı kişilerin İngiltere tarafından yönlendirildiğini düşünmekte ve İngiltere'yi başlıca düşman olarak görmektedir (Şakir, 2018, ss. 529-532; Yasamee, 2020, ss. 134-147). II. Abdülhamid'in İngiltere'ye yönelik kuşkuları öyle bir boyuta ulaşmıştır ki 1880 yılında İngiltere'nin İstanbul Sefiri tayin edilen George Joachim Goachen adlı kişinin daha evvel Mısır'da Süveyş Kanalı hisse senetlerine ilişkin mali işlerden sorumlu olarak görev yapmasından yola çıkarak "İngiltere'nin mezkûr sefir marifetiyle Osmanlı ekonomisine müdahalede bulunacağını" değerlendirmiş ve anılanın sefirliğine uzun süre karşı çıkmıştır. Bu durum karşısında İngiltere Dışişleri Bakanı Lord Granville Leveson, Londra'daki Osmanlı Sefiri Kostaki Mozurus Paşa'ya hitaben; "İngiltere'nin George Joachim Goachen üzerinden Osmanlı İmparatorluğu ekonomisine müdahalede bulunmak gibi bir fikrin hayal dahi edilemeyeceğini, böyle bir şeyin akıl ve hayale sığmadığını" söylemiştir.[18] Padişahın İngiltere'ye yönelik kuşkulu tavrı kısa sürede İngiliz devlet adamları tarafından fark edilmiş olup Londra'daki Osmanlı sefirleri ile yürüttükleri müzakerelerde "padişahın ve saltanat-ı seniyyenin mukaddes hukukuna asla zarar vermek istemediklerini" mütemadiyen vurgulamışlardır.[19]

Padişahın Hariciye Nezareti'ni geri plana atarak yabancı sefirlerle gayr-i resmî müzakereler yürütmesi ise gerek İstanbul'daki kordiplomatik[20] gerekse yurt dışındaki Osmanlı sefirleri açısından bir kargaşaya yol açmıştır. Zira herhangi bir kayıt tutulmayan ve ilgili kurum ve çalışanlarına gerekli bilgilendirme yapılmayan bu gibi müzakerelerin yanlış anlaşılmaya yol açması oldukça muhtemeldir (Tuncer, 1995, ss. 27, 87-92; İskit, 2018, ss. 41-42). Bu bağlamda 1888 yılı Ekim ayında İstanbul'daki kordiplomatik arasında "Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya, İtalya ve Avusturya Macaristan arasında kurulacak bir ittifaka davet edildiği ancak padişahın bu teklifi reddettiği" yönünde bir şayia ortaya çıkmış, bilhassa Almanya ve Rusya sefirleri "bu sözü padişahtan işittiklerini" beyan etmişlerdir. Bu durum üzerine Salih Münir Paşa Almanya ve Rusya sefirleri ile görüşerek; "padişahın görüşmelerinde kendisinin tercüman olarak görev yaptığını, padişahın böyle bir ifade kullanmadığını" belirtmiş ve konuyu kapatmaya çalışmıştır. Ancak mezkûr iddianın hem Rusya hem de Almanya sefiri tarafından dile getirilmesi söz konusu ifadenin bir yanlış anlaşılmadan ibaret olmayabileceği ihtimalini de akla getirmektedir.[21]

Öte yandan Yıldız Sarayı'nın; padişahın gayr-i resmî müzakereleri ile uluslararası hadiselere ilişkin yurt dışındaki Osmanlı sefaretleriyle bilgi paylaşmaması Osmanlı sefirlerinin görev yaptıkları ülkelerin yöneticileri ile yabancı meslektaşları karşısında zor duruma düşmelerine yol açmıştır. Zira Osmanlı sefirleri bir konu hakkında görev yaptıkları ülkenin dışişleri bakanlığı nezdinde girişimde bulunduklarında "İstanbul'daki sefirimiz bu konuda padişah ile halihazırda bir müzakere yürütmekte" vb. cevaplarla karşılaşmışlar, yabancı meslektaşları tarafından görev sahaları dışında bir soru sorulduğunda ise cevap verememişlerdir.[22]

II. Abdülhamid'in uluslararası arenada bir diplomat gibi hareket etmesi; yabancı liderler, yöneticiler ve sefirlerle bizzat görüşmesi ve müzakere yürütmesi Osmanlı sefirlerinin giderek etkisini ve yetkisini yitirmesine yol açmıştır. Nitekim II. Abdülhamid dönemi Osmanlı sefirlerinin muhataplarıyla

[18] BOA. HR.TO.135/30
[19] BOA. Y. PRK. EŞA. 22 /8; BOA. Y. PRK. EŞA. 7 / 60; BOA. Y. PRK. EŞA. 22 / 7; BOA. Y. PRK. EŞA. 21/ 76.
[20] Başkentteki tüm yabancı diplomatları ifade etmektedir.
[21] BOA. Y.PRK.BŞK.14/32
[22] BOA. Y. A. HUS. 344/46; BOA. Y.PRK.HR.31/6; BOA. HR.SYS.1621/51; BOA. Y.A.HUS. 352/65; BOA. Y. A. HUS. 169/147; BOA.HR.SYS. 1005/62.

gerçekleştirdikleri müzakereler ile merkeze gönderdikleri telgrafların hemen hemen tamamı bir talimat kapsamında veya talimata cevaben vuku bulmuştur. Bu bağlamda sefirlerin İstanbul'a gönderdikleri telgraflarda yer alan "talimat kapsamında Hariciye Nezareti'ne gittim, talimata tevfikan mülakat gerçekleştirdim, talimatı ilettim, padişahın emrine uygun olarak" vb. ifadelere de çok sık rastlanmaktadır.[23] Dolayısıyla sefirler talimat olmaksızın diplomatik girişimde bulunmaktan imtina etmişlerdir.

Osmanlı sefirlerinin muhatapları ile gerçekleştirdikleri müzakereler sırasında merkezden gönderilen talimatları harfi harfine okumaları, talimatı içeren telgrafı doğrudan muhataplarına teslim etmeleri ve muhataplarının verdiği cevabı ise herhangi bir yorum/mütalaa katmaksızın İstanbul'a göndermeleri herhangi bir risk almak istemediklerini ve talimat dışında herhangi bir diplomatik girişimde bulunmaktan çekindiklerini göstermektedir.[24] Nitekim sefirlerin "müzakereler sırasında haddini aştığı, söylememesi gereken hususları dile getirdiği veya talimatlara rağmen görevini icra etmediği" yönünde Yıldız Sarayı'na çeşitli jurnaller de gönderilmektedir.[25]

Bu kapsamda sefirler, merkeze gönderdikleri telgraflarda genel itibarıyla yorum ve mütalaadan kaçınmışlar siyasi meselelere ilişkin "en doğrusunu padişah bilir, yorum yapmak kulluğa aykırıdır, noksan görüşlerimizle değerlendirmede bulunmamız uygun değildir" mealinde ifadeler kullanmışlardır.[26] Ancak bu ifadelerin kadim Osmanlı yazışma geleneğindeki kulluk ifadelerinin[27] ötesine geçtiğini belirtmek gerekmektedir. Zira vurguladığımız ifadeler sefirlerin raporlarında sık sık karşılaşılan padişaha yaranma gayretlerinden[28] farklılık arz etmekte olup sefirlerin kendilerini koruma çabasının bir göstergesidir. Osmanlı Hariciye Nazırı'nın evi ile işyeri arasında gidip gelirken mutat düzeninde bir değişiklik olduğunda saraya çağırılarak ifadesinin alındığı, Hariciye Nezareti'nde görevli kâtiplerin uluslararası ilişkilere dair yorum yapması halinde sürgünle karşı karşıya geldiği bir ortamda yurt dışındaki sefirlerin yorum yapmaktan kaçınması normal bir karşılanmalıdır (Paker, 2001, ss. 17-18).

Öte yandan bu durum II. Abdülhamid'e özgü değildir. Zira dünya genelinde liderlerin diplomasi alanına bizzat müdahil olmaları halinde alt düzeydeki diplomatların artık yapabileceği bir şey, söyleyebileceği bir söz olmadığı yönünde bir algı oluştuğu ve sefirlerin genellikle geri planda kaldığı bilinmektedir (İskit, 2018, ss. 41-42; Tuncer, 1995, ss. 27, 87-92). Ancak bu vaziyet sefirlerin kendi uzmanlık alanlarına yönelik müdahaleyi kabul ettikleri anlamına gelmemektedir. Zira sefirler diplomasi dışı aktörlerin dış politikaya yönelik müdahalesinden her zaman rahatsızlık duymuştur (Gökmen, 1999, ss. 386-388; Karaosmanoğlu, 1984, ss. 57-58; Morgenthau, 2017, s. 47; Ortaylı, 1981, s. 63; Öke, 2020, ss. 82-83,100-126, 174-177; Setton, 2022, s. 279-281; Söylemezoğlu, 1957, ss. 3-13). Bu bağlamda II. Abdülhamid döneminde de padişahın diplomasi alanındaki öncü rolünden rahatsız olup dolaylı olarak eleştirilerde bulunan sefirler bulunmakla birlikte sayıları oldukça azdır.[29]

Osmanlı sefirlerinin geri plana çekilerek kendilerini güvence altına almaya yönelik korumacı bir davranış biçimini benimsemesinde Yıldız Sarayı'ndan gönderilen talimatların büyük bir etkisi bulunmaktadır. Zira bu talimatlar Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası arenadaki vaziyetini göz ardı eden, sahadaki gerçeklerden uzak ve yerine getirilmesi mümkün olmayan emirlerden ibarettir. Bu talimatlara ilişkin bazı örnekleri alıntılamak meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır; "İngiltere'de

[23]BOA.Y.A.HUS.371/63;BOA.Y.A.HUS.335/57;BOA.Y.A.HUS.335/92;BOA.Y.PRK.EŞA41/33;BOA.Y.PRK.EŞA .23/49;BOA.Y.PRK.EŞA.22/7;BOA.Y.PRK.EŞA.4/88;BOA.HR.TO.121/130;BOA. Y. PRK. EŞA. 11 / 104; Y. PRK. EŞA.1/56; BOA. A.)MKT.MHM.748/16; BOA. Y.PRK.TKM. 10 /54; BOA. HR.TO.122/49.

[24]BOA.A.)MKT.MHM.748/16;BOA.Y.PRK.TKM.10/54;BOA.HR.TO.122/49;BOA.HR.TO.121/130;BOA.Y.PRK. EŞA.1/56; BOA. Y. PRK. EŞA. 11/104.

[25] BOA.Y.PRK.AZJ.25/98; BOA. Y.EE.43/24; Y.PRK.EŞA.44/60

[26] BOA.Y.PRK.EŞA.7/60; BOA.Y.PRK.EŞA.4/110; BOA. Y.EE.84/136; BOA.Y.PRK.EŞA.23/49.

[27] Osmanlı İmparatorluğu'nun resmî yazışmalarında kullanılan kalıplaşmış kulluk ifadelerine ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. (Findley, 2011, ss.64-68.)

[28]BOA.HR.TO.121/53;BOA.Y.PRK.EŞA.4/14;BOA.Y.A.HUS.184/140;BOA.Y.PRK.EŞA.19/11; BOA.Y.PRK.EŞA.8/73.

[29]BOA.HR.SYS.2947/31; BOA. Y.PRK.EŞA.6/48; BOA. HR.TO.68/21; BOA.Y.PRK.EŞA. 3/69; BOA. Y. PRK. EŞA.18/9; BOA. Y. PRK. BŞK. 14/32; BOA. Y.PRK.EŞA.1/32; BOA.Y.PRK.EŞA.4/67; BOA.HR.SYS.405/8; BOA. Y. PRK. EŞA. 15/79; BOA. Y. PRK. EŞA.4/67; BOA. Y. PRK. EŞA.8/73.

yeni teşkil edilen hükûmetin Osmanlı İmparatorluğu aleyhinde bir siyaset takip edip etmeyeceğinin kesin şekilde bildirilmesi"[30], "İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu aleyhindeki siyasetini değiştirmesi yönünde baskı kurulması"[31], "Sir Hanry Elliot'un imzasıyla yayımlanan bir eserde Sultan Abdülaziz'e yönelik darbe ve katl meselesinin açığa çıktığı, bu itibarla Lord Salisbury ile görüşülerek padişah nazarında doğru bir kanaat uyandıracak surette bilgi alınması"[32], "Mısır'ın İngiliz işgalinden arındırılması kapsamında müzakerelerde bulunulması"[33],"İtalya basınının Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğu aleyhinde yayımlanan başka gazetelerden alıntı yapmaması yönünde İtalya'da bir kanun çıkartılmasına yönelik Hariciye Nazırı'na baskı yapılması"[34], "Padişah veya devlet aleyhinde yayın yapan gazetelerin kime ait olduğu ve kim tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Hariciye Nazırı ile görüşülerek gazete yöneticileri üzerinden baskı kurulması, bu vesileyle yayımlanan haberlerin tekzip ettirilmesi ve gazetenin bir daha bu gibi haberler yayımlamasının önüne geçilmesi, posta nezareti üzerinden girişimde bulunularak söz konusu gazetenin Osmanlı İmparatorluğu'na gönderilmesine engel olunması."[35]

Sefirlerin bu talimatları yerine getirmesi mümkün değildir zira İstanbul'dan verilen emirler ile sahadaki gerçekler tam anlamıyla tezattır. Bu çelişkiyi ve kurumsal yapıyı dışlayan bir diplomatik faaliyet yürütüldüğünü sefirlerin merkeze gönderdikleri maddi sıkıntılara ilişkin raporlar en açık şekilde örneklemektedir.[36] Mesela, Washington Sefiri Ali Ferruh Bey, 20 Kasım 1900 tarihli telgrafında; "Telgraf ücretlerini dahi kendi cebimden tesviye etmek zorunda kalıyorum, diğer sefirlere ödeme yapılırken ben maaştan dahi mahrum kalmaktayım. Hilafet ve halifeye olan sadakatimin mükafatı bu mu? Bana bir mektep müdürlüğü veya vilayet mektupçuluğu vazifesi verilmesini talep ediyorum."[37] Berlin Sefiri Ali Galip Bey'in 30 Ekim 1897 tarihli telgrafı bu konuda bir başka örnek olarak karşımıza çıkar;

> Hiç olmazsa sefaretin vadesi sona eren iki aylık kirası ile telgraf ücretlerini gönderin, kira ve telgraf ücretleri ile maaşlara ilişkin göndermiş olduğum telgraflara cevap verilmemesi artık kullarını çaresiz ve Berlin'den ayrılmaya mecbur bırakmıştır. Ancak şu kadarını söyleyeyim ki; süfera tahsisatını ödeyememek gibi bir durum kabul edilebilecek bir şey değil, zira sefaretlerimizin bu halinden dolayı itibarımız yerle bir olmaktadır. Sefaretimiz hiç bir zaman hatta 93 harbinde bile böyle bir müzayakaya düşmedi, 93 harbi sırasında bile en fazla üç maaş geciktiğini hatırlıyorum, sefaret kâtiplerine altı aydır maaş veremiyorum, bu hal ve şartlar altında Almanya'dan ayrılmaya karar verdim.[38]

Talimatlar ile sahadaki gerçekler arasındaki ikinci çelişki ise Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'nın güçlü devletleri karşısında siyasî, ekonomik ve askerî bir ağırlığa sahip olmaması ve dikkate değer bir güç olarak algılanmamasıdır. Nitekim Londra Sefiri Rüstem Paşa'nın İngiltere Başbakanı ve Dışişleri Bakanı ile müzakere talepleri zaman zaman reddedilmiş[39], kabul edilmesi halinde ise "…umur-ı hariciye ile iştigale

[30] BOA.Y. PRK.BŞK. 42/8.
[31] BOA.Y.A.HUS.187/49;BOA. Y. PRK.EŞA 4/67
[32] BOA.HR.SFR. 3. 343/26; BOA. HR.SFR.3.343/64; BOA.İ.DH.1072/ 84112
[33] BOA.Y. PRK. BŞK.18/9
[34] BOA.Y.A. HUS. 218 / 63.
[35]BOA.BEO.337/25234;BOA.BEO.307/22967;BOA.DH.MKT.1384/62;BOA.HR.TO.583/14;BOA.HR.TO.497/104.
[36] Roma Sefiri Mustafa Reşid Bey'in 1896 yılında gönderdiği muhtelif telgraflar için bkz: BOA.Y. PRK. EŞA. 25 / 28; BOA.Y. PRK. EŞA. 28 / 23; BOA.Y. PRK. EŞA. 26 / 33; BOA. BEO. 818 / 61350; BOA. BEO. 846 / 63417; BOA.Y.PRK. EŞA. 26 /13; BOA. İ.HUS.57 / 39; BOA. HR. TH.195 / 42; Bükreş Sefiri Hüseyin Kâzım Bey'in 18 Mayıs 1899 tarihli telgrafı için bkz: BOA.Y. PRK. EŞA. 33 / 10; Madrid Sefiri İzzet Paşa'nın 1907 yılında gönderdiği muhtelif telgraflar için bkz: BOA.Y. PRK. EŞA 51 / 39; BOA.Y. PRK. EŞA. 51 / 67; Viyana Sefiri İbrahim Ethem Paşa'nın 15 Temmuz 1879 tarihli telgrafı için bkz: BOA. HR. TO. 133 / 46; Petersburg Sefiri Hüseyin Hüsnü Paşa'nın 14 Temmuz 1905 tarihli telgrafı için bkz: Köçen, 2019, s.17; Bükreş Sefiri Süleyman Sabit Bey'in maddî sıkıntıları kapsamında bkz: BOA. İ.HR.300/18982.
[37] BOA.Y.PRK.EŞA.36/106.
[38] BOA.Y.PRK.EŞA.28/27;BOA.HR.İD.390/32; BOA. Y.PRK.EŞA.27/33; BOA. Y.PRK.HR.22/9.
[39] BOA.Y.A.HUS. 205/4; BOA. Y.PRK. HR. 31/6; BOA. HR.TO. 58/79.

vaktim yok…"[40], "…uzun bir seyahatten geldim, yorgunum, yorum yapacak halde değilim"[41], "Mısır meselesinde karar doğrudan Londra'dan veriliyor, yapabileceğim bir şey yok"[42] şeklinde cevaplar verilmiştir. Berlin Sefiri Ali Galip Paşa'nın ise Yıldız Sarayı'nın talimatı kapsamında Almanya İmparatoru II. Wilhelm ile müzakere talepleri "İmparatorun umur-ı hariciye ile iştigal etmediği"[43] ve "mevcut siyasi konjonktürde yanlış anlaşılmaya yol açabileceği"[44] gerekçeleriyle reddedilmiştir. Öte yandan Fransa Hariciye Nazırı Charles Louis de Saulces de Freycinet'in, Paris Sefiri Esad Mahmud Paşa ile 1882 yılında gerçekleştirdiği bir mülakatta mealen; "Trablusgarp'tan bazı silahlı kimselerin Tunus'a giderek halkı isyana teşvik ettiklerini, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu durumun önüne geçmemesi halinde müteakip süreçte gerçekleşmesi beklenen büyük bir harp halinde Fransa ile karşı karşıya kalacağını." ifade etmesi, askerî anlamda güçsüz bir imparatorluğun diplomasi alanında rahatlıkla tehdit edilebildiğini göstermektedir.[45] Benzer bir biçimde Londra Sefiri Rüstem Paşa'nın, Yıldız Sarayı'ndan gönderilen "İngiltere'nin Mısır'daki askerî işgalini sona erdirmesi" yönündeki talimat doğrultusunda, İngiltere Başbakanı ve Dışişleri Bakanı Lord Salisbury ile 23 Temmuz 1887 tarihinde gerçekleştirdiği mülakatta hiçbir netice alamaması ve son çare olarak "aramızdaki dostluğa binaen yardımcı ol" demesi Osmanlı sefirinin ne denli zor durumda kaldığını göstermektedir. Lord Salisbury'nin ise cevaben; "böyle bir meselede dostluğun ne faydası olur" sözü ise sahadaki gerçekliği yansıtmaktadır.[46]

Ancak bu ve benzeri pek çok örneğe rağmen Yıldız Sarayı, sefirlere peşi sıra zorlu talimatlar göndermeye devam etmiştir. Bu durum karşısında Londra Sefiri Rüstem Paşa 10 Temmuz 1893 tarihinde Yıldız Sarayı'na gönderdiği bir telgrafta; "İngiltere'nin Ermeni meselesindeki tutumunu değiştirmesi yönünde Başbakan William Ewart Gladstone nezdinde daha evvel üç defa girişimde bulunduğunu, ancak hiçbir netice alamadığını dolayısıyla bu babda yeniden girişimde bulunmanın sonuçsuz kalacağını" yazmaktadır.[47]

Yıldız Sarayı'ndan Bükreş Sefareti'ne gönderilen bir diğer yazışma benzer bir durumu gündeme taşır. Buna göre "…Binbaşı Anzavur Bey, dün Romanya vapuru ile Köstence'ye gitmiş olmakla vapurdan çıkmasına meydan verilmeyerek hemen İstanbul'a iadesi" yönünde gönderilen talimat saray ile sefirler arasındaki uçurumu ortaya koymaktadır. Bükreş Sefareti'nde görev yapan Galip Kemali Söylemezoğlu bu talimatın "hapishaneden kaçan bir mahkûmun derdest edilmesine yönelik valilere çekilen telgraflara benzemekle birlikte II. Abdülhamid gibi otoriter bir padişah tarafından gönderildiğini dolayısıyla 'Efendimiz af buyurunuz ancak burası Konya vilayeti değildir. Müstakil bir devlet merkezidir!' denilemeyeceğini" ifade etmektedir. (Söylemezoğlu, 1949, ss. 86-108.)

Bu örnekler bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki siyasî zayıflığına işaret ederken diğer taraftan muhatap devletlerin lider diplomasisi ile bağdaşmayan kurumsal diplomasi anlayışını yansıtmaktadır. Buna mukabil sefirler her ne kadar bu gibi talimatların gerçekleştirilemeyeceğinin farkında olsalar da Yıldız Sarayı'ndan gönderilen "görevlerini yerine getirmek hususunda rehavet ve batalet gösteren sefirlerin azledileceği, vazife-i mühimmenin icra olunamamasından teessüf olunduğu"[48] yönündeki uyarı telgrafları dolayısıyla baskı altında hissetmekteydiler.

Bu vaziyet karşısında sefirler "lastikli diplomasi" adını verdikleri bir yöntemle padişahın talimatlarından ve gazabından kurtulmanın yolunu keşfetmişlerdir. Bu yöntem talimatı alan sefirin konunun kendi görev sahası dışında bulunduğunu belirterek sorumluluktan kurtulması şeklinde işlemektedir. Örnek vermek gerekirse; Londra'da münteşir bir gazetede padişah aleyhinde bir haber yayımlanması ve Yıldız Sarayı'ndan bu gazete haberinin engellenmesi veya tekzip ettirilmesi yönünde bir talimat gönderilmesi

[40] BOA.Y.PRK.EŞA.17/79
[41] BOA.Y.A.HUS.335/57
[42] BOA.Y.A.HUS. 205/4
[43] BOA. Y.PRK.EŞA.24/29
[44] BOA. HR.SYS.1741/20
[45] BOA. Y. A. HUS. 169/147
[46] BOA.Y.A.HUS.205/4; BOA. Y.PRK.EŞA.17/79; BOA. Y.PRK.HR.31/6
[47] BOA.Y.PRK.EŞA.17/79
[48] BOA. İ.HR.385/9; BOA. HR. TH.41 / 1;BOA.Y.PRK.BŞK.30/106

halinde Londra'daki Osmanlı sefiri evvela haberin alıntı olup olmadığını araştırmaktadır. Haberin başka bir ülkede münteşir bir gazeteden alıntı olması halinde sorumluluk ilgili ülkedeki Osmanlı sefirine yüklenmektedir. Söz konusu ülkedeki gazetenin de haberi başka bir ülkedeki gazeteden alıntılamış olması halinde sorumluluk bu kez bir diğer Osmanlı sefirine aktarılmakta, böylece konu tavsatılarak süreç içerisinde sümen altı edilmeye çalışılmaktadır (Paker, 2001, s. 32).

İstanbul'daki yabancı sefirler de basında çıkan haberler dolayısıyla Sultan II. Abdülhamid'in baskısından kurtulmak amacıyla zaman zaman mezkûr "lastikli diplomasiye" başvurmuştur. Fransa'da münteşir "Correspondance l'Est" isimli bir gazetenin Osmanlı İmparatorluğu aleyhindeki yayınları kapsamında Yıldız Sarayı tarafından baskı altına alınan Fransa'nın İstanbul Sefiri Kont de Montebello; "Söz konusu gazetenin geçmiş dönemde Fransa Devleti'nin çıkarlarına hizmet ettiğini, ancak bilahare müdürünün değiştiğini ve artık İtalya Devleti'ne müzahir yayınlar yaptığını, dolayısıyla mezkûr haberlerle Fransa Devleti'nin bir ilgisi olmadığını"[49] ifade ederek bu baskıdan kurtulmaya çalışmıştır.

Yukarıda ifade edilen Bükreş Sefaretine gönderilen "Binbaşı Anzavur Bey" talimatı da lastikli diplomasi yoluyla atlatılmıştır; "Anzavur adlı şahsa ilişkin yapılan araştırma neticesinde akşam sekiz treniyle Bükreş'ten Viyana'ya hareket etmiştir" (Söylemezoğlu, 1949, s. 109) şeklinde bir cevap verilerek sorumluluk Viyana Sefareti'ne yüklenmiştir.

Sultan II. Abdülhamid'in çeşitli vesilelerle yabancı devlet liderlerine, yöneticilerine ve görevlilerine yönelik yakınlaşma çabaları ve bu yakınlığı diplomasi alanında kullanmak istemesi ise lider diplomasisi faaliyetlerinde en önemli kısmı teşkil etmektedir. Padişahın bu alandaki girişimleri tekil örnekler üzerinden müspet şekilde yorumlanabilir. Zira Osmanlı sefirleriyle görüşen bir çok yabancı lider veya yöneticinin görüşme esnasında padişah tarafından hediye edilen nişan, madalya veya kılıçları takmış/kuşanmış halde olmaları oldukça etkileyicidir.[50] Öte yandan Osmanlı sefirleriyle görüşen yabancı lider ve yöneticilerin padişahın hediye ettiği eşyaları göstererek övünmeleri de sefirler açısından iftihar kaynağıdır.[51]

Yabancı devlet liderleri ve yöneticilerinin padişaha yönelik samimi ilgi ve alakası da sefirlerin telgraflarında açıkça belirtilmekte, padişaha yönelik saygı ve itibar uzun uzadıya dile getirilmektedir. Bu ilgi ve alaka hükümdarların sefirler aracılığıyla ve diplomatik bir nezaket kapsamında birbirlerinin hal ve hatırını sorması şeklinde[52] değil çoğu zaman samimi bir yakınlık dolayısıyla vuku bulmaktadır. İtalya Kralı I. Umberto, İspanya Kralı XIII. Alfonso, Sırbistan Kralı Milan Obrenoviç, Karadağ Prensi I. Nikola ve Almanya İmparatoru II. Wilhelm başta olmak üzere bir çok yabancı liderlerin padişaha yönelik sempati ve ilgisi diplomatik nezaketin ötesinde hisler ve amaçlar taşımaktadır.[53]

Diğer taraftan Sultan II. Abdülhamid pek çok devlet adamı ile yakın ilişkiler geliştirmiş olsa da bu ilişkilerden diplomasi alanında yeterli fayda sağlanamamıştır. Zira yukarıda alıntılanan İngiltere Başbakanı ve Dışişleri Bakanı Lord Salisbury'nin ifade ettiği gibi "devletlerarası meselelerde dostluğun bir önemi yoktur." önemli olan devletlerin çıkarlarıdır. Bu itibarla Avrupalı liderler ve yöneticiler hediye ile kandırılabilecek veya dostluk ilişkileri çerçevesinde çıkarlarından vazgeçebilecek kişiler şeklinde düşünülmemelidir. Öte yandan Avrupa'daki hanedanların devlet yönetimindeki etkisi kısıtlı olup Avrupa devletlerinin işleyişi tek bir liderin tahakkümü altında değildir.

Bu hususta örnek vermek gerekirse Sultan II. Abdülhamid; yakın ilişki geliştirdiği İtalya Kralı I. Umberto'ya bir mektup göndererek "İstanbul'daki İtalya sefirinin görevine devam etmesini, başka bir sefir tayin edilmemesini" rica etmiştir. İtalya Kralı ise cevabi mektubunda "Dışişleri Bakanı'na bu hususta söz geçiremediğini, Dışişleri Bakanı'nın kendisini istifa etmekle tehdit ettiğini, çok zor durumda kaldığını,

[49] BOA.Y.A.HUS.218/59.

[50]BOA.Y.PRK.HR.2/87;BOA.HR.TO.45/99;BOA.İ.HR.266/15951;BOA.İ.HR.266/15987;BOA.Y.PRK.EŞA.21/23; BOA.Y.A.HUS. 175/113; Y.A.HUS.236/108.

[51] BOA.Y.PRK.EŞA.16/51

[52] BOA.Y.A.HUS.218/40;BOA.HR.TO.60/88;BOA.Y.PRK.EŞA.18/84;BOA.HR.TO.124/31;BOA. Y. PRK. HR. 2/14;

[53]BOA.HR.TO.110/90;BOA.Y.PRK.EŞA.14/112;BOA.HR.TO.9/85;BOA.Y.A.HUS.173/47;BOA.Y.A.HUS.251/43; BOA.Y.PRK.EŞA.16/60; BOA. Y.PRK.EŞA.14/112

padişahın ricasını yerine getirememekten dolayı çok üzgün olduğunu" yazmıştır.[54] Sultan II. Abdülhamid'in özel mesajını Alman İmparatoru II. Wilhelm'e iletmesi emredilen Berlin Sefiri Galip Paşa ise Yıldız Sarayı'na gönderdiği telgrafta; "Alman İmparatoru ile resmî ve gayr-i resmî tüm mülakatların, mülakat konusu dahil olmak üzere, Alman Hariciye Nezareti'ne bildirilmesi usul-i iktizadandır. Alman İmparatoru ise siyasi meseleler açıldığında ekseriyetle konuyu kapatmakta ve süferayı diğer devlet yetkililerine yönlendirmektedir." demektedir.[55] Bu itibarla Avrupa'nın önde gelen hanedanları II. Abdülhamid'in yetkisine sahip değillerdir. Ayrıca Avrupa devletlerinin dış politikaları liderler arasındaki ilişkiler doğrultusunda değil siyasi, askerî ve ekonomik güçlerine paralel olarak çıkarları doğrultusunda belirlenmektedir. Söz konusu hususlara ilaveten II. Abdülhamid Avrupalı liderler liginde tamamen yabancı bir şahsiyettir. Zira onun dönemindeki Avrupalı hanedan üyelerinin hemen hemen tamamı birbiriyle akrabadır. Alman İmparatoru; İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın torunu ve İngiltere Kralı Edward'ın yeğenidir. Danirmarka Kralı IX. Christian; İngiltere Kralı Edward'ın kayınpederi, Yunan Kralı I.Georg'un ise eniştesidir. Bulgaristan Prensi Ferdinand'ın babası; İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın kuzeni, annesi ise Fransa Kralı Louis Philippe'in kızıdır. Dolayısıyla II. Abdülhamid Avrupa hanedanları karşısında Müslüman, öteki, yabancı ve yalnızdır (Turan, 2018, s. 429).

Söz konusu Balkan devletleri olduğunda ise II. Abdülhamid'in liderler üzerindeki etkisi daha fazla olup siyasi, askerî ve ekonomik açıdan zayıf olan Sırbistan, Yunanistan, Karadağ ve Romanya gibi devletler Osmanlı İmparatorluğu'nu bölgede dikkate değer bir güç olarak görmekte, padişahın ise Balkan devletleri arasındaki ilişkilerde kilit bir role sahip olduğunu düşünmektedirler. II. Abdülhamid'in gözde sefiri Salih Münir Paşa'nın Balkan Devletleri liderleriyle yürüttüğü müzakereler kapsamında hazırladığı kapsamlı raporda bu durum açıkça görülmektedir.[56] Ayrıca Balkanlarda görev yapan Osmanlı sefirlerinin; Avrupa'daki meslektaşlarına nazaran devlet liderlerine ve yöneticilerine daha kolay ulaşabilmesi, müzakerelerde bulunabilmesi, fikirlerine/yorumlarına önem atfedilmesi göz önüne alındığında hem padişah hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlarda daha ciddi bir ağırlığa sahip olduğu anlaşılmaktadır.[57] Ancak bu etki, padişahın gönderdiği hediyeler veya yaptığı çeşitli jestlerden değil mevcut siyasi konjonktür, ülkelerin uluslararası alandaki siyasi konumları, ile ekonomik veya askerî ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Bu itibarla Sultan II. Abdülhamid'in gerek Avrupa'da gerekse Balkanlarda liderlere yönelik diplomasi faaliyetlerinin önemli bir girişim olduğu ancak söz konusu devlet çıkarları olduğunda dikkate değer bir etki bırakmadığı söylenebilir.

Sonuç

Sultan II. Abdülhamid'in iktidarında güç merkezi padişahın şahsı ve onun sembolize ettiği Yıldız Sarayı'dır. Devlet yönetiminde etkili ve yetkili bir kurum olan Bab-ı Âlî, Yıldız Sarayı'nın gölgesinde kalmıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında hiç şüphesiz dönemin olağanüstü şartları önemli bir alt yapı oluşturmaktadır. Zira Osmanlı İmparatorluğu'nun bir varlık yokluk mücadelesi içerisinde bulunduğu bir dönemde tahta çıkan II. Abdülhamid, tarihî düşman Rusya karşısında Batı'nın desteğiyle değil bilakis saldırıları ile karşı karşıya kalmıştır. Rusya'nın saldırgan politikalarına ilaveten İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı topraklarını peyderpey işgal etmesi, Batı'nın desteğini alan Yunanistan'ın yayılmacı politikaları ve yine Batı'nın desteğine bağlı olarak gelişen Rum ve Ermeni isyanları devleti yıkılışın eşiğine getirmiştir. II. Abdülhamid'in Bab-ı Âlî'yi gölgede bırakarak Yıldız Sarayı merkezli bir idare oluşturması ve devletin tüm işleyişini kontrol altına alması işte bu olağanüstü şartlar altında meydana gelmiştir.

Diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu ilk kez II. Abdülhamid devrinde yıkılışın eşiğine gelmemiş, beka kaygılarını ilk kez yaşamamıştır. Dolayısıyla II. Abdülhamid'in selefleri gibi saltanat sürmek yerine

[54] BOA. Y.PRK.EŞA.19/94
[55] BOA. Y.PRK.EŞA.24/29
[56] BOA. HR.SYS. 2947/31
[57]BOA.Y.PRK.EŞA.4/88;BOA.Y.PRK.EŞA.7/60;BOA.Y.A.HUS.184/140;BOA.Y.PRK.EŞA.19/11;BOA.Y.PRK.EŞA.7/60;BOA.Y.PRK.HR.1/42; BOA.Y.PRK.EŞA. 6/43; BOA.Y.PRK.EŞA.4/88.

hükmetmeyi tercih etmesinde ve dış politikada ön plana çıkmasında dönemin zorlu şartlarının yanı sıra padişahın kişisel bazı hususiyetleri de etkili olmuştur.

Padişahın çocukluğundan itibaren şüpheci ve kuruntulu bir ruh haline sahip olduğu bilinmekle birlikte yaşamı boyunca karşı karşıya kaldığı darbeler, suikastler ve ihanetler halet-i ruhiyesinin giderek kötüleşmesine, devlet yöneticilerine yönelik güven duygusunun giderek azalmasına yol açmıştır. II. Abdülhamid bu güvensizlik içerisinde Hariciye Nezareti'ni dolayısıyla Bab-ı Âlî'yi gölgede bırakarak yurt dışındaki Osmanlı sefirlerine doğrudan talimat göndermiş, İstanbul'daki yabancı sefirlerle doğrudan müzakere yürütmüş, yabancı liderler ve devlet adamları ile çeşitli vesilelerle ilişki geliştirmeye büyük önem vermiş, Yıldız Sarayı'nda devlet yöneticileri ile uluslararası arenadaki çeşitli aktörleri ağırlamış ve müzakerelerde bulunmuştur. Bu itibarla II. Abdülhamid uluslararası arenada adeta baş müzakereci şeklinde ön plana çıkmış, dış politikanın belirlenmesi ve uygulanmasında rol oynayan kurum ve çalışanları geri plana iterek "Lider Diplomasisi" şeklinde adlandırabileceğimiz bir diplomasi faaliyeti yürütmüştür.

Padişahın devleti tek başına yönetme ve hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmama arzusu muazzam bir iş yükünün altında kalmasına, böylece zaten yorgun olan halet-i ruhiyesi ve zihin sağlığının giderek bozulmasına yol açmıştır. Bu itibarla padişah dış politikayı belirlerken soğuk kanlı bir ruh haliyle değil geçmişten beri yaşadığı olumsuz bazı hadiselerin etkisiyle meydana gelen duygu ve düşüncelerin etkisi altında hareket etmiş, yorgun bir zihinle karar almıştır.

Padişahın Osmanlı sefirlerine doğrudan talimat göndermesi ve İstanbul'daki yabancı sefirlerle gayr-i resmî müzakereler yürütmesi; Hariciye Nezareti'ni etkisiz ve yetkisiz bir kurum, Osmanlı sefirlerini ise padişah ile muhatapları arasında mesaj ileten birer memura dönüştürmüştür. Zira yabancı devletler, devletin biricik karar mercii padişah ile doğrudan irtibat kurma şansını yakalamış, dolayısıyla Osmanlı sefirlerini ve Hariciye Nezareti'ni yeterince dikkate almamıştır.

Padişahın uluslararası arenada adeta baş diplomat şeklinde hareket etmesi Osmanlı sefirlerinin geri plana çekilmelerine, hatta aslî görevleri olan uluslararası hadiselere ilişkin raporlar yazmak ve analizler yapmaktan dahi imtina etmelerine yol açmıştır. Zira sefirler; yapacakları yorum ve değerlendirmelerde zülf-ü yâre dokunacak bir söz söylemekten ve padişahın gazabına uğramaktan çekinmişlerdir.

II. Abdülhamid dönemindeki sefirler, Yıldız Sarayı'ndan mütemadiyen gönderilen ve yerine getirilmesi mümkün olmayan talimatlar ile sahadaki gerçekler arasında sıkışmıştır. Bu doğrultuda sefirler minimum risk almış, merkezden gönderilen "Hariciye Nezareti nezdinde girişimde bulunulması" şeklinde talimatlar karşısında talimatı aynen muhataplarına iletmiş, muhataplarının verdiği cevabı ise herhangi bir yorum eklemeksizin merkeze göndermişlerdir.

II. Abdülhamid'in diplomasi alanında ön planda olması yabancı devlet liderleri, yöneticileri ve sefirleri tarafından memnuniyetle karşılanmış, padişahın pahalı hediye ve jestlerinden hemen herkes mutlu olmuştur. Tekil örnekler üzerinden yola çıkıldığında padişahın devlet liderlerini ve yöneticilerini etkilediği, lider diplomasisinin oldukça başarılı olduğu yönünde bir değerlendirme yapılabilir. Ancak bu başarı örnekleri günü kurtarmaya dönük ve kısa vadeli çözümler olup resmin bütününe bakıldığında somut bir kazanım görülememektedir. Zira Avrupalı liderler ve yöneticiler hediye ile kandırılabilecek veya dostluk ilişkileri çerçevesinde çıkarlarından vazgeçebilecek kişiler şeklinde düşünülmemelidir. Avrupa'nın güçlü devletleri karşısında zayıf bir konumda bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun bazı hediyeler veya jestlerle diplomasi alanında kalıcı bir başarı yakalamasını beklemek rasyonel bir değerlendirme olmayacaktır. Dolayısıyla II. Abdülhamid yabancı liderler ve yöneticilere yönelik diplomasi faaliyetlerinde büyük bir servet harcamakla birlikte saygı ve teveccühten başka somut bir netice alamamıştır. II. Abdülhamid'in yabancı devlet adamlarıyla ikili ilişkiler geliştirmek, müzakereler yürütmek, resepsiyonlar düzenlemek ve insanlar üzerinde etki bırakmakta yetenekli bir lider olduğunu ifade edebiliriz. Ancak padişahın bu girişiminin uzun yıllar boyunca gerçekleştirilen ıslahatlar neticesinde belirli bir kurumsallığa ve sistematiğe erişen Hariciye Nezareti ve Osmanlı sefaretlerinin işleyişine zarar verdiği, uzun vadede herhangi bir başarı sağlamadığı aşikârdır.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Armaoğlu, F. (1994). *19.yüzyıl siyasi tarihi (1789-1914).* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Bostan, Z. (2019). *Modern Osmanlı hariciyesinin inşası ve II. Abdülhamid dönemimde diplomasi* [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA): A.)MKT.MHM.748/16; A.{DVNSNMH.d.9/314; A.}DVN.NMH.35/9; BEO. 818 / 61350; BEO. 846 / 63417; BEO.307/22967; BEO.337/25234; BOA.Y.A. HUS.206/76; C.HR.38/1896; DH.MKT. 2508/128; DH.MKT.1384/62; DH.MKT.2090/117; HR. SFR. 384 / 5; HR. SYS. 1705 / 9; HR. SYS. 1844 / 42; HR. TH.195 / 42; HR. TH.41 / 1; HR. TO. 133 / 46; HR.İD.390/32; HR.SFR. 3. 343/26; HR.SFR.3.343/64; HR.SYS. 1005/62; HR.SYS. 28/32; HR.SYS. 2947/31; HR.SYS.1621/51; HR.SYS.1741/20; HR.SYS.2947/31; HR.SYS.405/8; HR.TO. 58/79; HR.TO.110/90; HR.TO.121/130; HR.TO.121/53; HR.TO.122/49; HR.TO.124/31; HR.TO.135/30; HR.TO.41/6; HR.TO.45/99; HR.TO.497/104; HR.TO.555/55; HR.TO.583/14; HR.TO.60/88; HR.TO.68/21; HR.TO.9/85; HR.TO.95/1; HR.TO115/139; İ. HR. 276 / 16810; İ.DH.1072/ 84112; İ.DH.1115/ 87202; İ.HR. 279 /17114; İ.HR.266/15951; İ.HR.266/15987; İ.HR.272/ 16387; İ.HR.276/ 16785; İ.HR.276/16816; İ.HR.276/16848; İ.HR.278/ 17052; İ.HR.278/17069; İ.HR.279/ 17163; İ.HR.300/18982; İ.HR.337/ 21827; İ.HR.385/9; İ.HUS.57 / 39; İ.MTZ (05). 231/1127; İ.MTZ (05).25/1192; MB. İ. 48 / 150; Y. A. HUS. 169/147; Y. A. HUS. 175/22; Y. A. HUS. 216 / 61; Y. A. HUS. 231 / 11; Y. A. HUS. 260 / 43; Y. A. HUS. 344/46; Y. EE. 15 / 70; Y. PRK. BŞK. 14/32; Y. PRK. BŞK. 42 / 8; Y. PRK. BŞK.18/9; Y. PRK. EŞA 4 / 67; Y. PRK. EŞA 51 / 39; Y. PRK. EŞA. 11/104; Y. PRK. EŞA. 15/79; Y. PRK. EŞA. 19/44; Y. PRK. EŞA. 21/ 76; Y. PRK. EŞA. 22 / 7; Y. PRK. EŞA. 22 /8; Y. PRK. EŞA. 25 / 28; Y. PRK. EŞA. 26 / 33; Y. PRK. EŞA. 28 / 23; Y. PRK. EŞA. 33 / 10; Y. PRK. EŞA. 51 / 67; Y. PRK. EŞA. 7 / 60; Y. PRK. EŞA.17 / 79; Y. PRK. EŞA.18/9; Y. PRK. EŞA.4/67; Y. PRK. EŞA.8/73; Y. PRK. HR. 2/14; Y. PRK. KOM. 8/68; Y. PRK.BŞK. 42/8; Y. PRK.EŞA 4/67; Y.A. HUS. 218 / 63; Y.A.HUS. 169/147; Y.A.HUS. 175/113; Y.A.HUS. 205/4;Y.A.HUS. 352/65; Y.A.HUS.169/147; Y.A.HUS.171/78; Y.A.HUS.173/47; Y.A.HUS.180/103; Y.A.HUS.184/140; Y.A.HUS.187/49; Y.A.HUS.205/4; Y.A.HUS.218/40; Y.A.HUS.218/59; Y.A.HUS.228/56; Y.A.HUS.234/43; Y.A.HUS.236/108; Y.A.HUS.251/43; Y.A.HUS.335/57; Y.A.HUS.335/92; Y.A.HUS.371/63; Y.A.HUS.407/29; Y.A.HUS.407/66; Y.A.HUS.408/5; Y.A.HUS.412/5; Y.EE. 46/125; Y.EE.125/13; Y.EE.42/278;Y.EE.43/24;Y.EE.46 / 126; Y.EE.46/124; Y.EE.46/125; Y.EE.84/136; Y.PRK. BŞK.11/48; Y.PRK. BŞK.9/11;Y.PRK. EŞA. 26 /13; Y.PRK. EŞA. 5/64; Y.PRK. HR. 31/6; Y.PRK. HR.13/52; Y.PRK. MYD.8/4; Y.PRK.ASK.109/65; Y.PRK.AZJ.25/98; Y.PRK.AZJ.31/95; Y.PRK.BŞK.13/20; Y.PRK.BŞK.14/32; Y.PRK.BŞK.30/106; Y.PRK.DFE.1/26; Y.PRK.EŞA. 24 / 80; Y.PRK.EŞA. 6/43; Y.PRK.EŞA.1/32; Y.PRK.EŞA.44/60; Y.PRK.EŞA.1/56; Y.PRK.EŞA.11/104; Y.PRK.EŞA.13/44; Y.PRK.EŞA.14/112; Y.PRK.EŞA.16/51; Y.PRK.EŞA.16/60; Y.PRK.EŞA.17/79; Y.PRK.EŞA.18/84; Y.PRK.EŞA.19/106; Y.PRK.EŞA.19/11; Y.PRK.EŞA.19/11; Y.PRK.EŞA.19/94; Y.PRK.EŞA.21/23; Y.PRK.EŞA.22/7; Y.PRK.EŞA.23/49; Y.PRK.EŞA.24/29; Y.PRK.EŞA.24/80; Y.PRK.EŞA.27/33; Y.PRK.EŞA.28/27; Y.PRK.EŞA.3/69; Y.PRK.EŞA.36/106; Y.PRK.EŞA.4/110; Y.PRK.EŞA.4/14; Y.PRK.EŞA.4/67; Y.PRK.EŞA.4/88; Y.PRK.EŞA.44/60; Y.PRK.EŞA.5/64; Y.PRK.EŞA.6/48; Y.PRK.EŞA.7/60; Y.PRK.EŞA.8/73; Y.PRK.EŞA41/33; Y.PRK.HR.1/42; Y.PRK.HR.13/68; Y.PRK.HR.2/87;Y.PRK.HR.22/9; Y.PRK.HR.31/6; Y.PRK.HR.5/75; Y.PRK.KOM.15/4; Y.PRK.TKM. 10 /54; Y.PRK.TKM.16/20; Y.PRK.TŞF.1/82; Y.PRK.TŞF.6/50.

Çakmak, A. (2020). *Türk dışişleri teşkilatının gelişimi Hariciye Nezareti*. Ötüken Yayınları.

Çorlu, S. M. (2015). *Geçmiş zamanlar: II. Abdülhamid devri Osmanlı diplomasisi İstanbul ve Paris hatıraları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Enginün, İ. (1994). *Abdülhak Hâmid'in hatıraları*. Dergâh Yayınları.

Erkan, D. (2011). *II. Abdülhamid'in ilk Mâbeyn Ferîki Eğinli Said Paşa'nın hâtırâtı I-II (1876-1880).* Bengi Yayınları.

Findley, C. (2011). *Kalemiyeden Mülkiyeye Osmanlı memurlarının toplumsal tarihi* (G. Ç. Güven, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Findley, C. (2019). *Osmanlı İmparatorluğunda bürokratik reform Babıâli 1789-1922* (E. Ertürk, Çev.). Alfa Tarih Yayınları.

Gökmen, O. (1999). *Bir zamanlar hariciye: Eski bir diplomatın hatıraları 1*. Kaptan Ofset.

Gör, E. (2019). *Abdülhamid döneminde İstihbarat Mutlakıyetten Meşrutiyete İmparatorluğun haber alma faaliyetleri 1876-1909.* Kitap Yayınevi.

İskit, T. (2018). *Diplomasi tarihi, teorisi, kurumları ve uygulaması.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Karacagil, Ö.K. (2014). II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyareti ve mihmandarı Mehmed Şakir Paşa'nın günlüğü (1898). *Türkiyat Mecmuası*, *24*(2), 73-97. https://doi.org/10.18345/tm.52503

Karadeniz, Y. (2017). *Osmanlı ve İran'ın İngiliz paraleli Cemaleddin Esedâbadi.* Gece Kitaplığı.

Karaosmanoğlu, Y.K. (1984). *Zoraki diplomat*. İletişim Yayınları.

Kırmızı, A. (2016). *Abdülhamid'in valileri Osmanlı Vilayet İdaresi 1895-1908.* Klasik Yayınları.

Koloğlu, O. (1987). *Abdülhamid gerçeği*. Gür Yayınları.

Köçen, M. (2019). *Osmanlı hariciyesinde bir asker sefir: Hüseyin Hüsnü Paşa (1839-1916)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Kul, N. (2019). *Mutfak kimlik diplomasi Türkiye'de gastro diplomasi*. Tün Kitap.

Morgenthau, H. (2017). *Büyükelçi Morgenthau'nun Öyküsü* (A.Tuygan. Çev.). Belge Yayınları.

Nuri, O. (2017). *Bilinmeyen Abdülhamid Abdülhamid-i Sâni ve Devr-i Saltanatı Abdülhamid Abdülhamid'in husûsi ve siyasi Hayatı (Cilt 1-2).* (Kocahanoğlu, O. S., Yay. haz.). Temel Yayınevi.

Olgun, S. (2020). Sırbistan Kralı Aleksandar'ın 1894 yılındaki İstanbul seyahati. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, *7*(18), 457-483. http://dx.doi.org/10.17822/omad.2020.167

Ortaylı, İ. (1981). *II. Abdülhamit döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman nüfuzu*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım).* Selçuk Yayınları.

Osmanoğlu, Ş. (2022). *Babam Abdülhamid saray ve sürgün yılları*. Timaş Yayınevi.

Öke, M. K. (2020). *Saraydaki casus: Gizli belgelerle Abdülhamid devri ve İngiliz ajanı Yahudi Vambery.* İrfan Yayıncılık.

Paker, E. C. (2001). *Siyasi tarihimizde kırk yıllık hariciye hatıraları*. Remzi Kitabevi.

Poggi, G. (2019). *Modern devletin gelişimi: Sosyolojik bir yaklaşım* (Ş. Kut, B.Toprak, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Reşit, A. (2007). *İmparatorluğun son döneminde gördüklerim yaptıklarım (1890-1922*). (Nur, Ö. A., Yay. haz.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sander, O. (1993). *Anka'nın yükselişi ve düşüşü: Osmanlı diplomasi tarihi üzerine bir deneme.* İmge Kitabevi

Sertoğlu, M. (2011). *Mufassal Osmanlı Tarihi (Cilt: VI).* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Setton, K. M.(2022). *XVII. yüzyıl dünyasında Venedik, Avusturya ve Türkler* (Arif. E, Çev.). Albaraka Yayınları.

Sırrı, Ö. H. (2007). *Sultan Abdülhamit devri hatıraları ve saray idaresi.* Dergah Yayınları.

Söylemezoğlu, G. K. (1949). *Hariciye hizmetinde otuz sene*. Saka Matbaası.

Söylemezoğlu, G. K. (1957). *Siyasi dağarcığım.* Ekicigil Matbaası.

Şakir, Z. (2018). *Sultan Hamid'in son günleri*. Akıl Fikir Yayınları.

Şeref, A. (1996). *II. Meşrutiyet olayları (1908-1909).* (Bayram. K., Mehmet A.Ü, Yay. haz.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tahsin Paşa. (2018.) *Sultan Abdülhamid'in sırdaşı* (Emre, T, Yay. haz.). Yakın Plan Yayınları.

Tuncer, H. (1995). *Eski ve yeni diplomasi*. Ümit Yayıncılık

Turan, N. S. (2018). *İmparatorluk ve diplomasi: Osmanlı diplomasisinin izinde.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Yalçınkaya, M. A., Kurtaran, U. (Yay. haz.). (2018). *Osmanlı diplomasi tarihi kurumları ve tatbiki.* Altınordu Yayınları.

Yasamee, F. A.K. (2020). *Abdülhamid'in dış politikası Düvel-i Muazzama karşısında Osmanlı 1788-1888* (Yusuf, S.İ. Çev.). Kronik Yayınları.

Yuca, İ. S., Kara, H. (Yay. haz.). (2019). *Tanzimattan günümüze olaylar ve kişiler ekseninde Türk hariciyesi*. Kitabevi Yayınları.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 221-235
doi:10.32600/huefd.1416952

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 10.10.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 10.02.2025

Bildungsroman Örneği Olarak Bir Üçleme: *Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?*

A Trilogy as an Example of Bildungsroman: *Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?*

Derya GÜLLÜK*

Öz

Türk modernleşmesinin nirengi noktasını oluşturan kimlik inşalarının merkezinde simgeleşen bir kadın kimliğinin varlığına tanık olunur. Modernleşmenin eril zihniyeti öncelikli olarak bir kadın kimliği tasavvur etmiş bu kimliğin konumlandırılışının koşul ve sınırlarını da egemen bir dille kurgulamıştır. Edebiyat aracılığıyla işlerlik kazanan bu kadın kimliğinin inşasında bilhassa romanlar önemli bir yer edinir. Edebiyat geleneğimize genel olarak bakıldığında erkek yazarların sayıca çok olmalarının yanı sıra baskın/belirleyici bir rol üstlendikleri de görülmektedir. Bu da yazın dünyasında erkek egemen bir yapıyı imlediği gibi toplumsal cinsiyet kimliklerinin de "erkek yazarlar" tarafından üretildiği ve bir kadın imgesinin yine erkekler elinden yaratıldığı savını ortaya koyar. 1970'lerle birlikte feminizmin de giderek yaygınlaşması ve bir değer olarak yükselmesiyle beraber kadın yazarların ve kadın duyarlılığının edebiyatımızda ön plana çıktığı görülür. Bireyin "kendi" olabilme serüveninin ele alındığı bildungsromanlar -bir oluşum romanı olarak- kadın ve erkek karakterlerin büyüme-gelişme ve olgunlaşma hikâyelerine odaklanan anlatılardır. 20. yüzyılın sonlarından itibaren kadın yazarlarca ön plana çıkan bildungsromanlar kadınların kendi kimliklerini inşa etme ve toplumsal yaşamdaki eril hiyerarşik yapılanmayı gösterme açısından önemli bir imkân olarak görülür. Bu çalışmada, bilhassa kadın kahramanları ön plana çıkararak kadınlar üzerindeki baskı mekanizmalarını görünür kılan isimlerden Figen Şakacı'nın üçlemesi bir bildungsroman örneği olarak ele alınacaktır.
Anahtar sözcükler: Bildungsroman, kadın, feminizm, Figen Şakacı, edebiyat.

Abstract

We witness the existence of a female identity that is positioned and symbolized at the center of the identity constructions that constitute the triangulation point of Turkish modernization. The masculine mentality of modernization has primarily conceived of a female identity, and has constructed the conditions and limits of the positioning of this identity in a precise language. Especially novels play an important role in the construction of this female identity, which is operationalized through literature. When we look at our literary tradition in general, it is impossible not to see that male writers are not only numerous but also dominant in terms of authority. This not only implies a male-dominated structure in our literary world, but also reinforces that gender identities are also produced by "male writers" and that the image of a woman is created by men. With feminism becoming more widespread and

* Dr. Öğr. Üyesi. Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: deryagulluk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3704-0984

◊ Alan Editörü / Field Editor: Hayrunisa TOPÇU

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

rising as a value in the 1970s, women writers and women's sensitivity came to the forefront in our literature. Bildungsromans - as bildungsroman- are narratives in which the growth, development and maturation stories of male and female characters come to the fore. Since the late 20th century, bildungsromans, which have come to the fore by women writers, are seen as an important opportunity for women to construct their own identities and to show the masculine hierarchical structure in social life. In this context, Figen Şakacı's trilogy, one of the names that makes the mechanisms of oppression on women visible by bringing female protagonists to the forefront, will be discussed as an example of bildungsroman.
Keywords: Bildungsroman, woman, feminism, Figen Şakacı, literature.

Giriş

İdealize edilmiş eril bir bakışın tahakkümü altında kadınlar kendi "görme biçimlerini" (Berger, 1995) nasıl yaratabilir ve bunu kolektif bir hafızaya ne şekilde yansıtabilir gibi bir soruyla yola çıkıldığında "yazma" ediminin üstlendiği aktif ve kurucu rol birçok açıdan konuya dair açıklama imkânı sunabilir. Bir kadın kimliğinden söz edildiğinde, bu kimliğin nasıl inşa olduğu sorusu gündeme gelir. Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins'*i (1949), Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* (1963) ve Kate Millett'in *Cinsel Politika*'sı (1970) gibi çalışmalarda özellikle eril öznenin kendi kimliğini inşa ederken yarattığı kadın kimliğine dikkat çekilir. Bu çalışmalarda, erkek yazarların metinlerinde, kadın temsilindeki ortaklık hayli manidar bulunurken kadın öznelliğinin toplumsal olarak nasıl yaratıldığı da tartışma konusu edilir. Feminizmin tartışmaya başladığı kadın öznelliği ve bunun dil ile kurmuş olduğu ilişki sorunsallaştırılırken kadına ait bir yazma biçiminin var olup olmadığı da sorgulanır. Özellikle, Fransız postyapısalcılar; Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Héléne Cixous gibi isimler, "dişil dil", "dişil yazı" ya da Fransızca "ecriture féminine" şeklinde adlandırılan kadın cinsiyetinin belirleyiciliği olarak yazı ve cinsiyet arasındaki ilişkilere odaklanan ve dil ile öznellik arasında bir bağ kuran isimler olarak ön plana çıkarlar (Humm, 1994, s. 93). Bu isimler, bedensel farklılıkların dil alanına da uzandığına dikkat çekerek Batı kültüründe değer verilen yazı türünden farklı ve cinsiyetlendirilmiş bir "dişil yazı"nın varlığına odaklanırlar. Çalışmalarında fallus merkezli ataerkil dil yapısının hâkimiyetini kadınların oluşturduğu dille yıkabileceklerini ifade eden bu isimler, kadın cinselliğinin metinlerine aksettiğini ve kadınların metinlerinde kendilerini görünür kıldıklarına işaret ederek kadınların dişil bir dil yaratma imkânını sorgulamaya açarlar (Down-Herndl, 2009, s. 411). İkinci dalga içerisinde yer alan bu Fransız feministler, söylemin altında yatan derin yapıyı ve kadınların simgesel düzende görünmez oluşlarının sabitliğini sağlayan dili; yalnızca bir adlandırma, etiketlendirme ya da iletişim aracı olarak görmezler zira her türlü anlam ve değerin eşiği olarak kabul ettikleri dili merkeze alarak onu temellendirmeye çalışırlar (Grosz, 1989, s. 39).

Bir kadının "kendini" yazabilmesinin koşul ve sınırlarını görebilmemiz açısından Fatmagül Berktay *"*Kendi'ni Yazmak: Farklılık Fark Yaratır" başlıklı yazısında, "'kendilik' yalnızca dil içinde ve onun aracılığıyla yaratılan yapıntısal bir kurgudan mı ibarettir?" sorusu çerçevesinde "hakikat", "kendilik" ve "dil" mefhumları dolayımıyla çıkarımlarda bulunur. Kişinin kendi "özyaşamöyküsünü" yazabilmesinin olanaklarından yola çıkan Berktay, bu yazma ediminin kişinin kendisini "dile getirme"si ve öznelliğini kayda geçirme çabası olarak görüldüğünü ifade eder. Bu bağlamda, erkek özyaşamöyküsü yazarı, içinde yaşadığı zamanı temsil ettiğine, çağını yansıttığına, dolayısıyla da yaşamını yazmasının bir "toplumsal görev" olarak görüldüğüne inanırken kadın özyaşamöyküsü yazarı için bu durum bambaşkadır. Erkek egemen bir toplum içerisinde yazan kadın özyaşamöyküsü yazarı ne içinde yaşadığı zamanı ne de bütün insanlığı temsil ettiğini söyleyebilecek durumdadır. Kadın yazarın bu konumlanışının müsebbibi ise, kadının, erkek egemen kültürdeki marjinalliği; toplumsal, siyasal ve psişik parçalanmışlığıdır (Berktay, 2018, s. 165). "Kadınların özyaşamöyküleri, Kartezyen rasyonel, eksiksiz, özerk ve irade sahibi birey kavramının, ölümsüz bir hakikat değil, toplumsal ve ideolojik bir kurgu olduğunu ortaya koyar" (2018, s. 168) diyerek Berktay, kadınlar için özyaşamöyküsü yazmanın kendilerini tanımlamalarının ve kendi deneyimlerini "yabancı" olduklarını düşündükleri dünyaya benliklerini sunmanın bir yolu olarak değerlendirir. Kadınlar sürekli gelişen bir başarı öyküsü dile getiremez dahası kendi çağları adına da konuşamazlar. Zira toplumla ilişkileri onları böyle iddialardan alıkoyar. Kadınların hikâyelerinde güvensizlikleri, başarısızlıkları ve özel yaşamlarına dair ayrıntılar söz konusudur. "Özyaşamöyküsü, onlar için alternatif 'benlik' imgeleri yaratmanın, başka biçimlerde ifade edilemeyeni ifade etmek için gerekli

'ses'i bulmanın bir yoludur" (Berktay, 2018, s. 170). Bu doğrultuda, kadınların hayatlarını yazma girişimi bir yandan "özerklik" ve "bağımsızlık" arzusunu diğer yandan ise ikincil bir konumda olmaları gerçeğinin gerilimini yansıtmaktadır. Bu gerilimde, kadınlar kendi imgelerini dünyaya anlatırken "öteki"leri de hikâyelerine dahil ederek bu durumu çözmek ister gibidirler. Egemen grubun dışında olmak da tam olarak bunu gerektirir zira ötekiyle özdeşleşmek, yazıda ve yaşamda, yabancılaşmanın üstesinden gelmenin mümkünlüğüdür (Berktay, 2018, ss. 165-177). Bu bağlamda yazmak kadınlar için kendini inşa etmektir. *Özne ve İktidar* başlıklı çalışmasında Foucault, "şimdiki zaman sorunu, bizim tam şu anda ne olduğumuz sorunudur" (2016, s. 68) derken, kişinin "ben" diyebilme ve kendini inşa etme noktasında "yeni öznellik biçimleri"nin ortaya çıktığının ve bugün gelinen noktada artık nihai hedefin "belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir" (Foucault, 2016, s. 58) diyerek, kişinin "kendiliğini" kurarken "kim" olduğu üzerine düşünmesinden ziyade bunun ötesine geçerek kendi benliğini inşa etmesi gerekliliğine dikkatleri çeker.

Kadının Kendini İnşa Etme Serüveni Olarak Bildungsromanlar

İlk romanı *Bitirgen'*i 2011'de yayımlayan Figen Şakacı, bu romanı bir üçleme olarak kurgulamış; *Bitirgen*'i, 2013'te yayımlanan *Pala Hayriye* ile devam ettirmiş ve seriyi 2017'de yayımlanan *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı*? ile tamamlamıştır. Feminist hareketin içinden yazan bir isim olarak Figen Şakacı, bu üçlemesinde bir kadının çocukluğundan başlayarak ihtiyarlığına dek yaşadığı "kadınlık" deneyiminin panoramik bir görüntüsünü sunarken bu kadının, ömrünün her döneminde sistematik bir şekilde maruz kaldığı çeşitli baskı mekanizmalarının etkisiyle nasıl yaralandığını ve yalnızlaştığını anlatır. Şakacı, Hayriye'nin "Pala Hayriye"likten "Hayriye Hanım"lığa evrilen yaşamında; içine doğduğu toplumun, ailenin ve kültürün kabulleri etrafında şekillenen anlatısına odaklanır. Hayriye bireysel tecrübelerinin toplumsal kabullerle çatıştığı anda kendini var etmenin imkânını sorgular. Bağımlı ve zayıf bir kadın imgesini kırmaya çalışsa da Hayriye'nin yer yer tökezlediği, düştüğü ve direnç gösteremediği anlarda fail olabilmenin olanaklarından da uzaklaştığı görülür. Zeminde toplumsal sorunların işlerlik kazandığı, kadının kişisel tarihiyle toplumsal tarihin kesiştiği bu üçlemede; 80'li yıllarda ergenliğini idrak eden bir kız çocuğunun 90'lı yıllardaki gençliği ve üniversite öğrenciliğiyle birlikte kırklı yaşlara uzanan serüveni işlenmiş, 2000'li yıllara gelindiğinde ise artık ihtiyarlığını tecrübe eden bu kadının, kendini/benliğini kuramamanın ardındaki öfkesinin, hesaplaşmasının ve çaresizliğinin izleri üçlemenin son kitabı *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?*'da sürülür.

Varoluşçu teoriyi, kadın olmanın "özel varoluşsal" koşullarına bağlayan Beauvoir, yirminci yüzyılın en etkili yapıtlarından *İkinci Cins*'te, insanlık tarihi boyunca kadının, erkeğin "öteki"si olarak tanımlandığını, doğa ve beden ile özdeş kılınarak kültür ve uygarlık yaratma sürecinden dışlandığını savunur. Kadının "öteki" olarak toplumsal, tarihsel, kültürel ve psikolojik kurgulanışına yönelik çözümlemeleriyle Beauvoir, feminist teorinin temellerini atar. Ona göre, kadınlık ve erkeklik kalıplarını belirleyen sembolik yapılar tüm toplumlarda ikili karşıtlıklar dikotomilerine uygun düşer. Eril olanla kültürün, dişil olanla da doğanın ilişkilendirildiği bu diyalektikte, hiyerarşik bir ilişki de tezahür eder. Doğaya egemen olan kültür gibi, erkek de kadına egemen bir konumlanıştadır (Berktay, 2018, s. 29). Beauvoir'ın sözünü ettiği tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulları temellendiren şey, erkek ile kadın arasındaki tahakküm ilişkisi ve kadını "ikinci" konumda tutan hiyerarşidir. Onun için sorun, biyolojik olarak erkek cinsiyeti değil toplumsal bir konum olarak erkekliktir ve Beauvoir'ın birincil derecede hedeflediği tarihsel "erkek egemenliği"dir. "Beauvoir'ın düşüncesinde açık olmasa da gizli bir biçimde bulunan 'toplumsal cinsiyet' kavramı bir cinsiyetin diğerini ezmesi, onun üstünde tahakküm kurması sorunsalıyla sıkı sıkıya bağlıdır" (Direk, 2018, ss. 38-39). Bu bağlamda Hayriye'nin büyüme ve kendi varoluşunu inşa edebilme serüveni gerek ev içerisinde gerekse de kamusal alanda sistematik bir şekilde şiddete maruz kalarak ağır kırılmalar yaşayacaktır.

19. yüzyılda Batı'da yaygınlık kazanan ve "büyüme-bilinçlenme" romanları olarak adlandırılan "bildungsroman"lar, başkahramanın çocukluğundan başlayarak olgunluğa erişinceye kadar geçirdikleri aşamaları; ergenlik, kimlik bunalımı, bilinçlenme ve kendiyle barışma gibi dönemleri anlatan romanlardır. Jale Parla, Türk romanında bu türün özellikle kadın yazarlarca tercih edildiğini ve kadın yazarlarımızın

hemen hemen hepsinin bu türde yazdıklarını ifade eder. İlginç olanın ise, kadın yazarların, kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak, onların nasıl ve hangi etkiler altında nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken; erkek yazarların kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ve sorunlarıyla işlediklerine dikkatleri çeker. Adeta erkekler olgun doğmuşlar da hesaplaşacakları kişisel bir tarihleri yok gibidir. Diğer dikkat çeken bir unsur ise kadın kahramanların kişisel gelişim anlatılarında ortaya çıkar; bu anlatıların çok azında kadının gelişiminin istediği biçimde sonuçlandığı görülür. Çoğunlukla kadınlar tüm direnişlerine rağmen yenik düşerler. Bu durumu anlaşılır bulan Parla, "bu kültürde, kadınlar ne denli doğru seçimleri yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse direnin, istedikleri yaşamları kurabilme olanakları yoktur" (2020, ss. 179-181) demiş ve "Türkiye'de kadınlarca yazılmış kadın Bildungsroman'ları mutlu sonla bitmezler" (2020, 181) diyerek kadınların kişisel geçmişleriyle yüzleştikleri bu anlatılara iki yönlü bir dikkat sunmuştur. Nihayetinde Şakacı'nın bu başlık altında inceleyeceğimiz üçlemesi, Hayriye'nin "gelişim-büyüme-bilinçlenme" hikâyesidir. Hayriye, çocukluğundan itibaren, kabullenemediği toplumsal normların baskısı altında bütünlüklü ve tamamlanmış bir kadın olarak kendini var etmenin imkânını arasa da anlatı adeta Parla'yı desteklercesine Hayriye'nin kendisini kur(a)madığı mutsuz bir sonla dahası "kayıp" bir kadın imgesine dönüşerek biter. Parla'nın özellikle kadın romancılarımız tarafından işlenen kadın kahramanların bir yerde yazarın kendi kişisel geçmişiyle yüzleşmesinin bir tezahürü olarak görmesi dikkatlerden kaçmayan bir saptamadır. Parla, bu romanlar için; "toplumsal etkilerin dolaylı olarak nakledildiği, çoğu otobiyografik yansımalar taşıyan, kişisel tarihlerdir" (Parla, 2020, s. 181) der. Şakacı'nın verdiği bir röportajda, kişisel geçmişiyle alakalandırarak anlatılarına yön veren ve dilini dolaşıma sokan bir güç olarak öz yaşam öyküsüne gitmesi, Parla'nın görüşünü destekler;

> Bir gün kollarımda kızarıklıklar çıktı, öyle kaşınıyor ki, dayanamıyorum. Anneme gösterdim, 'aaa bunlar dabaz' dedi. Merhem falan sürmeyecekmişim, bir dört yol ağzına gidecekmişim, bir kova da su alacakmışım, başımdan aşağı dökerken 'ben dabaz oldum, havlamaz oldum, hav hav' diye bağıracakmışım. Kızarıklıklar ânında geçermiş… Kendime söz vermiştim annemin bu dilini dolaşıma sokacağıma, edebiyatla hemhal edeceğime… (Koçak, 2020)

Annenin dili kızına tevarüs etmiş; "kız çocuğu" bu dile işlerlik kazandırmış ve "yazarak" bu dille kendisine bir meşruiyet alanı açmıştır. Şakacı, yaptığı diğer bir söyleşide ise Pala Hayriye karakterini kurgularken özellikle bu karakterin 90'lı yılların sertleştirdiği bir kabukla karşısına çıktığını ifade etmiştir. Şakacı'nın toplumsal olanla kurduğu bu imtizaç, kadın karakterlerin edebiyattaki temsilinde tezahür eden toplumsal dikkatleri aksettirme çabası olarak görülebilir;

> O yılları, üniversitedeki sol çevreyi, erkeklerin kadınlar üzerinde kurmaya çalıştığı entelektüel iktidarı, küçük küçük otoritelerin bir genç kızın zihin dünyasında ne tür baskılar yarattığını, içinde bulunduğumuz politik ortamın kişiliğimizi nasıl şekillendirdiği, düşüne düşüne yazdım. Pala Hayriye ne demekti? Neyi sembolize ediyordu, bunun altını iyice doldurabilmek için kocaman bir erkek dünyasına düşmesi gerekiyordu Hayriye'nin, geride bıraktığı yıllara ve önüne açılan yollara. (Ak, 2017)

Hilde Lindemann *What is Feminist Ethics* başlıklı yazısında, feminizmin doğrudan ne eşitlikle ne de farklılıkla alakalı olmadığını; tamamıyla iktidarla ilişkili bir yapı olarak feminizmin, öncelikle bu iktidar alanında bir dönüşümü gerçekleştirerek insanları ve kurumları değiştirmek amacıyla çalışmayı hedeflediğini ifade eder. Gücü asimetrik bir şekilde dağıtan ve erkekleri kadınlara tercih eden bu iktidar mekanizmasının sorgulamaya açılması gerekmektedir. Bu mekanizmaya feministler erkek egemenliği, cinsiyetçilik, sistematik kadın düşmanlığı, ataerkillik, fallokrasi ve kadınların ezilmesi gibi birçok isim vermiştir. Fakat feminizm içinde bu "toplumsal cinsiyet" olarak adlandırılır. Toplumsal cinsiyet tarihsel ve toplumsal bir olgu olmasının ötesinde bir "norm" veya "normlar" sistemidir. Bu normların reçete edildiğini ve zorla dayatıldığını söyleyen Lindemann, kadınların, nasıl oturmaları ve yürümeleri gerektiği, nasıl gülmeleri, nasıl bir insanla evlenmeleri veya şöyle davranmalı ve şu saatte evde olmalı gibi, ne tür şeylere ilgi

duymaları ve neye hakları oldukları gibi normların kullanıma sokulduğu ve bu normlar üzerinden bir iktidar alanı oluşturulduğunu ifade eder. Toplumsal cinsiyet etkili bir şekilde işlerlik kazandırdığı zaman bu normlar da kadınlarla erkekler arasında "farklılıklar" üretir. Toplumsal cinsiyet sadece kadınlara bir şekilde erkeklere başka bir şekilde davranmalarını da söylemez, burada asıl olan "güç" –iktidar- ilişkisidir; erkeklere kadınların sahip olmaması gereken şeylere hakları olduğu söylenir. Kadınlara ise; erkeklere boyun eğmeleri ve onlara hizmet etmeleri gerektiği telkin edilir. Yani bu sistem kadınlara ve erkeklere varoluşsal yaşam tarzları sunmakla kalmıyor, bir iktidar ilişkisini de tesis ediyordur. Kadınlıkla ilişkilendirilen şeylerin eril olarak kodlanan şeylerin arka planında kalması gerektiği söylenerek bu yapı inşa edilir. Bu güç ilişkisi de doğallaştırarak meşrulaştırılır (Lindemann, 2018, ss. 155-157). Hayriye'nin büyümesine eşlik ve tanıklık ederken bir yerde de onun üzerinde bu eril kodların ne derece işlerlik kazandığını ve bu normlar karşısında Hayriye'nin kendisini hangi noktalarda ne gibi hassasiyetler çerçevesinde kurduğu önem kazanır ve adeta "kadın doğulmaz, kadın olunur" (Beauvoir, 2020, s. 13) sözünün Hayriye ile mücessem bir hâl kazandığına tanık olunur.

Bitirgen, henüz ergenliğe adım atmakta olan bir kız çocuğunun dilinden okuduğumuz "büyüme hikâyesi" olarak karşımıza çıkar. Babasının ona taktığı bir lakap olan ve küçük ve tatlı kayısı anlamına gelen Bitirgen bu kız çocuğunun günlüğüne verdiği isimdir. Çocuk yaşlarında hırçınlığı ve muhalifliğiyle ön plana çıkan bu kız çocuğunun ailesiyle ilişkisi sorunsallaştırılır. Hayriye'nin çocukluğuna açılan bir kapı olan *Bitirgen*'de, bu kapının eşiğine "aile" yerleştirilerek merkezî bir konuma oturtulur. Ataerkil düzenin temel kurumu olarak aileyi gören Millet, aileyi ataerkillik içinde ikinci bir ataerkil yapı olarak değerlendirir. Aile, sadece kendi içerisindeki bireyleri yönetmekle kalmaz, aynı zamanda vatandaşları aile reisleri aracılığıyla yöneten ataerkil devletin bir kurumu olarak işlevselleşir. Ataerkil yapılarda; aile, toplum ve devlet üçlü bir birliktelik olarak birbirleriyle ilintilidirler (Millett, 1987, s. 61). Aile kavramı çift yönlü bir ilişkiselliğe olanak tanımasıyla –hem özel alana dâhil olması hem de eşgüdümlü olarak toplumsal ve kültürel yaşamla kesişimselliği göstermesi- toplumsal cinsiyet kimliklerinin üretiminde yeni imkânlar yaratabilecek bir konumlandırılışa sahiptir. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabında, cinsel politika ve pratiklerin kültürel olduğu kadar belli kurumlar aracılığıyla da üretildiğine dikkat çekerken, devlet ve aile kurumuna özellikle vurgu yapar. Bu iki kurumun ataerkil yapılarda cinsiyetin ve cinselliğin ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmasında ve hegemonik erkeklik sınırlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynadığına ve toplumsal cinsiyet kimliklerini biçimlendiren bir yapı olarak devlet ve aile müdahalelerinin önemli bir yere haiz olduğuna dikkatleri çeker. Aileyi, "toplumun temeli" olmasından öte en karmaşık yapılarından birisi olarak ön plana çıkaran Connell, aileye dair basit hiçbir şey olmadığının ve ailenin içinin, tıpkı jeolojik katmanlar gibi, birbiri üzerine yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesi olduğunu söyler. Öyle ki "başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böylesine sıkı değildir" (Connell, 2019, ss. 165-168). Bu yoğunlukta ilişkilerin yaşandığı aile kurumu, toplumsalla özel olanın kesişiminde yer alması ve çift yönlü ilişkilere imkân sunması açısından da önemlidir. Cinsiyet kimliklerimizin inşa olduğu ve ilk deneyimlerimizin yaşandığı mekân ailemizle yaşadığımız evimizdir. Hayriye'nin evde sevdiği ve arasının iyi olduğu tek kişi babasıdır. Annesinin, abisi ve ablasının ona karşı dilsel ve fiziksel "şiddet" içeren yaklaşımları onlarla arasına bir mesafe koydurmuştur. İçindeki bütün öfkeyi *Bitirgen*'e yazarak bastırmaya çalışan Hayriye, kendisini anlamayacaklarını düşündüğü insanlardan kaçarak yazmaya sığınır. Evde huzursuzluk hâkimdir; anneyle baba arasındaki geçimsizlik bütün eve sirayet etmiştir. Her akşam sofrada bir tartışma çıkıyordur; "zaten ne zaman yemekte kavga çıkmadı ki, ben hiç kavgasız akşam yemeği hatırlamıyorum, kahvaltı da. Öğlen zaten herkes bir yerde, yani anlayacağın yemek yerine birbirimizi yiyoruz ama bir türlü doymuyoruz" (Şakacı, 2020, s. 11) diyerek aile içerisindeki huzursuz havayı aksettirir. Bu huzursuzluğun zemininde ise Hayriye'nin annesiyle babasının farklı dünya görüşlerine sahip olmaları ve hayata farklı pencerelerden bakıyor olmaları yerleştirilir. Annenin "muhafazakar" bir kimlik olarak çizildiği babanın ise onun tam karşısında konumlandırılarak "seküler" bir kimlik olarak varlığının ön plana çıkarıldığı görülür. Anne ve baba arasında bir gerilim hattını oluşturan bu toplumsal konumlanış, onların ev içerisindeki huzursuzluklarını besleyen temel izleklerden birisi olurken aile kavramı da içerisinde oluşan iktidar savaşlarıyla birlikte bir tahakküm aracına dönüştürülür.

Annesiyle ilişkisi hep sorunlu olan Hayriye, annesinin kendisini sevmediğini düşünüyordur; "sen zaten beni hiç istemediğini biliyorum, doğurmayı bile istemediğini biliyorum" (Şakacı, 2020, s. 12) diyerek bu sevgisizliğin doğumundan itibaren olduğunu söyler. Anne kız ilişkisinin sorunsallaştırıldığı bu anlatıda, Hayriye'nin annesiyle arasında hep bir mesafe olacaktır. Günlüğü Bitirgen'i ailesi yerine koymuş ve içini ona döküyordur; "Bitirgenim, nasıl annem babam varsa sen de varsın! Yani benim asıl ailem sensin, öyle olduğu için sana karşı da görevlerimi yerine getirmem lazım, mesela başta her gün düzenli yazmam lazım" (Şakacı, 2020, s. 13) sözleriyle günlüğüne seslenir. Şiddetin her gün durmaksızın sürdüğü bu evde, Hayriye'nin içini döktüğü ve sığındığı güç "yazmak" olacaktır. İçinde bulunduğu sosyal çevrede ve aile içerisinde sıklıkla mevzubahis olan kadınların kadınlıklarını evlilikle kurabilecekleri düşüncesi Hayriye'nin henüz çocuk yaşlarda evliliğe mesafeli durmasına sebep olmuştur. Bu evlilik söylemi onun üzerinde bir baskı oluşturmuş ve bu baskıya karşı muhalif bir duruş geliştirmiştir. Hayriye'yi sık sık evlenmeyeceğinden bahis açarken görürüz; "Erkeklerden nefret ediyorum. Düşündüm taşındım karar verdim, ben evlenmeyeceğim" (Şakacı, 2020, s. 11). Bu söylemin diğer tarafında ise; toplumsal iktidar mekanizması işlerlik kazanır; erkeklerden nefret ettiğini ve evlenmeyeceğini söyleyen bir kız çocuğu anında "erkeksi" bir konumlandırılışla "öteki" olarak imlenir. Hayriye; "Erkeklerden korkmak korkaklıktır, hem bana boşuna mı erkek Fatma diyorlar" (Şakacı, 2020, s. 16) derken artaerkil yapının Hayriye'yi erkeksi bir alana yerleştirdiği görülür. Hayriye'nin evden kaçma, herkesten uzaklaşma düşüncesi henüz çocukken zihnini meşgul eden bir tahayyüldür, kaçarak "şiddet"ten kurtulacağını düşünmektedir; "Bir gün gideceğim bu evden, yokluğumun ne demek olduğunu anlayınca abimin aklı başına gelir belki. Hem abimi, ablamı niye kimse dövmüyor" (Şakacı, 2020, s. 19) diyerek gördüğü fiziksel şiddetle benliği yaralanan bir kız çocuğu, artık zihninde "kaçış" planları yapmaktadır ki bunu da henüz on sekiz yaşındayken gerçekleştirdiğine şahit oluruz. Bu "kaçış" Hayriye'nin "büyüme" yolculuğudur fakat ilerleyen anlatıda bu yolculukta da çocukluğundaki dünyadan farklı bir dünya bulamayacak ve kendi kozasından çıkamayacaktır.

Hayriye ilk yarayı aile içerisinde almıştır, gördüğü şiddet ve baskı onu yıldırmış çocuk dünyasında kapanmaz yaralar açmıştır, o kadar ki, "beni ailem öldürdü diyorum (babamın bir suçu yok ama)" (Şakacı 2020, s. 29) diyerek babasını ayrı bir yerde konumlandırır. Annesine kini ise oldukça fazladır; "Bence annem bir katil, hem de azılı bir katil" (Şakacı, 2020, s. 64) söylemiyle annelik mefhumu sorgulamaya açılır. Ataerkil kodlarla kurulan annelik, toplum tarafından kadın üzerinde bir baskı kurmanın ve tahakküm etmenin bir aracı iken, bu anlatıda, artık annenin bir tahakküm aracına dönüştüğünü görürüz. Hayriye, bireyselleşmesinin önünde annesini bir engel olarak görüyordur. Anne varlığıyla kızına destek değil adeta "köstek"tir. Annenin varlığı Hayriye'yi öylesine rahatsız eder ki evinden kopacağı gün, bunun temel sebeplerinden biri de annenin varlığına bağlanacaktır. Anne "annelik" işlevini yerine getirememiş ve anne tahakkümünün açtığı boşluk Hayriye'nin yaşamında hiçbir zaman kapatamayacağı bir yarık oluşturmuştur. *Bitirgen*'de çocuk gözlerle çevresini süzen Hayriye, hep bir eril şiddette maruz kalacaktır, sadece evinde de değil kendi sosyal çevresinde de bu yapılanmanın baskın olduğu aşikârdır. Ev içlerindeki eril tahakküm komşunun evinde de görünür olur. Babası hastalanınca aile, Hayriye'yi komşuları Bedia Hanım'a bırakarak iki hafta kadar evden ayrılırlar. Bedia Hanım'ın eşi hâkimdir ve adeta evde de onun hâkimiyeti vardır;

> Bu evde ilk defa bu gece yüksek ses çıktı, hâkim amca masaya yumruğunu vurdu, Bedia teyze de anında yok oldu. Bir an baş başa kalınca çok korktum, yüzüne bile bakmadım adamın. Meğer bu evde yemek saati sekizmiş, zamanı geçmiş zıkkımlanmasının. Eğer bu kadar disiplinsiz olacaksa bu ev, herkes kafasına göre yatıp kalkacaksa bileyim ona göre önlem alayım dedi. (Şakacı, 2020, s. 84)

Evde erkek hâkimiyeti söz konusudur, dahası yarattığı korku herkes üzerine sirayet etmiş ve askeri bir düzen eve hâkimdir. Adeta, bir tarafta hâkim olanlar diğer tarafta mahkûm olanlar vardır. O gün orada huzursuz olan Hayriye, karnım ağrıyor bahanesiyle yemeğini yemeksizin odasına çekilir. Evlerindeki düzenden farksız bir düzen burada da onun peşini bırakmaz. Evin özel alanındaki tahakkümün, okulda da farklı bir yönüyle karşılaşacaktır; Türkçe öğretmeni Fırat Bey'e çocukça saf bir sevgi besleyen Hayriye, "sorduğum her soruya yumuşak yumuşak cevap veren, okuldaki salaklara bağırdığı gibi bana bağırmayan Fırat Bey'le, sanki arkadaşmışız gibi baş başa çıkıp dolaşacağız, düşünebiliyor musun Bitirgen" (Şakacı, 2020, s. 58)

diye yazar günlüğüne en safiyâne duygularla, fakat Fırat Bey'in amacı bambaşkadır ve Hayriye öğretmeni tarafından tacize uğrayacaktır. Öğretmeni Fırat Bey onu bir çay bahçesi yerine mezarlığa götürecek ve "sana dokunmayı da sevişmeyi de öğretmek istiyorum" (Şakacı, 2020, s. 60) dediğinde Hayriye şaşkın bir şekilde ancak yüzüne "dik dik" bakabilmiş ardından da ani bir hareketle ayağa kalkıp oradan uzaklaşabilmiştir. Evdeki dilsel ve fiziksel baskı kamusala çıktığında da peşini bırakmamış, bir kız çocuğu bu defa da okulda öğretmeni tarafından taciz edilmiş ve yaralanmıştır.

Hayriye ergenliğe henüz girdiği çağlarında tam olarak kestiremese de okulda, sokakta ve evde maruz kaldığı fiziksel ve dilsel şiddetin kendisini baskıladığının farkındadır. Evde; annesi, abisi ve babası tarafından maruz kaldığı şiddet, okulda öğretmeni tarafından tacize uğraması, sokakta "erkek Hayriye" olarak adlandırılması tüm bunlar onun çocuk dünyasında yaralanmasına ve kendi iç dünyasını sadece günlüğüyle paylaşmasına imkân tanır. Hayriye yazarak içini rahatlatır ve zihninde mütemadiyen onu diri tutan bir "kaçış" fikri vardır. Burada iki yönlü bir süreç karşımıza çıkar. Birincisi, Hayriye, tüm yaşadıklarını kelimelere dökerek yazının dünyasına geçmiş, diğer taraftan da çocukluktan yetişkinliğe geçerken –yani büyümeyle beraber- evden, evinden geçmiştir. Evin, ev olmaktan çıkışıyla beraber, babanın ölümü, ailenin dağılması; sözden yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, tek bir deneyim; "kadınlık" deneyimi olarak tezahür eder. Seyla Benhabib, *Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak* (2006) başlıklı yazısında, Platon'dan Descartes'e, Kant'tan Hegel'e kadar Batı felsefesinin, aklın erkek öznesinin hikâyesini anlattığını ve Batı aklının kendisini, kendiyle özdeş bir özne söylemini konumlandırarak bizleri ötekilik ve farklılığa karşı körleştirip, bunların meşruiyetlerini ellerinden aldığını ifade eder. Batı'nın öznesi; beyaz, mülk sahibi, Hıristiyan, evin erkek reisi olarak belirlenmiştir. Şu durumda bugüne kadar kaydedilen ve anlatılan Tarih, "erkeğin hikâyesi"dir. Bu hikâye, Aydınlanma'dan bugüne tarihsel anlatıları birlik, homojenlik ve çizgisellik içinde olmaya zorlamış; parçalanmışlık, heterojenlik ve hepsinden ötesinde, farklı grupların yaşadığı farklı zamansallıkların değişkenliği gözden kaçırılmış olur. Dil, anlatı ve kültürde bulunan simgesel anlatı yapıları tarafından yapılandırılan öznellik, kültürümüzce belirlenen kimlik kodları tarafından biçimlendirilip yapılandırılır. Konumlandırılmış ve toplumsal cinsiyet verilmiş özne, aynı zamanda kendi öznelliğini kurma peşindedir. Şu durumda "yazı", Hayriye'nin yaşamının her döneminde sığındığı bir "büyüsel" alan olarak görülür.

Serinin ikinci kitabı *Pala Hayriye* başlarken anlaşılır ki *Bitirgen*'deki evden kaçmak uzaklaşmak isteyen küçük kız artık on sekiz yaşına girmiş ve çocukluğundaki hayalini gerçekleştirmiş evinden kaçmıştır. Romanda bu durum şöyle aktarılır; "Hamım ben daha; dalıma yabancı, ağacıma küs, köküme çekingen. Düşme korkusundan olgunlaşmaya meyletmeyen… Ham kalmaya söz vermek üzere çıkıyorum, beni on sekiz yaşıma kadar besleyen evimden" (Şakacı, 2017b, s. 7). Hayriye'ye destek olacak, ona rehberlik edecek ailenin yoksunluğu bir yerde onun "köksüz" kalmasına ve olgunlaşamamasına mahal verecek ve karşılaştığı sorunların çözümünde tek rehberi yine kendisi olacaktır. Yüzleşmek zorunda kaldığı her sorunda, çocukluğunda deneyimlediği şiddeti hatırlayacak ve kendisini kurarken yine yapayalnız hissedecek ve yazıya sığınacaktır. Evden kaçan bu genç kızı bambaşka bir dünya karşılayacaktır ama değişmeyen şey toplumsal alanda işlerlik kazanmış iktidar mekanizmaları olacaktır. "Kapıyı çocukluğunun yüzüne çarpıp kaçan" (Şakacı, 2017b, s. 7) Hayriye, üniversiteli bir genç kızdır; "artık bir evim yoktu ama bir okulum vardı. Ailemi yeni arkadaşlarımdan kuracak, atanmışlarla değil seçilmişlerle mutlu mesut yaşayacaktım. Evet geçmişim perdeli, geleceğim hayli muğlaktı" (Şakacı, 2017b, s. 12) diyen Hayriye için perdelerini açmak istemediği ve yüzleşemediği bir geçmişi vardır ve bu geçmiş onun geleceğini de muğlaklaştırır. Hayriye, bir eşikte bırakılmıştır ve o bu eşikte kendi kendisini kurabilme savaşı verirken bir "kadınlık" sınavından da geçecektir. Hayriye, üniversiteye adımını atmasıyla bambaşka bir dünyanın da kapılarını aralamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin kantininde en yakın arkadaşı olacak Rüya'yla tanışmış ve evden kaçışını ona anlatmıştır. Rüya'dan bir "aferin" alan Hayriye şaşırır; "takdir almaya alışık olmayan bünyem alarma geçmiş, gözüm seğirmeye başlamıştı. Meğer evden kaçarak kadının özgürleşme mücadelesinde ilk adımı atmış, birey olmanın onuruna uygun hareket etmiştim de haberim yokmuş" (Şakacı, 2017b, s. 13) Rüya'nın söyledikleri öylesine hoşuna gitmiştir ki Hayriye'nin "abimden dayağı yiyince canımı zor kurtardım o evden" (Şakacı, 2017b, s. 13) demeye dili varmaz. Hayriye'nin evi terk ederken zihninde "özgürleşmek" ya da bir "birey" olarak varoluşuna dair bir adım atmak gibi düşüncesi yoktur, dahası tüm bu mefhumların farkında değildir; o evdeki şiddetten kaçmaktadır. Meral'in söylemiyle

birlikte "ev" adeta kadının özgürleşmesi önünde bir engel olarak kodlanır. Geleneksel yaşam içerisinde insanların güvenli limanı ve huzurun imgesi olan ev; şiddetin baskın olduğu, huzursuzluğun ve tekinsizliğin mekânı olarak ön plana çıkarılır. Hayriye'nin zihninde kapıyı çocukluğunun yüzüne vurup çıktığı ev, onun evi değildir artık, "o ev" olarak imlediği yabancı bir imgedir. Hayriye'nin çocukluğunda edindiği değer yargılarıyla içine girdiği dünyanınkiler arasında oldukça mesafe vardır. Bu mesafeyi ilk etapta anlamlandıramayacak olan Hayriye, bu dünya içerisinde de "Pala Hayriye olarak" adlandırılarak belli normalar aracılığıyla kadınlığı sorgulanır. Üniversitede sol ve feminist gruplarla tanışan ve onları anlamaya çalışan Hayriye, kendi hikâyesini anlattığında aldığı tepkilerden memnundur. Feminist bir kız olan Meral'le tanışan ve hikâyesini ona da anlatan Hayriye şu ifadeleri kullanır;

> Ondan da bir takdir aldım. Kadının kurtuluş hareketinde bu tür çıkışların özgürlük için büyük, ama aşılması gereken sorunlar düşünüldüğünde küçük birer adım olduğunu, beni feminist kadınlarla tanıştıracağını söyleyince yerimde kaykıldım. Ailemin gözündeki hain ve kaçak evlat yaftasından kurtulmaya, arkadaşlar yardımıyla özgür kadın mertebesine tırmanmaya başlamıştım. (Şakacı, 2017b, ss. 17-18)

Ailedeki "hain" evlat kamusalda "özgür" bir kadına evrilecektir. Evini terk eden genç bir kızın, bireyselleşmesinin önündeki en büyük engel olarak görülen ailesinden kopuşu bir yerde onun özgürlüğüne kaçışı olarak işlenir. Bir taraftan "annelik" diğer taraftan "ev" ve "aile" kavramları, kadının birey olma mücadelesinin önünde aşılması güç bir duvar olarak örülürken diğer taraftan kadının geleceğini kurgularken de önündeki en büyük engellerden biri haline gelir. Kendi bireyselleşmesi yolunda attığı bu ilk adım onun özgürleşmesi nosyonu etrafında ele alınır. Hayriye, feminist gruplar içerisine girmiş olsa da onların söylemleri kulağına hoş gelse de neler olup bittiğini anlaması, olanları anlamlandırması zor olacaktır. Kalacak yeri olmadığı için o gece Meral'in evinde misafir olur ve eve girer girmez evdeki çocukluğundan beri tanık olduğu ve iyi bildiği "ağır ve mutsuz sessizliği" anında tanır. Yoksulluğun hâkim olduğu bu evde, gündüz okulda ateşli konuşmalar yapan Meral "yok" olmuştur adeta;

> Evlat olmak diye bir meslek edinmiş de gönüllü çalışıyor çalışıyormuş gibiydi. Bütün gün devrimden, mücadeleden, feminizmden bahseden Meral, evin içinde bildiğimiz etkisiz elemandı. İyi de kadınlar böyle nasıl özgürleşecekti ki? Babasının aman da biricik kızı olarak sus pus oturuyor, ancak babasının komutu, annesinin dürtmesiyle harekete geçebiliyordu. (Şakacı, 2017b, s. 19)

Okuldaki Meral, kamusaldaki o ateşli konuşmaları yapan feminist kız, evin özel alanında bambaşka biri oluvermiştir. Daha doğrusu etkisiz bir elamandır, varlığı görünmezdir. Hayriye, buna anlam veremez, henüz ailede özgürleşememiş bir kadın nasıl olur da sokakta bu özgürlüğü kazanabilirdi ki, sorgulamaları yapar. Meral okulda çizdiği profilin çok ötesindedir, evde bir kız çocuğu olarak ancak babasının komutu ve annesinin dürtmeleriyle harekete geçebiliyordur. Evde varlığı onaylanmayan kız evlat, kamusalda ise güçlü ve özgür kız profiliyle görünür oluyordur. Kendi özgürlüğünü ve öznelliğini kamusalda inşa etmeye çalışan Hayriye için Meral bu noktada "özgür" bir kız imgesinin uzağına düşecektir. Çapa'nın arka sokaklarında arkadaşlarıyla kalacak bir ev bulan Hayriye'nin zihinde bir taraftan evin kirasını nasıl ödeyeceği düşüncesi doğarken diğer taraftan kendi özgürlüğünün bayrağı olarak gördüğü bu ev için oldukça mutludur. Aile evinden kopan, o kapıya yüzünü dönen Hayriye için bu ev kendi öznelliğini kurması için bir imkân olarak görülür. Bu meyanda ev bir mekân olarak "ikircikli bir koza haline gelmiştir; hem kuşatır, hem korur. Hem hapseder, hem de özgürleştirir" (Parla, 2020, s. 195). Çapa'daki bu ev, birçok öğrencinin uğrak mekânı olurken ziyadesiyle sol örgütün militanlığını yapan erkekler tarafından bir karargâh olarak kullanılacak ve bir yerden sonra evde erkek bir dünya ve eril bir hâkimiyet alanı hasıl olacaktır. İlk aşk deneyimini de bu evde yaşayan Hayriye, aktif bir şekilde sol örgütlerde çalışan Türker'e aşık olacak ve kendisini onun yanında var edebilmek için türlü çabalara girişecektir. Türker ona çeşitli kitaplar veriyor, o ise sessizce alıyordur. İçine girdiği dünya hakkında herhangi bir bilgi üretemediği gibi, o dünyadan bihaber, zihni Türker'e duyduğu aşkla meşguldür. Türker, "Örgütlü olmayan hiçbir eylemden sonuç alamayız" gibi

söylemlerle Hayriye'yi "eğitmeye" çalışırken Hayriye ise, "ben seninle örgütlensem ne güzel olur Türker" sayıklamalarıyla içten içe sadece Türker'i düşünüyordur. Öğrenci evinde Türker'le birlikte şiddetlenen siyasi hava, Hayriye'nin zihninde oturmuyordur; ne sol ne de siyaset umurunda değildir, onun zihni Türker'e duyduğu aşkla meşguldür; "Allah'ım ne zaman anlayacaktım Türker'in dediklerini, ne zaman ben de onlar gibi, bazı şeylere 'diyalektik olarak' karşı çıkacaktım… Bir tek Türker'in diline doladığı Lenin'i duymuşluğum, Özal'ı da televizyonda görmüşlüğüm vardı" (Şakacı, 2017b, s. 34). Tamamıyla erkek egemen bir dünyaya giren Hayriye, konuşulanlara oldukça yabancıdır, dahası evdeki kızlar da daha ziyade erkekleri dinleyerek, "örgütü", toplumu, siyasî havayı anlamlandırmaya çalışıyorlardır. Evdeki kadınların talihi adeta bir paradoksu hep birlikte deneyimlemektir. Bir taraftan feminist eylemlerde kadın hakları ve özgürlüğü için eylemler yaparlarken diğer taraftan -özellikle Türker karakterinde görünür olan- bütünüyle erkek söyleminin içinde kendilerini var etmeye çalışan "evin kadınları" ziyadesiyle sessizdirler. Gün boyu eve girip çıkan erkekler, eve maddi olarak bir yük de getirseler, evdeki kızlar gece gündüz farklı işlerde çalışarak, -Hayriye iki işte birden çalışır- evi geçindiriyorlardır. Bu duruma "aranan, geçindiren ve otlananlar" şeklinde bir isim takarak rol paylaşımı yapsalar da Türker bu duruma "komünal yaşam" adını vermiş ve evin duvarına bir de manifesto asmıştır. Hayriye, Türker'in yazdıklarını okudukça kendi doğrularıyla/bildikleriyle çatıştığını görecek ve bu aşkın imkansızlığına inanacaktır;

> Oysa Türker tekeşliliğe, evliliğe karşıymış. Gerçek devrimci, aile denen kuruma katılmadan yaşamamalıymış! İnsan eşinden başkasını da arzulama hakkını kullanmalı, çiftler beden üzerinden birbirlerine tahakküm kurmamalıymış. Sadakat bir safsata, özgür cinsellik bir yaşam biçimiymiş! Türker kükredikçe küçülüyor, anlamaya çalıştıkça çuvallıyordum. 'Olmaz öyle şey' diye diklenebileceğim tüm tezler evden getirdiklerimdi. Meral, Ayşe ve sulu Sinan heyecanla Türker'i desteklemiş, bense önüme serdiklerimden üzerime uyan bir tek şey bulamamıştım. (Şakacı, 2020, s. 56)

Evinden kaçarak "özgürlüğüne" ilk adımını attığını düşünen Hayriye'nin zihinsel dünyası o evde kurulmuştur ve ortaya attığı bütün savlarda terk ettiği "ev"in izleri vardır. Üzerindeki "özgür" kız baskısını aşamayan Hayriye, bu meyanda konuşamaz da olur, terk ettiği dünyayla içine dahil olduğu dünya her ne kadar uyuşmuyorsa da ikisinin kesişiminde de bir "baskı mekanizması"nın işlerlik kazandığı aşikârdır. Evdeki kızlar hep bir ağızdan Türker'i onaylamak için vardır ve Türker'in kurduğu "entelektüel" iktidar evdeki anne ya da babanın kurduğu baskıdan farklı değildir en nihayetinde. Türker adeta ataerkil düzenin bir sözcüsü olarak belirir ve o güce işlerlik kazandırır. Feminist yaklaşımların merkezi konumunda yer alan bir kavram olarak "ataerkillik, maddi temelleri cinsiyetler arasındaki işbölümüne (ve özellikle üreme biyolojisinin gerçeklerine) dayanan, büyük ölçüde ideolojik alana atfedilen bir kavramdır" (Kandiyoti, 2013, s. 122). Bu kavram, sadece ev içinde değil toplumun genelinde erkeklerin egemenliğine ve gücüne atıfta bulunur. Ataerkillik, erkeğin otorite konumunun babalığın korunması gereğiyle birlikte ilişkilendirerek ele alırken, kadının ikincil konumunun fiziksel ve duygusal güç ilişkileri kadar baskıya dayandığını da ortaya koyar (Slatterly, 2014, s. 148).

Butler, *Çöz(ül)en Cinsiyet* başlıklı çalışmasında, insanın kendi cinsiyetini tek başına kendisinin "yap"madığını, her zaman başkasıyla veya başkası için "yapıldığını" söyler. Özellikle toplumsal cinsiyeti oluşturan; terimler, koşullar, şartlar en başından bizim dışımızda ve yaratıcısı tek bir kişi olmayan toplumsallığın içindedir (Butler, 2020, s. 17). Adeta kadınlığın kolektifliğinin altını çizercesine Hayriye de yakın arkadaşı Rüya ile kendi arasında "kadınlık" üzerinden bir değerlendirme yaparken aralarındaki farklılığı "bedensel" olandan yola çıkarak açıklıyordur;

> Bedenini taşıyış biçimine, kendinden eminliğine, kadın doğmuş gibi bir edayla gülümsemesine hayranlık duyuyordum. Ben onun yanında tam bir sokak çocuğu, kalın fitilli kadifesi kirden üzerine yapışmış, kaşı-bıyığı gür Pala Hayriye'den başkası değildim. Elimi ayağımı onun gibi kullanmak, gözlerimi onu gibi süzmek için ayna karşısında nice temrinler yapsam da boşunaydı, dedim ya Rüya gerçekten de bu dünyaya kadın olarak gelmişti, ben en

> fazla onun yanında staj yapar, parça pinçik öğrendiklerimi yakışıklı oğlanlara göstereyim derken elime yüzüme bulaştırırdım. (Şakacı, 2017b, s. 33)

Toplum tarafından kodlanan beden algısı Hayriye'nin zihninde de muhkem bir yer edinmiştir. Coward, "kadınlık arzularının" durmaksızın; sokakta, edebiyatta, moda dünyasında, kitaplarda, dergilerde, filmlerde ve televizyonda yaratıldığını; bu arzuların tanımlanarak kadınların uyarıldığını ve kusursuzluk vaadiyle idealleştirildiğini söyler. Bu kadınlık arzularını kışkırtmanın bir yolu da güzel bir vücuda sahip olabilmek için zayıf ve forma girmiş bir beden idealinin yaratılmasıdır (1989). "Kadınlık" denen şeyin, kılığıyla kıyafetiyle, duruşuyla, göz süzmeleriyle erkekler karşısında "değer" gören ve dikkat çeken bir durum olduğunun farkındadır fakat kendi "kadınlığını" ispat edecek bir mücadele içerisinde kendisini göremez. Bu kadınlık kurgusunun karşısında -fitilli kadife pantolonu ve alınmamış kaş-bıyığıyla- konumlanan Hayriye, bir kadın olmaktan ziyade erkek olarak görünürlük kazanmış ve "Pala Hayriye" olarak adlandırılmıştır. Kadınlık normlarını karşılayamayan Hayriye, erkek bir alana hapsedilmiş, toplum nezdinde bir kadın olarak görülmemiştir. Okulda ise Hayriye'yi feminist gruplar içerisinde ve neler olup bittiğini anlamaya çalışırken görürüz;

> Acilen bir karar vermem lazımdı; Sosyalist feminist miydim, yoksa radikal feminist mi? Sadece kadınların bir araya geldiği başka bir toplantıya daha Meral'in zoruyla girmiş, arkalarda bir yere sinip bu iki soru arasında sıkışıp kalmıştım. Politik duruşumuz mu önemliydi, kadın kimliğimiz mi? (…) Erkekleri aramıza almayalım diyenlerle, işbirliği yapmak isteyenleri dışlamayalım diyenler fena halde atışırken, ben kafamda yuvasını arayan karıncalara yol göstermeye çalışıyordum. (Şakacı 2017b, s. 39)

Toplantıda oldukça kafası karışan Hayriye, düşünür "peki bundan sonra ne yapacaktım, erkek gibi savaşıp kadın gibi yaşamayı mı öğrenecektim yoksa önce kadın olmayı öğrenip, meydana sonra mı çıkacaktım? Evet evet, en iyisi önce kadın olmaktı" (Şakacı, 2017b, s. 40) Hayriye, kendisi üzerinde bir güç ve baskı uygulayan bu söylemler karşısında oldukça kararsızdır. Bir tarafta deneyimledikleri diğer tarafta söylenenler arasından kendi içinde bir çatışmayı yaşıyordur. Toplantıda bir ara Hayriye de bir şey söylemek adına atılır ve "bence en önemli sorun bekâret. Kim taktıysa bu kemeri söküp atalım, en büyük tutsaklık bekârettir" (Şakacı, 2017b, s. 41) demesiyle diğer kadınlarca eleştirilir, "biz burada politik meseleler tartışıyoruz, sen neler diyorsunlar" sesi gittikçe artar ve Hayriye kendisiyle bir hesaplaşma içerisine girer;

> 'Vay Pala Hayriye' dedim, demek bekâret esaret ha? Lan sen önce şu bıyıklarını bir yol, önce şu memelerine sahip çık, önce bacağını ayıra ayıra oturmayı bırak, kıçındaki solmuş kadifeyi at, kendine bir etek al, sağa sola savrulacağına salına salına yürümeyi öğren, faytona koşulmuş atlar gibi kırbaç bekleyeceğine önce kendini taşımasını bil, erkeklerin anlayacağı dilden konuşmayı becerebilmek için çırpınıp her fırsatta ben de önümde sizinkinden var diye dayılanacağına, Rüya gibi zarif, Ayşe gibi cici cıvıldak ol (…) Sen önce kendi cümlelerini kur, tam kendine göre bir hayat seç hele, sonra ablalarına beden eğitimi dersi vermeye kalk! Sahi sen ne zaman kemerini çözdün de, böyle atıp tutmaya başladın ha? Yıkıl karşımdan Hayriye, yıkıl! (Şakacı, 2017b, ss. 41-42)

Kadınlar arası bir hiyerarşinin görünür olduğu bu toplantıda, Hayriye de bedeni üzerinden benliğine dair bir sorgulamaya girecektir. İlk olarak "bu kadınlarla benzer geçmişlerden mi geliyorduk" (Şakacı, 2017b, s. 40) sorusuyla aradaki "farklılığı" açık ederek, zihninde bu durumu sorunsallaştırır. Kendi "ben"ini de dilini de bulamamış olan Hayriye çevresindeki erkeklere öykünüyordur; onlar gibi konuşmak, onlar gibi olmak için çaba harcadıkça "kendi" olamıyordur. Tüm bu yaşananlar, Hayriye'nin anlattıkları, kadın olmakla ilgili sınır ve normların kadınlar arasında da bir tahakküm mekanizması ürettiğini göstermesi açısından mühimdir. Bir yerde, erkeksi bir dizgede ele alınan bir kadın üzerinden, kadın kimliğinin ne gibi argümanlar üzerine inşa edildiğini de gösterilir. Sistematik bir şekilde evde ve okulda hep bir eril dünyanın içerisine düşen Hayriye, çalışmaya başlamasıyla birlikte işte de aynı tahakkümcü yapının tekrarlandığını tecrübe edecektir.

Çalışmaya başladığı gazetede, erkek egemen bir yapı ve dil hâkimdir "gel bakayım, otur buraya" komutları başlamış, istihbarat şefinin tekrarladığı "muhbir olmayın, adam gibi muhabir olun" (Şakacı, 2017b, s. 63) söylemeleri arasında, bu "erlerin dünyasında, onların diliyle konuşmaya kendini mecbur hisseden genç bir kadın olmak!" (Şakacı, 2017b, s. 63) bu eril dünyada "sırtına vurarak selam verenler", "suratına bakmadan iş buyuranlar" içerisinde kendini inşa etmenin, varlığını görünür kılmanın güçlüğünü ortaya koyuyordur. Hayriye kendini yazarak bulacaktır, "ne zaman ki dünyayla arama kelimeler girdi, tersine akmaya başladı nehrim. Yazı dili nerede başlıyorsa, şiirin tohumu nereye arılıyorsa orada yeşermeyi sevdim" (Şakacı, 2017b, s. 105). Fakat burada da karşısına farklı bir iktidar mekanizması çıkacaktır, benliğini ruhunda bir hastalık gibi taşıdığını söyleyen Hayriye, kendisini iyileştirecek tek şeyin "yazmak" olduğunu bilir ama bir sürü "bilirkişi" üstüne gelir.

> Birileri bana 'çabuk büyü, durmadan büyü' emri vermiş gibi, menzile (tam olarak neresiydi acaba?) yetişmek için çalışıyor, emre itaat etmezsem oyun dışı kalacağımdan korkuyordum. Kekelemenin kabahat olduğu bir çağa düşmüştüm de, bir tanecik eli yüzü düzgün cümle kursam kendimi anlatmaya yetecek sanıyordum. (Şakacı, 2017b, s. 107)

Hayriye annesine benzememek için Clara Zetkin'den Simone de Beauvoir'a kadar gezindiği yollarda, bedeninden ruhuna kadar ortaya yeni bir Hayriye çıkarmak –inşa etmek- istiyordur fakat bir taraftan da sorguluyordur; "anneme benzememek için boşuna mı direniyordum yoksa her kadın biraz annesi kadar değil miydi? " (Şakacı, 2017b, s. 119) Annelik mirasını reddeden Hayriye, evini ailesini terk eden kız çocuğu, kamusalda da kendini inşa noktasında karşılaştığı baskı mekanizmalarınca yaralandıkça ve yalnızlaştıkça, kendi sesini ve benliğini bulma adına, kendince sorgulamalara gidiyordur. Anneye benzemek istememek, kalıtsal mirası reddetmek, kendi varlığını kurmada elzem bir başlangıç gibi görünse de, adeta bu yazgıyla örseleniyor ve bu annelik nosyonu kendi öznelliğini kurma yolunda önünde hep bir engel gibidir. Dahası yaşadığı evlilik dışı bir ilişki sonucunda hamile kalan ve çocuğunu aldıran Hayriye, anneliği de reddedecek ve bunun müsebbibi olarak da içinde yaşadığı iktidar odaklı dünyayı hedef gösterecektir;

> Hem doğursam ne olacak, ne vaat edeceğim sana? Herkese 'Babası yok, dağ gibi anası var" diye şişinmekten, kadınlığımı kendime ve ele güne tescilletmekten başka ne yapacağım? Şefkatsiz bakıcıya, dikkatsiz servis şoförüne, okuldaki hıyar öğretmenlere, sokaktaki hödüklere, hain adamlara, arıza kadınlara, kışladaki çavuşa, şirketteki dallama patronlara mı emanet edeceğim seni? (Şakacı, 2017b, s. 169)

Toplumsal normlarca, kadının "kadınlığı" annelikle eşdeğer bir yerde konumlandırılmış, dahası çocuksuz bir kadın, toplumun kolektif hafızasında "kadın" olarak da tahayyül edil(e)memiştir. Beauvoir, gelenekte çocuk yapmanın kadına bir özerklik kazandıracağını söylerken, çocuğun, kadının kendini başka bir amaca adama zorunluluğunu ortadan kaldırdığını ifade eder. Eş olarak tam bir "birey" olamayan kadın, anne olarak bu vasfı kazanacaktır. Kadın, "cinsel ve toplumsal olarak kendini gerçekleştirmesini" çocuk aracılığıyla tamamlar; "dolayısıyla evlilik kurumu onun aracılığıyla anlamına kavuşur ve amacına erişir" (Beauvoir, 2020, s. 226). Hayriye de anneliği kendi kadınlığının "tescili" olarak gören toplumu bu minvalde sorgulamaya açıyordur. Yaşamın her anında ve her yerinde karşısına çıkan baskı mekanizmalarını bir bir açık ederek bunları görünür kılıyordur. Kendi tutsaklığıyla özgürlüğü arasında bir köprü olacak bir çocuğu kabul etmeyerek, bir yerde kendi kimliğini inşa noktasında onun üzerinde baskı kuran bu düzene karşı duruyordur.

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?, Pala Hayriye'nin "pala"lıktan kurtularak "hanım"lığa evrildiği ve Hayriye Hanım olarak karşımıza çıktığı üçlemenin son kitabıdır. "Rüya geldiğinde Hayriye Hanım çoktan gitmişti" (Şakacı, 2017a, s. 9) cümlesiyle açılan anlatı boyunca Hayriye Hanım'ın sesini duymayız artık, kendisi yoktur; geride bıraktığı mektuplar, geçmişe dair hesaplaşmaları, acıları, yaraları ve yalnızlığı vardır. Rüya'nın dilinden onu dinleriz, Hayriye, "hanım" olmuştur olmasına ama bu defa da kendisi yoktur, sesi de kaybolmuştur ondan geriye "yazdıkları" kalmıştır. Bu anlatıda, Hayriye Hanım'ı "pala"lıktan/erkeklikten azade kılarak "hanım"lığa –kadınlığa- eriştiren şey nedir diye merak ederken, bunun da oldukça manidar

bir sebebe bağlandığını görürüz; elbette Hayriye'yi "kadın" yapan şey, değişen kılık kıyafetidir. Rüya, arkadaşının gardırobundaki renklere ve değişen zevklerine baktığında aklına "Hayriye'nin ilk kez etek giydiğini, kulağını ilk defa deldirdiğini çocuksu coşkuyla haber verişini" (Şakacı, 2017a, s. 9) hatırlar. Kadınlığa evriliş ilk olarak kılık-kıyafette görünürken toplumsal normların da işlerlik kazandığı aşikârdır. Bu değişim, Hayriye'nin kendisinin bile isteye gerçekleştirdiği bir değişim midir yoksa toplumsal baskının üzerinde görünür hâle gelmesi midir muğlaktır. Nihayetinde, "Kendini bir arzu nesnesi gibi takdim etmek, sevilmek ve beğenilmek için öznelliğinden feragat etmek, nesneleşmek, yabancılaşmaktır" (Direk, 2018, s. 24). Bu durumda Hayriye'nin değişimi kendisine yabancılaşma pahasına gerçekleşmiştir ve Hayriye Hanım artık "kadınlığıyla" da toplumda var olmak istiyordur. Nihayetinde kadınlığa dair attığı bu ilk adım onun bir yerde direncinin kırıldığı ve kişisel tarihine dair bir seçim yaptığı yerdir.

Üniversite yıllarından en yakın arkadaşı, dostu olan Rüya, uzun yıllar memleketinden uzak kaldıktan sonra görüşmeyi bırakmadığı Hayriye'nin evine gelir fakat onu bulamaz, yerini bildiği anahtarı alarak içeriye girer ve onun dönüşünü bekler. Hayriye Hanım kayıptır, ardında hiçbir iz bırakmaksızın ortadan yok olmuştur. Rüya, masada duran defteri eline alır, "içindeki yazılar Hayriye'nin yeni romanı için aldığı notlar mı yoksa kendisiyle her zaman ki hesaplaşmaları mıydı?" (Şakacı, 2017a, s. 13) diye düşünür. Bu düşünüş de oldukça manidardır; yazıya başlarken zikrettiğimiz, "kadın bildungsroman"larını hatırlatır, her ne kadar kurgu içerisindeki kadın kahramanın metinleri olsa da, Rüya'nın bunları arkadaşının özyaşamöyküsü mü yoksa "kurgu" bir roman mı olduğunu kestirememesi, bu meyanda önem arz etmektedir. Roman sonlara yaklaşırken Hayriye Hanım'dan arda kalan bu dosyayı yayınevine götüren Rüya'ya yayınevi sahibi Faik Bey'in söyledikleri de bu minvalde oldukça manidardır; "üslup yazarın mührüdür. Hayriye Hanım mührünü, nasıl desem, exlibris'ini tam gösterememiş bu metinlerde. Dağınık, parçalı bir metin. Ne tasarlandığı belli değil. Editörlerimize sordum, olmaz abi dediler" (Şakacı, 2017a, s. 138) derken, eril bir gözle, Hayriye'nin "exlibris"ini gösteremediğini; yani kimliğini, benliğini, "kendisini" bu metne yansıtamamış olduğunu iddia etmesi de bir yerde Hayriye'nin anlattığı özyaşamöyküsünü görmek istememesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Berktay, bir kadının özyaşamöyküsünü okumanın bir yerde onun benliğini okumakla eşdeğer olduğunu söyler; "yani, kendisini öyle adlandıran bir kültürel kurgunun öyküsünü… Bir kadın yazarın yaşamının tarihsel gerçeği, okuyucunun onu metninin içinde kavradığı anlamda yatar" (Berktay, 2018, s. 175). Bu anlamı; "dağınık", "parçalı" "üslupsuz" gibi kavramsallaştırmalarla niteleyen eril bakış, bu kavrayışla, bir kadın metnini ve onun hikâyesini nasıl anlamak istediğini de imliyordur. Bu bağlamda, "kadını erkeğin öteki'si olarak gören fallosentrik dil sistemi, kadının ikincil konumunu meşrulaştırmak isterken esasen dogmatik, katı ve hiyerarşik olarak yapılandırılmış Kartezyen düşünce sistemini ve hâkim özneyi pekiştirir" (Gündoğan İbrşim, 2019, ss. 33-34). Bir yerde "kendini" yazan Hayriye'nin yaşamındaki gerilimin bir yansıması olan bu metinlerin, eril bir gözle "kimliksizleştirilmesi" oldukça manidardır. Hayriye metnini kuramamış mıdır? ya da ömrü boyunca yaşadığı ve kendisini baskılayan bir kültürle uzlaşamamış, bir "birey" olarak yaşamını sürdürmeye tevessül edememiş midir? Bunlar Hayriye Hanım'ın bıraktığı metinlerde aşikâr edilir. Hayriye, derinden yaralanmış ve bu yaralanmayı fark ettiğinde de içinde yaşadığı toplumu sorgulamış ve yaşamına dair tüm çatışmayı yazarak dile getirmiştir, bir kadın kimliğiyle yazarak "dile" gelmiştir.

Hayriye Hanım'ın ardından kalan defterin ilk yazısı "zaman" başlığını taşıyordur ve adeta geçmişiyle, zamanla hesaplaşıyor gibidir. Hayriye Hanım artık "azar azar azalan zaman"lara gelmiştir, bunun adı, "yaşlılık dedikleri yavaşlık"tır. "Sana ne oldu" diye soracaktır Hayriye Hanım kendisine;

> Sana ne oldu, hadi çık sokağa aldırma diyordun ne oldu diye durmadan başına kakan, yıldıran, bak şimdi bu masadan bile kalkmaya mecalin yok diye yüzüne vuran, nefsini her sabah, her gece, her an yoklayan, tenhalıkta gittikçe kaybolan ben, ben, şimdi kimim ben diye soran, susan, susan, sustuğuna suçlanan. (Şakacı, 2017a, s. 14)

Hayriye Hanım artık "yaşlılık" dönemini yaşayan "yalnız" bir kadındır ve yazarak geçmişiyle bir hesaplaşmaya gidiyordur. "Kimim ben" sorusu karşısında "susan" sustukça susan "kaybetmiş" bir kadın vardır adeta. Ama yaşadıklarının unutulmasını istememektedir, yazarak bir yerde kendini, acılarını, yaşadıklarını kayıt altına alıyor ve görünür oluyordur. "Tırman kız, tırmalama kız, yekin kız! Her şeye en

başından başlayarak kız!" (Şakacı, 2017a, s. 13) diyerek kendisine telkinler veriyor, "doya doya, önüne kim çıkarsa sahte kimliklerinden soyup soğana çevirene dek, kız!" (Şakacı, 2017a, s. 15) nidalarıyla sonuna kadar direneceğini belli ediyor, "yeter ki unutma geçmişi, unutturma tanık olduğun hiçbir şeyi, anlatırken yeni esvaplar giydirsen de çırılçıplak olanı, sen olanı, burnunun direğini sızım sızım sızlatanı unutma" (Şakacı, 2017a, s. 15). Hayriye'den geriye kalan metinlerde ziyadesiyle ailesine dair bir hesaplaşma içerisine girdiğini görürüz, hedefinde abisi ve annesi vardır.

Hayriye Hanım'ın geride bıraktığı "veda" başlığını taşıyan bölümde, çocukluğundan itibaren üzerinde baskı kuran ve aralarının bir türlü iyi olmadığı abisine yazdığı, onunla bir hesaplaşma içerisine girerken ona bu erki veren bütün bir sistemle hesaplaştığı görülür;

> Abilik de babalık gibi boktan bir müesseseydi işte. Hep itaat bekleyen bir iktidarı devren kiralamıştın sen de. Babamı en çok uykusunda sevmiştim ben, seninse uyanıklığını hiç sevmedim. Bu dünyaya torpilli gelişini; bunu kendinde hak görüp en hoyrat halinle başımıza kakışını da sevmedim. İtirazım sadece sana değil, senin bu çakma imtiyazla takındığın tafralara, sana bu rütbeyi verenlerin topunaydı. Bunu da hiç anlamadın! (Şakacı, 2017a, s. 48).

Abisine belki de onun üzerinden tüm iktidarlara karşı duruşunu açık ettiği bu bölümde Hayriye Hanım'ın içindeki öfke şiddetlenerek devam edecektir. "Seni de o nöbete durduğun evi de büyümek için terk ettiğimde; arkamdan gurur dedin, onur dedin, göreceksiniz orospu olacak dedin!" söylemlerini unutamayan Hayriye, evi adeta gözetleyerek "nöbete" tutan bu "bakış"ın kendisine, "namus" kavramı çerçevesinde yaklaşımı karşısında yaralanmıştır. Oysa erki simgeleyen abi için, mesele tahakküm kuran iken mahkûm olan olmasıdır. Hayriye, "ben gittiğim için değil, sen buna boyun eğmek zorunda olduğun için üzülmüştün" (Şakacı, 2017a, s. 49) söylemiyle bir yerde erkek hegemonyasının, kendisine itaat edilmediğinde en yakınındakine de acımasızlığını açık eder. Abisi üzerinden bütün bir eril iktidarı eleştiriye tutan Hayriye Hanım, bu sistemin işleyişini ve bireyi nelere maruz bıraktığını müşahede ediyordur;

> Şefkatsizdin sen abi, hep böyle oldun. Kendi çocuklarının bile başını bir kez okşamadın. Bilmediğinden değil, sevmeyi öyle kekre bir şey sandığından. Çünkü şefkat bizim topraklarda nicedir 'yerli ve milli' bir değer değildi. En fazla birine kurban olursak, birini kurban edersek seviyor-seviliyor sanırdık. Böyle öğretmişti anamız bize. Ben reddettim, sen kabul ettin. İyi halt ettin. (Şakacı, 2017a, s. 170)

Üçlemenin tamamlandığı *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?*'da en son Hayriye Hanım'dan kalan "inde" başlığını taşıyan mektubunda "Varlığımızı armağan ettiğimiz nice atalar, yok olmamız için beddualar etmiş, lanetler okumuşlar" derken, onu her dem yaralayan ve yalnız kalmasına, kendisini kurmasına izin vermeyen ataerkil yapılanmaya gönderme yapıyor ve bütünüyle "eril" olan bu iktidar mekanizmasıyla hesaplaşıyordur. En nihayetinde abinin "erkeklik" kimliği de bu toplum içerisinde inşa oluyordur ve kurulan bir yapı olarak bu erkeklik kimliği de kendisini bu şekilde inşa ediyordur. Toplumdaki kültürel yapılanma erkeğe şefkatten ziyade güçlü olmayı, yöneten olmayı ve tahakküm etmeyi öğretmiştir öyle ki "yerli ve milli" bir düstur olarak tavsif edilen bu kurguda ideal olan güçtür. Burada tüm bu bilginin anneden tevarüs etmiş olması da; ona karşı gelen, analık mirasını reddeden Hayriye için oldukça manidardır;

> Ben anamdan ne gördüysem tersini yapmak için ömrümü heba ettim. O feda et demişti, heba da aynı kapıya çıkar, takma bu kadar dedim, genlerimle oynadım resmen… o tarhanayı suda mı eritiyor, ben kavururdum. (…) Bamyaya ince ince değil, parmak kalınlığında soğanlar doğrardım, pilava tereyağı koklatmadım, domates rendelemedim. Bir adama var, hep onunla ol diye tembihledi. Onlarca adam sevdim, hepsine gönül verdim de elim boş döndüm. Demek ki, önce anamı yanlış anladım, sonra dünyaya amud açısından baktım. Beynime giden kan da böylece heba oldu. (Şakacı, 2017a, s. 148)

Annesi gibi olmamak adına, onun kalıtsal mirasını reddetmiş ve "anne" engelini aştığında kendi özneleşmesinin önündeki tüm engelleri de aşacağını düşünerek ömrünü "heba" etmeye adeta mahkûm bırakılmış bir kadın olarak Hayriye, "feda" etmedikleri için bir savaş vermiş, çatışmaya girmiş, en nihayetinde yalnız ve ihtiyar bir kadın imgesine dönüşmüş, dahası "kayıp" bir figür olarak tavsif edilmiştir. Parla, "Ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanlarında hep engellemeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılarda kaçan, duvarları yıkan yazının bu romanların kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü" (Parla, 2020, s. 192) olduğunu belirtir. Bu minvalde; Hayriye'nin ömrünün her aşamasında yazıya sığınması onun geçmişiyle hesaplaşmasının ve "fail" olarak kendisini kurmasının sarih bir göstergesi olarak müşahede edebiliriz.

Sonuç

Kadını ötekileştiren, onu "mutlak başka" olarak gören toplumsal kodlar, kadını nesne olarak konumlandırırken erkek her daim özne konumunda yer almıştır. Tarihsel süreç içerisinde gelenekselleşen bu bakış açısı, kadını denetim altına alarak ve onu dışlayarak sürekli bir şekilde yeniden inşa etmektedir. Kadını "mutlak başka" olmaktan kurtararak onu özne olarak kurmanın olanakları ise feminist teori ve postmodern yaklaşımlarla birlikte görünür olur. Kadının kendisine ait bir dil kurması ve bu dile işlerlik kazandırmasıyla birlikte kendisini inşa etmenin olanakları da var olur.

Kadınlığın toplumsal inşasında; tarihsel, kültürel ve toplumsal yapı içerisinde kurgulanan kadın kimliği, hiyerarşik bir yapı içerisinde ve eril iktidar tarafından tahakküm altına alınmıştır. Yazmak başlı başına kendini ifade etmek, kamusal alanda görünür olmaktır. Ömrünün her döneminde benliği parçalanmış ve sessizliğe mahkûm edilmiş Hayriye'nin kendini yazarak var ettiği ve geçmişiyle hesaplaştığı görülür. Kendi failliğini yaratma arzusunun toplumsal çatışma koşullarında sekteye uğramasıyla tökezleyen Hayriye, fail olabilecekken bunu gerçekleştirebilmesi neredeyse imkânsızlaşır, bu imkânsızlık onun yalnızlığıyla görünür olur. Hayriye, içine düştüğü derin bir boşlukta yazmaktadır ve durmaksızın evinden kaçmak isteyen küçük bir kız çocuğunun, okulun politize olmuş yeknesak düzeninde bunalmış genç bir kadının; yaşlılığında ise örselenmiş bir ruhla kaleme sarılması, kendi özyaşamöyküsünü mü anlattığı yoksa bir roman mı yazdığı muğlak bırakılmış ve kadının kişisel tarihi/talihi bir "kayıp" kadın figürüyle değiştirilerek sunulmuştur.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Ak, E. (2017, 28 Eylül). *Kayıp olan Hayriye Hanım değil ülkenin ta kendisi*. T24. https://t24.com.tr/k24/yazi/figen-sakaci,1389

Beauvoir, S. (2020). *İkinci cinsiyet I* (G. Acar Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Beauvoir, S. (2020). *İkinci cinsiyet II* (G. Acar Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Benhabib, S., Butler, J., Drucilla, C., ve Fraser, N. (2008). *Çatışan feminizmler: Felsefi fikir alışverişi*. Metis Yayınları.

Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.

Berktay, F. (2018). *Tarihin cinsiyeti*. Metis Yayınları.

Butler, J. (2020). *Çöz(ül)en cinsiyet* (B. E. Aksoy, Çev.). Monokl Yayınları.

Connell, R. W. (2019). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Coward, R. (1989). *Kadınlık arzuları* (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Direk, Z. (2018). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros etiği. B. E. Oder, vd. (Yay. haz.), *Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları: Eşitsizlikler, mücadeleler, kazanımlar* içinde (ss. 37-64). Koç Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Özne ve iktidar* (O. Akınhay ve I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Grosz, E. (1989). *Sexual subversions: Three French feminists*. Allen & Unwin.

Gündoğan İbrişim, D. (2019). Önsöz yerine: Eril aşkınlığın ötesinde öznellik, yaratıcılık ve feminist anlatıbilimin dönüştürücü gücü.

S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim (Yay. haz.), *Gaflet: Modern Türkçenin cinsiyetçi sinir uçları* içinde (ss. 28-49). Metis Yayınları.

Humm, M. (1994). *Contemporary feminist literary criticism.* Routledge.

Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar kimlikler ve toplumsal dönüşümler.* Metis Yayınları

Koçak, M. (2020, 29 Temmuz). *Figen Şakacı ile 'Kesekli tarla' üzerine: Şaşırmaktan şaşmayanlara övgü.* 1+1 Express. https://birartibir.org/sasirmaktan-sasmayanlara-ovgu/

Lindemann, H. (2018). What is feminist ethics? R. Shafer-Landau (Yay. haz.), *The ethical life: Fundamental readings in ethics and moral problems* içinde (ss. 128-140). Oxford University Press.

Millett, K. (1987*). Cinsel politika* (S. Selvi, Çev.). Payel Yayınları.

Parla, J. (2020). Tarihçem kâbusumdur! Kadın romancılarda rüya, kâbus, oda, yazı. S. Irzık ve J. Parla (Yay. haz.), *Kadınlar dile düşünce* içinde (ss. 179-200). İletişim Yayınları.

Slattery, M. (2014). *Sosyolojide temel fikirler*. Sentez Yayınları.

Şakacı, F. (2020). *Bitirgen*. İletişim Yayınları.

Şakacı, F. (2017a). *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* İletişim Yayınları.

Şakacı, F. (2017b). *Pala Hayriye*. İletişim Yayınları.

Warhol-Down, R. ve Price Herndl, D. (Yay. haz.). (2009). *Feminisms Redux*. Rutgers University Press.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters

Haziran/June 2025 – *42*(1), 236-247
doi:10.32600/huefd.1561451

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 04.10.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 26.02.2025

Nietzschean Reverberations in Thomas Hardy's "Hap" and "A Plaint to Man"

Thomas Hardy'nin "Hap" ve "A Plaint to Man" Şiirlerinde Nietzsche Yankılanmaları

Muhammed Metin ÇAMELİ*

Abstract

The perpetual affinity between philosophy and poetry in terms of providing an apt site for contemplation upon humane concerns is known to have been at the heart of a considerable number of academic researches. Given that there has been a revival of interest in delving into the nature of the referred affinity since modern period, Friedrich Nietzsche as one of the most influential philosophers of the period in the Western tradition can be said to have added a novel dimension to the dyad between philosophy and literature or philosophy and poetry. The tenets of his philosophy have been transposed into a variety of literary genres, particularly into poetry, and his ideas have been compared with certain literary figures. At this point, it must be highlighted that there exists limited number of studies about the bond between Nietzsche and one of his English contemporaries, novelist and poet Thomas Hardy notwithstanding the conformities in their outlook on life. Therefore, this study aims to elucidate the adaptability of the distinctive features of Nietzschean philosophy into Hardy's two poems, "Hap" and "A Plaint to Man" and to impel contemporary readers to reoccupy their notions about poetry as a means to philosophising things in the world.
Keywords: Friedrich Nietzsche, Thomas Hardy, philosophy and poetry, modern poetry.

Öz

İnsana özgü kaygılara yönelik derin düşünme alanı oluşturabilen felsefe ve şiir arasındaki daimî yakınlığın birçok akademik araştırmanın merkezinde yer aldığı bilinmektedir. Atfedilen yakınlığın doğası üzerine daha kapsamlı incelemeler yapma arzusunda modern dönem itibarıyla bir artış olduğu düşünüldüğünde, Batı geleneği içerisinde dönemin en etkili filozoflarından biri olan Friedrich Nietzsche'nin felsefe ve edebiyat ya da felsefe ve şiir arasındaki etkileşime yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Felsefesinin ilkeleri, özellikle şiir başta olmak üzere birçok edebi tür içerisine aktarılmış ve fikirleri edebiyatçıların fikirleri ile kıyaslanmıştır. Bu noktada, yaşama bakış açılarındaki benzerliklere rağmen Nietzsche ve kendisinin çağdaşlarından biri olan, İngiliz roman yazarı ve şair Thomas Hardy arasındaki bağ odaklı kısıtlı sayıda çalışmanın var olduğu vurgulanmalıdır. Dolayısıyla, bu çalışma Nietzsche felsefesinin öne çıkan özelliklerinin Hardy'nin "Hap" ve "A Plaint to Man" şiirlerine uyarlanabilirliğini açıklığa kavuşturmayı hedeflemekte ve çağdaş okuyucuları, şiirin dünyevi olgulara filozofça yaklaşmak için sunduğu imkânı yeniden gözden geçirmeye davet etmektedir.
Anahtar sözcükler: Friedrich Nietzsche, Thomas Hardy, felsefe ve şiir, modern şiir.

* Asst. Prof. Dr., İstanbul Aydın University, Faculty of Science and Literature, Department of English Language and Literature. E-mail: metincameli@aydin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9479-4416

◊ Alan Editörü / Field Editor: Alev KARADUMAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

Introduction

Modern European philosophy in the nineteenth century is known to have gained a different dimension with Friedrich Nietzsche (1844-1900) whose influence upon humanity entails a proper understanding of what lies at the heart of his central thoughts. The difference of the philosophy of Nietzsche largely originates from his repudiation of metaphysical beliefs such as the existence of an omnipotent creator and the immortality of the soul with his concentration upon human aspirations which he believes are the root causes of the need to depend upon these beliefs. In line with this issue, Bailey notes that "[b]y combining a psychological delving into the drives which are most likely giving rise to the surface layer of meanings and ideas with a history of ethical and religious sensations, Nietzsche thus targets not primarily the intellect, but rather the drives and desires which gives rise to the beliefs, notably the metaphysical need" (2024, p.147). The starting point of Nietzschean philosophy could, therefore, be said to be closely tied to his seeking doggedly to resist any expectations which come alongside compelled behaviour and metaphysical thinking. In other words, the philosopher envisions a human existence which is predominantly characterised by the determination to extricate oneself from dogmatism and normativity. Belliotti likewise points out that "[t]he structures of dogmatism- a transcendent world, things-in-themselves, objective truth that must be discovered, universal valuations, and the quest for certainty- strike Nietzsche as limiting and suffocating" (2017, p. 16). It implies that the philosopher regards such notions as creations of human mind and dismisses them. The defiant nature of the philosopher can be claimed to have culminated in his being referred to as one of the first thinkers to bring the issue of Western man's declining faith in God and religion to the fore as well. In his popular work, *The Gay Science*, first published in 1882*,* the philosopher cherishes the idea of infiltrating effects of a godless world into daily lives of his readers in that he familiarises them with "God is dead" declaration for the very first time. Incorporating the ground-breaking notion of the death of "God" into the work, Nietzsche raises numerous questions as follows:

> Are we not straying, as through an infinite nothing? Do we not feel the breath of empty space? Has it not become colder? Is not night continually closing in on us? Do we not need to light lanterns in the morning? Do we hear nothing as yet of the noise of the gravediggers who are burying God? Do we smell nothing as yet of the divine decomposition? Gods, too, decompose. God is dead. God remains dead. And we have killed him. (1882/1974, p. 181)

It is self-evident that Nietzschean philosophy is geared towards elucidating essential concepts which embody atoms of human thought in relation to Christian morality. It would be fitting to contend that the philosopher asks such abstruse questions since understanding his philosophy may mean searching for oneself and require familiarity with one's own being without feeling obliged to define oneself based upon a divine order. Pearson draws attention to the similar point and states that "Nietzsche does not think philosophy exists to make us better human beings- but it can make us more profound ones. Nietzsche asks whether we are serious enough about acquiring self-knowledge and whether we can find enough time for the task" (2005, p. 6). Hence, an individual who can acquire self-knowledge by being able to provide answers to Nietzschean questions in *The Gay Science* conjures up the image of the individual who benefits from the acquired knowledge to reoccupy notions pertaining to the well-established assumptions about Christian faith.

Nietzsche questions things which have been left fallow from the foundations upwards in his later works. In *Thus Spake Zarathustra* (1883), *Beyond Good and Evil* (1886) and *The Antichrist* (1888), the philosopher promulgates the idea that human mind must be sundered from allegiance to doctrines and dogmas because he views this allegiance as impediment to self-actualisation and knowledge. As Pearson also stresses, "this set of texts is devoted to what Nietzsche called his nay-saying task, involving a revaluation of all values and a fatal reckoning with Christian morality" (2005, p. 4). To illustrate, *Thus Spake Zarathustra* introduces one of the most distinctive themes of Nietzschean canon which is named as the Superman with the lines "I teach you the Superman. Man is something that is to be surpassed. What have ye done to surpass men?" (Nietzsche,1883/2011, p. 17). When Nietzsche attempts to develop the

Superman theme, he anticipates the existence of a man who is assumed to be leading his life in line with his own values and assertion of will. His understanding of an idealised man figure of the modern period points to a life journey of a man with free spirit, more pointedly, the idea of an unrepressed man by divinity. All these become more manifest when the passage from *Thus Spake Zarathustra* is read which is as follows:

> These masters of today- surpass them, O my brethren- these petty people: THEY are the Superman's greatest danger! Surpass, ye higher men, the petty virtues, the petty policy, the sand-grain considerateness, the ant-hill trumpery, the pitiable comfortableness, "the happiness of the greatest number"! And rather despair than submit yourselves. And verily I love you, because ye know not today how to live, ye higher men! For thus do Ye live-best! (Nietzsche, 1883/2011, p. 233).

As a kind of continuation of Nietzschean thought which is expressed in *The Gay Science* with the idea of absent God, the idea of the Superman presented in the given passage can be said to represent a violent rejection of any adherence to well-seated values of the world of the senses. As Bronk underlines, "Nietzsche did not shy away from the implications of the untrammelled assertion of will and self-creation that he advocates" (2009, p. 98). This being said, the notion of the Superman also stands for a growing scepticism about the old theistic premises which can be considered to be referred as petty virtues and the opposite of man who lives in pitiable comfortableness. Nietzsche goes on to fulfil the colossal task of re-evaluating the veracity of Christian doctrines in *Beyond Good and Evil* by formulating "master-morality" and "slave-morality" concepts. He argues that master morality is solely applicable to people from higher strata of the society such as aristocrats or elites whereas slave morality is largely applicable to all individuals, particularly to the ones who can be identified as the weak, poor and needy. Nietzsche alludes to these points by highlighting that

> [t]here is master morality and slave morality. The noble man separates his own nature from that of people in whom the opposite of such exalted and proud states expresses itself. He despises them. The despised one is the coward, the anxious, the small, the man who thinks about narrow utility, also the suspicious man with his inhibited look, the self-abasing man. (1886/2009, pp. 180-181)

For the slave-morality, the philosopher adds that it perpetuates the interests of the targeted group by making them believe that there exists a common standard of value of what is benevolent and what is malevolent as Nietzsche remarks that "The gaze of a slave is not well disposed towards the virtues of the powerful; he possesses scepticism and mistrust; he has a subtlety of mistrust against everything good which is honoured in it" (1886/2009, p. 183). That is to say, the slave-morality indoctrinates individuals to take all values for granted and be dragged into passivity and inaction rather than actively collaborating with each other to be able to create their own values. In *A History of Philosophy*, Frederick Charles Copleston summarises the distinction to be made between the master-morality and the slave- morality from Nietzschean perspective as follows:

> In the master-morality or aristocratic morality "good" and "bad" are equivalent to "noble" and "despicable", and the epithets are applied to men rather than to actions. In the slave-morality the standard is that which is useful or beneficial to the society of the weak and powerless. By the standards of the slave-morality the "good" man of the master-morality tends to be accounted as "evil". Slave-morality is thus herd-morality. Its moral valuations are expressions of the needs of a herd. (1994, p. 401)

Copleston's allusion to the slave-morality as the herd-morality brings to mind the fact that Nietzsche puts Christianity and democracy into this category. What Nietzsche does is not a kind of denigration of unquestionable values of the religion on the grounds that the philosopher encourages believers not to be

victimised by their own abnegation of personal responsibilities. By zeroing in on the futility of the struggle to prove the existence of a transcendental world, the philosopher persistently argues that individuals must take the full responsibility of fostering a firm belief in their own righteousness. For him, people must bear in mind that they do certainly possess the strength and potential to create their values from within themselves instead of looking for the validation of their beliefs elsewhere. Viewed from this angle, his philosophy serves as a means of developing strategies to allow individuals to detach themselves from the inertia, the indoctrination, and the reality of their situation.

Nietzsche's willingness to embrace the notion that individuals could be the sole decision-makers of their own lives becomes clear in *The Antichrist* which is akin to a thorough investigation of the ways of emancipation from the norms. As the title of the work is suggestive of the stance of the philosopher, namely, his rejection of the image of man as subservient to God, Nietzsche in this work articulates the need to deconstruct the premise that individuals must succumb to the religiously and socially approved pattern of conventional lifestyle. When people are conditioned to comply with regulations of a life which is predicated upon unquestionable theistic premises, Nietzsche alleges that they lose their sense of selves, personalities and freedom. In *The Antichrist,* Nietzsche notes that "[i]n God a declaration of war against life, nature, and the will to life! God the formula for every slander of this world, for every lie about that world! In God nothingness deified, the will to nothingness sanctified!" (1888/2004, p. 116). It is noticeable that *The Antichrist* lays bare the philosopher's emphasis upon getting rid of the feeling of belonging to a certain religious group whose freedom is constrained by biases and assumptions as it may inhibit self-assertion. As Copleston likewise argues that "Nietzsche's hatred of Christianity proceeds principally from his view of its supposed effect on man, whom it renders weak, submissive, resigned, humble or tortured in conscience and unable to develop himself freely" (1994, p. 404). Furthermore, by moving away from the theological discourse to make sense of the world, he rushes headlong into an existential vacuum and challenges the self-understanding of Christianity. In Nietzschean sense, the inward struggle of the self which is marked by the dedication to explore the meaning of life in conjunction with one's own choices and wishes is of paramount importance to the attainment of valid position in the world. His philosophy foregrounds the significance of autonomous decisions by refuting the idea of organising one's life in tandem with religious regulations. Nietzsche views it as "a violation of selfhood and a misconception of moral commitment and this situation also results in the increasing population of individuals who do not know how to fend for themselves" (1888/2004, pp. 114-115). Nietzschean philosophy is an overall antipathy toward the notion of a man repressed by precepts of a religion.

Nietzsche's attempts to get to the bottom of the things in his canonical works are believed to have been a source of inspiration for literary figures of the late nineteenth and early twentieth century all across the globe. To exemplify, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, D. H. Lawrence, A. E. Housman and Thomas Hardy can be considered some of the most prolific poets, dramatists or authors whose literary voices resonate with Nietzschean philosophy to a noteworthy extent. Thomas Hardy straddles the worlds of both Victorian and Modern periods as a bridging figure as Bhatnagar points out that "[t]wentieth century British poetry begins chronologically as well as quintessentially with Thomas Hardy whose creative endeavours bridge the nineteenth and twentieth centuries" (2000, p. 4). Poetry during the period between 1890 and 1914 is characterised by personal impulses, a sense of declining faith in Christianity and a sense of doubtfulness about the future as Corcoran suggests that "Poems become the scenes of anxieties, tensions, distresses, uncertainties, contentions and mobilities. The twentieth-century English poem is the place where urgencies of desire, moral choice and witness are brought into focus or relief" (2007, pp. 4-5). As a well-known representative of Modern English poem, Hardy rails against the decadence and entropic nature of the eighteen nineties and challenges his readers with philosophical questions as Smith states that "to anyone who would understand the philosophy of Thomas Hardy in its maturity, the poetry is indispensable. In his poems, Hardy puts forth sometimes to himself or sometimes to the Almighty various philosophical queries, and then propounds tentative answers to these riddles of man's destiny" (1924, p. 331). As for the correlation between his poetry and Nietzschean train of thought, it can be said that the correlation has its origin in both men's harbouring a deep sense of doubt about Christianity, especially in terms of its affects upon individuals. Both Hardy and Nietzsche accentuate their anticipation of nihilism dawning on people through

their works. They both seem to have opposed to the idea of applying what Christianity instructs them to do in order that they can live happily, instead, they raise their voices against the compulsion to do so and show that they resent this idea. From among the poems of Hardy, "Hap" (written in 1866 but published in 1898), and "A Plaint to Man" (written from 1909 to 1910) are demonstrative of this resentment and conducive to despair in Nietzschean philosophical work. It means that these poems, as a whole, can be regarded as a reflection of the philosophical concerns of the time, which points at the affinity between Hardy's and Nietzsche's expressions of the circumstances of human existence in the modern century. Relevantly, this study aims to present distinctive features of Nietzschean philosophy which can be tracked down in Hardy's poems, especially in terms of their ways of responding to the social and cultural milieu of the time. Considering the scant amount of research on the affinities between Hardy and Nietzsche as two rebels of mores of society, this study will contribute to the existing literature by providing a chance to ponder over the problems of postmodern society on the side of contemporary readers with a renewed interest and through the lenses of Hardy and Nietzsche. More pointedly, in order to substantiate the claim of the research in this paper, specific stanzas from the chosen poems of Hardy will be examined in which one can detect certain key aspects of Nietzschean philosophy. Putting together "Hap" and "Plaint to Man" as two poems which are brooding meditations over an unresolved quarrel with universe, the study distinguishes itself from prior studies with a similar argument in terms of its rendering analogies between Hardy's and Nietzsche's protest against the traditional values of the modern world more cogent. By choosing the most relevant lines from the referred poems, the study brings them to light as poetic equivalents to what Nietzsche postulates in his ground-breaking publications such as *Thus Spake Zarathustra, Beyond Good and Evil* and *The Antichrist* and hopes to fill a void in literature for the stated argument. In this way, the suggestions of the study may also open up novel possibilities for further investigation into lurking aspects of Nietzschean tones in Hardy's works.

The Resounding Voice of Nietzsche in Hap

Written in 1866 but published in 1898, "Hap" by Thomas Hardy is a short poem in the form of a sonnet in which the poet's disdain towards the social, cultural and religious structures of the modern universe becomes manifest. Hardy is vocal about the vanity of life projects of individuals who assume that they follow the right path and he holds a mirror to their tangled world. To begin with, lingering over the title of the poem, basically the word "hap," suggests that Hardy sets out to decipher the code of the unfathomable, unintelligible, or the dual nature of an order. The most frequently cited meaning(s) of this word draws attention to its twofoldness for hap not only means "chance" or "to enjoy luck" but also something which happens "circumstantially" (Collins, n.d.). Whereas the former one implies that the word can invariably be associated with positive connotations, the latter one implies that if something happens circumstantially, it can be either an accentuation of a positive thing or a bad event experienced by someone, as Bloom points out that "[i]ndeed, the title of the poem itself provides an important key to our understanding the speaker's struggle to find an answer to the inexplicable. The word hap itself contains a dual meaning, referring to a chance or accidental occurrence which be either an expression of good luck or misfortune" (2004, p. 25). As can be understood from Bloom's emphasis upon the issue, Hardy seems to ponder the conundrum and tenuousness of human existence by giving such a title to his poem. More than that, the same word connotes the name of an ancient God, Hapi, and Hapi is believed to have been an androgynous figure who possessed both male and female attributes as Starsheen clarifies as follows: "Hapi is an interesting God, in that he is depicted with both male and female characteristics. He is an ancient God, associated with the God, Nu, who was the waters of embryonic chaos out of which the Earth rose at the beginning of Time" (2018, p. 74). The title's evocation of the referred God, when it is considered in line with the aforementioned deep-down meanings it constitutes, adumbrates the possibility that Hardy is concerned with diagnosing the negative influence which he believes the dilemma of the order of the universe exerts upon all individuals. The reading of the poem with these ideas in mind, therefore, brings forth a study which revolves around the argument that Thomas Hardy's interpretation of the world can be aligned with that of Friedrich Nietzsche, particularly with respect to Nietzsche's urge to challenge the monotheistic

worldview by dispensing with the rationale behind it and insinuating that the world is run by mere chance rather than the omnipotence of a single creator.

The seeds of the affinity between Hardy and Nietzsche are sown with the title and it becomes more conspicuous with the introduction of the first stanza which vents the speaker's frustration with a vindictive god whom he imagines is deriving pleasure from the suffering of human beings. He begins the poem with harsh remarks and gives the impression that he inveighs vigorously against the benevolence of god. The lines which can be said to illustrate the speaker's anguish at the cruelty of divinity is as follows:

> If but some vengeful god would call to me
> From up the sky, and laugh: 'Thou suffering thing
> Know that thy sorrow is my ecstasy
> That thy love's loss is my hate's profiting!' (Hardy, 1866, p. 8)

The speaker's urge to struggle against the divinity and to make sense of how the world is run by a superior being can be observed from the outset of the poem. The speaker alludes to the arbitrariness of the existence of the superior being by using "if" for the first line and renders it possible to believe that the poem is marked by its theological concerns. As Steinberg explains,

> "Hap" is one of Hardy's earliest theological poems and it uses its sonnet form to present a debate between two theological positions, emphasizing the speaker's pain in considering either possibility. This speaker relies entirely on his worldly observations to help him determine absolute truth: people suffer meaninglessly and with no hope for future solace. Therefore, the debate in this poem focuses on the only two possibilities that seem feasible: God loves human suffering, or the world is controlled by mere chance. (2013, p. 74)

Based on the interpretation of the opening lines of the poem by the critic, it could be argued that the speaker contemplates people's situatedness in the world thereby concomitantly casting doubt upon the presence of some divine power. Despite the fact that the persona in the poem does not explicitly refer to the Christian God, the focus upon the relationship between some vengeful god and its subjects can be said to be in dialogue with Nietzsche's study of the relationship between God and human beings. More pointedly, similar to Nietzsche, the speaker in Hardy's poem implies that the god whom they revere may treat his subjects contemptuously and they tend to become resigned to what is imposed upon them. Namely, this perpetual state of subservience to a superior being is invalidated through Hardy's lines which evoke what Nietzsche says about human existence in *Thus Spake Zarathustra* underlining that "Strange indeed is human existence and I teach you the Superman. Even the wisest among you is only a disharmony and hybrid of plant and phantom. But do I bid you become phantoms or plants? Lo, I teach you the Superman. Once blasphemy against God was the greatest blasphemy; but God died, and therewith also those blasphemers (Nietzsche, 1883/2011, p. 17). For the rest of the discussion in *Thus Spake Zarathustra*, Nietzsche articulates the need to raise one's voice against the injunction to bow to the demands of the monotheistic worldview and inculcates his readers with their self efficacy and virtue. To demonstrate, Nietzsche says that "I love him who loveth his virtue: for virtue is the will to down-going, and an arrow of longing. I love him who liveth in order to know, and seeketh to know in order that the Superman may hereafter live" (1883/2011, p. 19). This very similar project of motivating people to detach themselves from their circumscribed space with the desire to know the truth is instilled into Hardy's "Hap" which is ostensibly a study of the anguished state of individuals in the modern century.

The second stanza is about the evils of god whom the speaker sees as ruthless and cynical. The language used in the stanza obviously jars against the ideas implanted into the minds of believers about the providential order. The new consciousness about the world which the poet instantiates with his lines is as follows:

> Then would I bear it, clench myself, and die,
> Steeled by the sense of ire unmerited;
> Half-eased in that a Powerfuller than I
> Had willed and meted me the tears I shed (Hardy, 1866, p. 8)

The speaker of the poem expostulates with some god about his cruelty towards the human beings and vigorously opposes the view that people must feel obliged to surrender themselves to its authority. In spite of the fact that this cannot be directly seen as a vituperative assault of the speaker on the meaning associated with Christian God, Hardy's critical approach to God as the poet in the writing process of "Hap" should be kept in mind as Pratt notes that "As early as 1866, when his poem "Hap" appeared, Hardy was thinking hard about God and wishing that some vengeful god might be in charge of the universe, rather than impersonal forces the natural determinists were telling him about" (1996, p. 103). In line with the point made by the critic, the speaker's doubts over the existence of a god can be regarded as redolent of Hardy's his own questioning of Christian belief. To add, according to Steinberg, the second stanza is also about the speaker's inability to foster faith in Christian doctrines which can be said to manifest itself in Hardy's preference of capitalization of the word "god" as Steinberg states that

> The speaker's suffering lies in randomness and this realization brings greater pain than the suffering itself. The failure here is a failure of the speaker's Christian belief, in suffering for the sake of heaven. That point is highlighted by Hardy's choices in capitalization in this poem. Notice that "god," a word generally capitalized both for respect and for specificity, is here consciously lower case, to emphasize that this is not "the God" but merely "some god."

The stress upon the aleatory in "Hap" with the provocative tone of the speaker aligns him with Nietzsche inasmuch as Nietzsche in *Beyond Good and Evil*, identifies people who are ensnared in this state of submission to God with slave morality and explicates that slave morality "reduces everyone to a common level, favours mediocrity and prevents the development of a higher type of man" (1886/1996, p. 111). With his concept of slave morality, Nietzsche criticizes herd mentality and people who wrench their existences into communion with other adherent supporters of this morality. For Nietzsche, these people must let their desires play free and prefer to stand on their own feet without recourse to precepts of faith in God. Thus, the second stanza of "Hap" can be said to demonstrate that Hardy is on the same wavelength with Nietzsche as there is this description of the psychic and physical pain inflicted upon the speaker when he yields to god's power and there is a lack of complacence in the exaltation of such a supreme being. Monk refers to the affinity between Hardy and Nietzsche in relation to "Hap" and remarks that

> [t]he first two stanzas of Hap express Hardy's usual way of considering chance with their invocation of a malicious divinity who wills its victims' pain. But this version of Hardy's inverted Providence is in the conditional form. Out of this Nietzschean double negation emerges the only suggestion in Hardy's mordant *ouvre* that chance might offer pleasure as well as pain, that it might create possibilities as well as thwart aspirations. (1994, p. 164)

When it thwarts aspirations as expressed by the critic Monk, the randomness in the world is accompanied by people who worship a cruel deity and it requires Nietzschean revolt against the order of life in *Beyond Good and Evil.* Hence, Hardy, in "Hap", can be said to confront such chaos to make meaning out of life. The indulgence in the malign senses which Nietzsche believes emanates from the divine order becomes a garbled imperative in Hardy's account too.

Hardy's quest for God in "Hap" instigated by the title and first stanza culminates in his expression of his self-assuredness for an absent god in the last stanza. The last stanza which is comprised of six lines with its didactic tone is as follows:

> But not so. How arrives it joy lies slain,
> And why unblooms the best hope ever sown?
> -Crass Casualty obstructs the sun and rain,
> And dicing Time for gladness casts a moan…
> These purblind Doomsters had as readily strown
> Blisses about my pilgrimage as pain (Hardy, 1866, p. 8)

The personification of joy as being "slain" coupled with the hope that "unblooms" tell us how desolate the speaker feels when he comes to the ending of the meditation on the world. If the hope does not bloom, it means that his irrevocable decision is to stop dreaming about a more liveable world. The usage of extended metaphors such as "Crass Casualty" and "dicing Time" as capitalised within the stanza harkens us back to his strong emphasis upon the platitude of everyday life and the idea that we are flung into a universe run by chance. In these lines, he might also be brooding over the willingness of human beings to evade the reality of their alienation and lack of collaboration to better the things in the world. Instead, they choose to bury themselves in their social roles and turn a blind eye to the gravity of matter. In other words, as he groans about the indifference of a creator to human suffering, he finalises the poem by groaning about the flippant attitude of people. The allusion to "purblind Doomsters" towards the end of the stanza could have to do with manipulative external forces in human life with their adverse effects to magnify Hardy's hopelessness as Kumral expresses that

> Purblind doomsters, half-blind judges, refer to either natural forces controlling everything, as they are all non-anthromorphic, hostile to man's existence on the earth or to some people holding the absolute power in their hands. He tries hard to cherish hope in his heart to be happy, but he believes that he cannot lead a happy life, as bliss is strewn around his hard life as pain. There is nothing he can do to change the course of events the other way around. (2015, p. 26)

In order for the things to change, Hardy suggests that people must change their attitude. More precisely, akin to Nietzsche, the poet seems to advocate an emancipation from a world order in which people try hard to adapt to insentient forces as this leads to a societal decadence and increase in the number of spiritually and psychically inhibited people.

The Resounding Voice of Nietzsche in A Plaint to Man

"A Plaint to Man" which Hardy wrote between 1909 and 1910 is another potent example of Nietzschean vision, particularly with respect to its wrestling with a sort of a perpetual conflict between God and human beings. As Jedrzejewski likewise advocates that "the word "God" tends to function in discussions of Hardy's philosophy and theology, as it does in poems such as A Plaint to Man and The God-Forgotten" (1996, p. 2). By adopting a different approach to the discussion of God in this poem, Hardy makes God speak with a phantasmagoric existence. In his rendition of the conflict between God and people, the poet, this time, presents God as a fabric of human imagination and hardens it into a facile complacency attributed to God. With that being said, he begins to offer readers the main threads of his view of God which functions as a clarion battle against the existing order of life. The part of the poem which is permeated by a sense of condescension towards the conventional view of God as the sole creator of the universe is as follows:

> When you slowly emerged from the den of Time,
> And gained percipience as you grew,
> And fleshed you fair out of shapeless slime,
> Wherefore, O Man, did there come to you
> The unhappy need of creating me –
> A form like your own – for praying to?

> My virtue, power, utility,
> Within my maker must all abide,
> Since none in myself can ever be,
> One thin as a phasm on a lantern-slide
> Shown forth in the dark upon some dim sheet,
> And by none but its showman vivified (Hardy, 1909-10, p. 260)

The given lines imply that Hardy presents God as giving consent to his diminishing authority. To add, the lines echo the sentiment of loss of faith in God as Williamson stresses that

> [t]his time the dying God himself is the speaker. As he dwindles beneath deicide eyes of seers, God speaks to man, his maker, expressing wonderment at human need which would invest a figment with powers that are man's own. Now with the imminent disappearance of God must come recognition of the long unfaced truth: dependence must be placed on the human heart's resource alone. (1978, p. 403)

Williamson's insight into the issue with his emphasis upon people who cease to take shelter behind God's mightiness and scurry away from that direction comes back to haunt readers with a fundamental question in mind: Doesn't it bear striking resemblance to Nietzschean view of God? The answer to this question would be "yes" on the grounds that the idea of God as the product of human imagination can be found deeply congenial from the perspective of Nietzsche too. "A Plaint to Man," particularly with its opening lines, can be said to evince that people avert their eyes from the stark reality of their independent existence from God and participate in the self-constructed realities of existence. These are admonishing remarks by Hardy for people whom he believes knuckle down very submissively to theistic regulations without being aware of the fact they get hamstrung by them. This aspect of Hardy's argument almost entirely parallels Nietzschean philosophy in that the philosopher also sees people as utterly encased in the human framework of things including their relationship to God and Christian belief. Nietzsche writes that "Christianity has taken the side of all the weak, the base, the failures, it has made an ideal out of opposition to the preservative instincts of the strong life; it has ruined even the reason of the mentally strongest natures by teaching men to feel the highest values of the mind to be sinful, to be misleading, to be temptations" (1888/2004, p. 105). It means that, for Nietzsche, people should not remain stalwart on their own values if they think that those values are God-given or granted to them by a divine power. Instead of hurling themselves into this choice, they must learn of their own capabilities to create values from within themselves. In *The Antichrist*, Nietzsche additionally states in the clearest of fashions his disregard for people who fit their values into a religious frame as follows:

> Whoever has theological blood in his veins is from the start crooked and dishonorable toward all things. The pathos which develops out of this calls itself faith: closing one's eyes to oneself once and for all so as not to suffer at the sight of an incurable falsehood. One creates for oneself a moral, a virtue, a holiness out of the faulty perspective toward all things, one connects a good conscience with false seeing — one demands that no other kind of perspective shall have value anymore once one's own has been made sacrosanct with the names "God," "salvation," "eternity. (1888/2004, p. 108)

When Hardy's lines are read with the above-stated Nietzschean perspective, Hardy can be said to rejuvenate the concept of man-made God of the philosopher and reinforce the link between his ideas and those of Nietzsche. Both seem to think that faith in God must be elbowed aside by a scathing criticism of traditional religion. For them, if people break the habit of validating their values in accordance with what is ordered to them by divinity, they can carve out better places for themselves in the world.

"A Plaint to Man" exposes the gradual process through which God has been transmogrified into a man-made being and God's espousal of this situation for the rest of the poem. God as the speaker of the

poem comes to terms with the fact that the logic behind the justification of his existence can be overlooked and the circumstances in which people find themselves can be ameliorated when they declare their self-dependence. Through the lenses of Hardy, the lines in which the poet expresses the feasibility of that project of finding certain foundations in life in tandem with one's own choices are as the following:

> And to-morrow the whole of me disappears,
> The truth should be told, and the fact be faced
> That had best been faced in earlier years:
> The fact of life with dependence placed
> On the human heart's resource alone,
> In brotherhood bonded close and graced
> With loving-kindness fully blown,
> And visioned help unsought, unknown. (Hardy, 1909-10, p. 261)

When Hardy makes God confess that he realises the truth, Hardy seems to dispense with the need for adhering to convictions which are assumed to be granted by God to people. There exists a sense of estrangement between the poet and God as Asquith underscores that "[i]n A Plaint to Man, Hardy explores a Feuerbachian God who was created by man as a phasm on a lantern slide. As the creation of need, he acknowledges that his power to comfort man is dwindling, and he therefore encourages him to come to terms with his isolation" (2005,34). Read in the light of Nietzsche's *The Antichrist*, Hardy's voice reverberates with that of Nietzsche again since belief system comes in for heavy criticism when Nietzsche underlines that

> The man of faith, the "believer" of any sort, is necessarily a dependent man — one who cannot posit himself as an end, one who cannot posit any ends at all by himself. The "believer" does not belong to himself, he can only be a means, he has to be used, he needs someone to use him up. His instinct accords a morality of self-abnegation the highest honor: everything persuades him to it, his intelligence, his experience, his vanity. (1888/2004, p. 160)

As can be understood, Nietzsche identifies believers as individuals who flounder under sordid circumstances by blurring the boundaries of what it means to be a human. A similar disturbance is heard in Hardy's lines, because his poetic space becomes a site which accentuates his anxiety over the precarious state of all human beings in the face of the ruler of the universe. Pinion draws attention to the poet's feeling of indignation at the order of the world which can be associated with his feelings expressed in "A Plaint to Man" as Pinion points out that, for Hardy, "[t]he universe spelt indifference to man, and reduced him to a level of significance little higher than that of other species. Cruelty, disease, and suffering were the consequence of the general struggle for survival" (1968, p. 179). This statement shared by the critic can be seen as a verbatim recitation of Hardy's account of the effects of destabilising system. In that regard, his active stand against God originates from his repudiation of the rigid hierarchy he believes God imposes upon his subjects and his poetic voice becomes a symbol of his defiance of religious concepts or commitments.

Conclusion

The idea that philosophy is connected to literature can be endorsed with a close scrutiny of Nietzschean and Hardyan work since the philosopher's assumptions about the modern world with its extant problems are largely coterminous with those of Thomas Hardy which are evident in "Hap" and "A Plaint to Man." The referred works by Nietzsche include *The Gay Science, The Antichrist, Beyond Good and Evil and Thus Spake Zarathustra* which are all characterised by a propensity towards a revisionist and subversive view of the relationship between God and human beings. The principles and ideals discussed in these canonical works of the philosopher serve to question the rationale behind believers' choices for fostering a firm belief in certain theological precepts. Rather than envisaging a world in which people get rewarded in

return for their inscrutable allegiance to the creator of the universe, the philosopher accentuates his existential angst and it begins to creep in and he is armoured to coax Christian people to contravene the regulations of Christianity. From the standpoint of Nietzsche, when individuals consent to this being implemented in their daily lives, it could be harbinger of good things to come about as they will automatically leave behind the state of being conditioned to live in the world begotten by fate and bigoted opinions. In other words, Nietzsche resentfully declares that the vast majority of believers do not fully know why they hold on to certain foundational teachings about the way things in the world operate and live in the clutches of self-imposed constraints. Having been robbed of their freedom to determine what counts the most in their own lives, in Nietzschean rendition of the matter, they are enslaved by the religious system and order of the universe as a whole. With all these points in mind, when Thomas Hardy's two aforementioned poems are read and analysed, there are striking similarities between Hardy and Nietzsche as two influential figures of Western tradition, especially in terms of their burning desires of making valid inferences about foundational commitments of Christianity. Redolent of what Nietzsche attempts to get across through his postulations in the referred set of condensed books about the origin and function of Christian doctrines, Hardy's poetic realm manifests itself as an apt site of expressing the psychic pain which he believes is not only inflicted upon himself but also upon large number of people. In his selected poems for this study, it is seen that the poet is governed by a kind of intrinsic motivation to transgress the boundaries set by the theological system and is appalled by the existence of God underscoring that people are forced to take a deformed version of reality as reality itself. The road to spiritual nourishment and sophistication of the mind, Hardy asserts, is blocked by the intrusion of extrinsic forces into private lives of individuals, which the poet firmly believes can be regarded as ample evidence of their individuality and liberation being stripped from them significantly. In "Hap," the poet mourns over the loss of personal freedom and depicts chance as the ultimate reason of the suffering of people so as to encourage his readers to reoccupy a series of inarguable beliefs about the sovereignty of a creator. In "A Plaint to Man," the poet projects God with a ghastly presence and makes God speak with tones of self-retribution which implies that people believe in the existence of God in their own constructed reality. The poet draws attention to the stratified tension between God and human beings and creates a forum of discussion about the veracity of prescribed rules and regulations of Christian society through his arresting verses. All in all, the interpretation of Hardy's poetry within the context of Nietzschean philosophy this way not only demonstrates similar aspects of their outlook on life but also demonstrates that philosophy overlaps literature and vice versa. Given the limited amount of academic inquiry into the question of how Thomas Hardy's poems can be studied in the light of philosophical assumptions held to be utterly enlightening by Friedrich Nietzsche, this study may become a source of inspiration for a revival of interest in appreciating the value of indispensable cooperation between philosophy and poetry, which can also be claimed to be a means to achieving success for better understanding or investigating the very foundational elements of Christian beliefs and thoughts through transgressive works.

Conflict of interest:	The author declares no potential conflict of interest.
Financial support:	The author received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The author declares no need for ethics board approval for the research.

References

Asquith, M. (2005). *Thomas Hardy, metaphysics and music*. Palgrave Macmillan.

Bailey, D. S. (2024). Science, human flourishing, and the "metaphysical need" in Nietzsche's free spirit works. In Michael J. McNeal (Ed.), *Nietzsche's philosophy of life affirmation: Experimenting with art and science to transfigure humankind* (pp. 137-154). Palgrave Macmillan.

Belliotti, R. A. (2017). *Nietzsche's will to power: Eagles, lions and serpents*. Cambridge Scholars Publishing.

Bhatnagar, M. K. (2000). *Twentieth Century literature in English*. Atlantic Publishers and Distributors.

Bloom, H. (2004). *Comprehensive research and study guide: Thomas Hardy, Bloom's major poets*. Chelsea House Publishers.

Bronk, R. (2009). *The romantic economist: Imagination in economics*. Cambridge University Press.

Collins. (n.d.). Hap. In collinsdictionary.com. Retrieved January 12, 2025, from https://www.collinsdictionary.com/dictionary/hap

Copleston, F.S.J. (1994). *A history of philosophy Volume VII, Modern philosophy: From the Post-Kantian idealists to Marx, Kierkegaard and Nietzsche.* Image Books Doubleday.

Corcoran, N. (2007). *The Cambridge companion to Twentieth-Century English poetry*. Cambridge University Press.

Hardy, T. (1866). Hap. In Ned Halley, *The poems of Thomas Hardy: A new selection* (p.8). MacMillan Collector's Library.

Hardy, T. (1909-10). A plaint to man. In Ned Halley, *The poems of Thomas Hardy: A new selection* (pp.260-1). MacMillan Collector's Library.

Jedrzejewski, J. (1996). *Thomas Hardy and the church*. Macmillan Press.

Kumral, N. (2015). Hardy vs Hopkins: A comparative reading of "Hap" and "God's grandeur" for more communicative and cooperative interactions in EFL settings. *The Journal of Narrative and Language Studies*, *3*(5), 23-30.

Monk, L. (1994). *Standard deviations: Chance and the modern British novel*. Stanford University Press.

Nietzsche, F. (2004). *Ecce homo: How one becomes what one is & The antichrist: A curse on Christianity* (T. Wayne, Trans.). Algora Publishing.

Nietzsche, F. (1966). *Beyond good and evil* (W. Kaufmann, Trans.). Vintage Books.

Nietzsche, F. (1974). *The gay science* (W. Kaufmann, Trans.). Vintage Books.

Nietzsche, F. (2011). *Thus Spake Zarathustra* (T. Common, Trans.). BS Publishing.

Pearson, K. A. (2005). *How to Read Nietzsche*. Granta Books.

Pinion, F. B. (1968). *A Hardy companion: A guide to the works of Thomas Hardy and their background*. Palgrave Macmillan St. Martin's Press.

Pratt, W. (1996). *Singing the chaos: Madness and wisdom in modern poetry*. University of Missouri Press.

Smith, R. M. (1924). The philosophy in Thomas Hardy's poetry. *The North American Review*, *220*(825), 330-40.

Starsheen, M. A. (2018). *Tales of the Egyptian Gods*. The Rt. Rev. Michael A. Starsheen.

Steinberg, G. (2013). *Thomas Hardy: The poems*. Bloomsbury Publishing.

Williamson, E. (1978). Thomas Hardy and Friedrich Nietzsche: The reasons. *Comparative Literature Studies*, *15*(4), 403-413.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 248-261
doi:10.32600/huefd.1534383

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 16.08.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 11.03.2025

An Acoustic Analysis of Surrounding Vowel Effects on Intervocalic /h/ in Turkish

Türkçede Ünlülerarası /h/ Üzerine Çevresel Ünlülerin Akustik Etkilerinin Çözümlemesi

Merve Nur ARSLAN[*], İpek Pınar UZUN[**]

Abstract

Previous studies on Turkish glottal consonant /h/ typically investigated the acoustic characteristics of this consonant; however, recent studies generally examine the formant frequency changes between preceding and following vowels as to determine the place of articulation of fricatives. This study investigates the place of articulation of Turkish /h/ in intervocalic position by comparing formant frequency changes of preceding and following vowels through their height and rounding characteristics of vowels. A production experiment is conducted with 21 speakers in a sound-proof booth. Stimuli consisted of eight Turkish vowels in preceding and following positions of intervocalic /h/ embedded into a carrier sentence (e.g., [Adam tohum yazdı] 'The man seed write -past'). Rawdata analysis was performed on normalized mean F1, F2, F3, F2_3 values of each vowel adjacent to /h/. Findings for preceding vowels showed a decrease in rounding features of mean F1, F2, F3 and F2_3 values. On contrary to preceding vowels, findings for the following vowels indicated an increase in both height and rounding features for the mean F1 and F2 values. Overall results suggested that formant changes on the following vowels elicited more significance for the acoustic changes in following vowels compared to preceding vowels.
Keywords: Formant, normalization, intervocalic, production, acoustics.

Öz

Türkçede gırtlaksıl /h/ ünsüzü üzerine yapılan önceki çalışmalar bu ünsüzün akustik özelliklerini incelemektedir. Ancak, güncel çalışmalarda sürtünücülerin çıkış yerini belirlemek için genellikle sürtünücünün öncülünde ve ardılında konumlanan ünlülerin formant sıklık değişimleri araştırılmaktadır. Bu çalışma, ünlülerarası konumdaki /h/ ünsüzünün öncülündeki ve ardılındaki ünlülerin formant değerlerindeki değişimleri kıyaslayarak, ünlülerin yükseklik ve yuvarlaklaşma özellikleri bağlamında /h/ ünsüzünün çıkış yeri özelliğini incelemektedir. Sesletim deneyi, 21 konuşur ile ses yalıtımlı kabinde gerçekleştirilmiştir. Uyaranlar, Türkçe ses dizgesindeki sekiz ünlü /h/ ünsüzünün öncülünde ve ardılında konumlanacak biçimde taşıyıcı tümce içerisine yerleştirilmiştir ([Adam tohum yazdı]). Hamveri analizleri /h/ ünsüzünün ses çevresinde bulunan her bir ünlünün normalize edilmiş ortalama F1, F2, F3 ve F2_3 değerleri üzerinde gerçekleştirilmiştir. Öncül ünlülerin bulguları, ortalama F1, F2, F3 ve F2_3 değerlerinde yuvarlaklaşmayla düşüş olduğunu göstermiştir. Öncül ünlülerin aksine, ardıl ünlülerin bulguları hem yükseklik hem yuvarlaklaşmayla

[*] PhD Student, Hacettepe University, Institute of Social Sciences, Department of English Linguistics. E-mail: arslannurmerve@gmail.com, ORCID: 0009-0004-3416-4887
[**] Associate Prof. Dr., Ankara University, Faculty of Languages and History & Geography, Department of Linguistics. E-mail: pinarbekar@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3103-0758

◊ Alan Editörü / Field Editor: Zeynep AÇAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

ortalama F1 ve F2 değerlerinde yükselme olduğunu belirtmiştir. Genel olarak, sonuçlar ardıl ünlülerin akustik özelliklerinin değişiminin öncül ünlülere kıyasla daha anlamlı olduğunu ortaya koymuştur.
Anahtar sözcükler: Formant, normalizasyon, ünlülerarası, üretim, akustik.

Introduction

The consonant /h/ is defined as voiceless in regard to vibration of vocal cords, glottal in terms of place of articulation and fricative with respect to manner of articulation in acoustic phonetics. Previous studies have been suggested different observations in theoretical (see Chomsky & Halle, 1968; Roach, 1983; Keating, 1988; Laufer, 1991; Maddieson, 1984; Brinton, 2000; Fant, 2005; Skandera & Burleigh, 2005; Gussenhoven & Jacobs, 2011; Knight, 2012; Zsiga, 2013; Davenport & Hannahs, 2020) and experimental (see Laufer, 1991; Wright, Hargus & Miller, 2005; Sun, Yu & Jin, 2014; Pandey, Mahesh & Dutta, 2017; Malik & Kokub, 2020) studies. In line with these studies, the consonant /h/ is generally defined as a voiceless, glottal and fricative.

The phonetics of Turkish glottal /h/ are well-described in background studies largely on glottal fricative (see Selen, 1979; Aksan, 1980; Sezer, 1986; Mielke, 2002; Ergenç & Uzun, 2020), glottal approximant (see Kornfilt, 1997), and voiceless counterpart of adjacent vowel (see Ertan, 2013). A limited number of studies have made remarkable contributions to Turkish phonetics by providing important knowledge on /h/. However, these studies generally involve small sample groups of participants, and they mainly focused on the spectral aspects of this consonant. While one area where our understanding lags behind is the effect of extensive sample groups, and another area is the need of detailed analysis of acoustic characteristics of /h/ in Turkish. From this point, the main purpose of the present study is to investigate the acoustic parameters of preceding and following vowels intervocalic positioned /h/ in Turkish by using a large sample group of participants. Vowels positioned before and after /h/ were examined by their height and rounding features through formant frequencies. Acoustic parameters used in the study are mean F1, F2, F3, and F2_3 formant frequencies.

The paper is structured as follows: The next subsections will provide background information on acoustic characteristics of glottal /h/ in Turkish and formants. In the Section 2, we summarize the production experiment, methodology, and statistical analysis. In the Section 3, we provide the findings on the acoustic correlates of preceding and following vowels in intervocalic position of glottal /h/ consonant in Turkish. In the last section, we briefly summarize the findings and discuss our research questions in the light of findings and overall results.

Phonemic and phonetic characteristics of /h/

The glottal /h/ is phonemically defined by the glottal place of articulation at vocal cords level. This consonant is generally accepted as fricative and voiceless in many languages (see Chomsky & Halle, 1968; Gussenhoven & Jacobs, 2011; Ladefoged & Disner, 2012). The acoustic characteristics and its' presence can vary according to allophonic differences and dialect-specific variations between languages. For instance, the English words *hat* and *at* indicate the phonemic differences of glottal /h/ in that language. There are many different views on the description of this consonant in previous works. For instance, Ladefoged and Disner (2012) discussed the phonemic features of consonant /h/ in this context. According to their point of view, researchers referred /h/ a glottal fricative consonant because of the slight noise above the vocal cords when producing /h/. Roach (1983) proposed that consonant /h/ tends to bare the phonemic features of its preceding vowel when it is compared to following vowel. From a similar perspective, Collins and Mees (2003) suggested that to produce /h/, the articulators shape the vocal tract similar to the following vowel. By this way, it generates a strong friction between the vocal cords and vocal tract which makes the consonant /h/ a voiceless vowel. Ladefoged and Disner provided an additional contribution on the interpretation of glottal and fricative /h/ consonant. They stated that the noise produced by this consonant is not directly related to air passing through a narrow gap in the vocal tract. Instead, it comes from the air movements along the edges of the open vocal cords and different surfaces of the vocal tract. That is the reason why researchers called /h/ as a noisy vowel rather than a fricative consonant. Previous works (see

Chomsky & Halle, 1968; Gussenhoven & Jacobs, 2011) also hypothesized this view by referring /h/ a semivowel since this sound does not directly have the exact characteristics of both consonants and vowels.

These studies indicate that /h/ generates a turbulent noise due to the constricted airflow at the glottis and this phonetically makes a characteristic of fricative sound. However, the turbulence of the production covers a wide range of formant frequencies which makes /h/ acoustically diffuse. Therefore, the acoustic features of this sound can be influenced by the surrounding vowels that result in different formant transitions. This is one of the most remarkable motivations of our current study. According to our point of view, the formant transitions between surrounding vowels (preceding and following) in Turkish may reflect the shape of vocal tract during the production of the neighboring vowels.

There are different points on glottal fricative /h/ which exhibits a wide range of acoustic features across languages. On one hand, it is phonetically accepted as a typically voiceless sound and influenced by the surrounding vowels, on the other hand, it phonemically serves a distinctive sound with different roles. For instance, Keating (1988) expressed a contrasting view to argumentations about /h/ being a semi-vowel. Keating stated that /h/ is produced by direct articulation between vocal cords, instead of acquiring the characteristics of the following vowel. Therefore, /h/ is a glottal and approximant consonant, not a semivowel. On the other hand, Laver (1994) stated that /h/ can be classified as whispered or breathed approximant sound since the open vocal tract is narrowed during the production. Brinton (2000) also supported the surrounding vowel debates by examining the following vowel of /h/ and describing /h/ a voiceless, glottal, and approximant sound.

Contrary to previous works, Laufer (1991) discussed that the sound /h/ could be classified as a glottal fricative in the IPA chart rather than a voiceless vowel or an approximant consonant. Laufer refers that even though the vocal tract is completely opened during the production, the narrowest part has a space between the vocal cords. That is why any friction could be heard during production. Later, Maddieson (1984) suggested that the weak friction heard with voiceless /h/ is caused by turbulence, making /h/ a weak fricative, not an approximant. Similarly, Fant (2005) stated that /h/ has weak consonant characteristics, but it is not a vowel since it is less vowel-like. However, Skandera and Burleigh (2005) proposed a different view, claiming that /h/ is produced without obstruction in the vocal tract and thus it is a cavity fricative.

Theoretical approaches cited above are investigated in the experimental studies by examining formant transitions and spectrographic features of /h/ in between surrounding vowels environments. One of the first experimental work of Laufer (1991) observed the vocal cords during production of /h/ using imaging experiment. Laufer referred that the friction is not different from other fricative sounds except for the place of articulation since the vibrations of following vowels continued during production. From this context, previous works also supported that the spectrographic patterns of /h/ are similar formant patterns with vowels, and this makes sound /h/ having more intensity in the formant transitions than other fricative consonants (Wright et al., 2005; Sun et al., 2014; Malik & Kokub, 2020). In the next section of this study, the phonemic and phonetic characteristics of sound /h/ in Turkish is discussed by using experimental studies.

Phonemic and phonetic accounts of /h/ in Turkish

Previous studies describing the phonemic and phonetic aspects of /h/ in standard Turkish generally classify this consonant as glottal, fricative, and voiceless (see Aksan, 1980; Selen, 1979; Mielke, 2002; Yavuz & Balcı, 2011; Ertan, 2013; Ergenç & Uzun, 2020). Accordingly, Turkish /h/ generally occurs as a glottal fricative in the word-initial (e.g., 'halı' *carpet*), intervocalically (e.g., 'saha' *area*), and word-final positions (e.g., 'fatih' *conqueror*). This phoneme exhibits allophonic differences according to phonological environment, which is particularly influenced by the adjacent vowels. Previous studies have generally defined /h/ as a glottal consonant directly reflecting the acoustic characteristics of the following and preceding vowels. Yavuz and Balcı also theoretically supported this view and redescribed the phonetic features of /h/. They stated that this glottal fricative is formed with the air passing through vocal cords without any obstruction. Turkish /h/ generally occurs in two different allophonic distributions depending on its acoustic environment. While the [x] appears as a velar fricative in back vowel environments (V[+back]_), which displays coarticulatory effects with the preceding vowel (e.g., 'kahve' *coffee*), the [ç] emerges as a

palatal fricative in front vowel environments (V[+front]_), indicating phonetic assimilation to the context of the vowel (e.g., 'tehlike' *danger*) (see Selen, 1979; Mielke, 2002; Ertan, 2013; Ergenç & Uzun, 2020). Additionally, it is worth noting that there are different theoretical approaches to Turkish /h/ in the previous literature. In this regard, while Kornfilt (1997) classified Turkish /h/ as a central approximant, referring to /h/ as a semivowel, Hulst and Weijer (1991) describe two different phonological conditions for /h/, which tends to be deleted in various phonological environments. Based on this approach, if it is followed by a nasal in the syllable-final position or if it follows a vowel or a voiceless consonant in the syllable-initial position, /h/ might be deleted during production.

There are a limited number of remarkable acoustic studies on Turkish /h/, each addressing different research questions. One of the most leading studies of Mielke (2002) investigated /h/ in Turkish by using both production and off-line perception experiments. He found that an increase in energy density in F2 formant frequency corresponded with the allophone [ç] in front vowel environments; however, a decrease in energy density in F1 and F0 formant frequencies was related to the allophone [x] in back vowel environments. These phonetic surroundings have a significant impact on its acoustic properties, specifically that the consonant becomes less perceptually clear when it appears next to vowels that have low vibration and aperiodicity. These findings provided significant evidence on the acoustic characteristics of Turkish /h/ and its coarticulatory effects. Next, the acoustic study of Kılıç (2012) investigated the spectrographic patterns of /h/ by using intensity differences. He found that intensity values are similar to formant transitions of adjacent vowels of /h/ in Turkish. Another remarkable study of Ertan (2013) also discussed the spectrographic patterns of Turkish /h/ in different syllabic positions: word-initial, word-medial, and word-final positions. Accordingly, Ertan's production study demonstrated the basic acoustic features of /h/ in Turkish, which describes this consonant as the voiceless counterpart of the following vowel in the syllable-initial and the preceding vowel in the syllable-final positions. Her acoustic analysis indicated that /h/ in Turkish has similar formant patterns with surrounding vowels, specifically in syllable-initial position (e.g., 'hepten' *completely*). Ertan suggests that /h/ has the acoustic properties of the following vowel in syllable-initial position, while /h/ exhibits the acoustic characteristics of the preceding vowel in syllable-final position in Turkish (e.g., 'kahret-' *to curse*). These perspectives motivated us to investigate the acoustic characteristics of the Turkish vowels that appear preceding and following the intervocalic /h/ in Turkish, with an emphasis on how these surrounding vowels affect the formant frequencies across different phonological environments.

Formants and Formant Transitions

The frequency range of vibrations from the vocal cords identifies the fundamental frequency (F0) and other formant frequencies. As well known, formants are key features for the acoustic analysis of speech sounds and they are sourced by vibration in vocal cords through vocal tract (see Kent & Read, 2002; Gussenhoven & Jacobs, 2011; Zsiga, 2013; Davenport & Hannahs, 2020). Formants are interpreted as resonances through vocal tract; therefore, formants are generally accepted as the character of vocal tracts but not of sounds (Pickett, 1999; Stevens, 2000). These frequencies, which are specific to speech sounds, are called from frequency features of speaker's vocal tract: First formant frequency (F1, 500-1500 Hz), second formant frequency (F2, 1500-2500 Hz) and third formant frequency (F3, 2500-3500 Hz) (see Catford, 1988; Titze, 1994; Pickett, 1999; Hayward, 2000; Kent & Read, 2002; Johnson, 2003; Knight, 2012).

Each formant frequency is associated to an acoustic characteristic of vowels. For instance, F1 is related to tongue height in oral cavity, F2 is associated with backness of the tongue, and lastly F3 is related to vocal tract length and so with lip rounding. The frequency range of vibrations from the vocal cords sets the F0 and other formant frequencies which are significant for examining the speech sounds acoustically. When producing a vowel, a higher tongue position results in a low F1 (Kent & Read, 2002; Knight, 2012; Davenport & Hannahs, 2020) and the constriction in the front half of the mouth leads to a decrease in F1 (Gussenhoven & Jacobs, 2011; Odden, 2005). On the contrary, the constriction in the back half of the mouth causes an increase of F1 (Zsiga, 2013). For this reason, glottal constriction causes a rise in F1 values. On the other hand, F2 is generally related to the frontness and backness of the tongue in the oral cavity. Similar

to F1, when producing a vowel, if the tongue is positioned in the back half of the mouth, F2 becomes low (Syrdal & Gopal, 1986; Flemming, 2002; Gussenhoven & Jacobs, 2011). However, when the tongue gets closer to front teeth, F2 becomes high (Brosnahan & Malmberg, 1979; Odden, 2005; Knight, 2012). Lastly, F3 is generally relevant to the length of the vocal tract and lip rounding. Lip rounding causes the lengthening of the oral tract and as a conclusion of lengthening, F3 decreases (Pickett, 1999; Kent & Read, 2002; Zsiga, 2013). One of the recent formant values of F2_3 represents the average of F2 and F3 frequencies. This calculation is developed by Xu and Gao (2013) to reduce the effect of dramatic formant shifts from F2 to F3 transitions. F2_3 modeling is mainly used as an acoustic parameter for formant analyses. Xu and Gao states if the calculation of F2_3 formula is more expedient than measuring F2 and F3 values separately is an empirical issue.

Formant transitions on spectrograms give acoustic information on where consonants are articulated during production. These transitions occur over the formant patterns of vowels that follow a consonant. Specifically, the F2 formant transition provides key insights into the place of articulation for fricatives (O'Connor, 1973). For example, the F2 value of a vowel following a consonant articulated at the back of the vocal tract is higher at the beginning of the vowel than the rest. When a high vowel follows a labial consonant, F2 of the vowel increases, but it decreases if the vowel is a back vowel. Similarly, F2 increases for a high vowel after an alveolar consonant but decreases if the vowel is a back vowel (see e.g., Mackay, 1978; Kent & Read, 2002; Davenport & Hannahs, 2020). Thus, the F2 formant transition of a vowel depends on the place of articulation of the adjacent consonant.

The present study

The following research questions are asked with respect to the aims of the present study: (i) How Turkish glottal fricative consonant /h/ affects normalized mean F1, F2, F3, and F2_3 formant frequency values of preceding and following vowels in intervocalic position? (ii) How can we interpret the changes in formant values with respect to height and roundness interaction? (iii) In extent of the effects on height and rounding characteristics of preceding and following vowels, how can we describe /h/ sound in this direction? In line with previous studies, we expect significant differences in the acoustic characteristics of mean F1 and F3 formant frequencies with respect to vowel height and roundness features. Accordingly, the production of the consonant /h/ in Turkish might represent significant different results for the vowels positioned before and after /h/ in intervocalic position. This difference might depend on whether the vowels are round [ɔ], [œ], [ʊ], and [ʏ] or nonround [ɑ], [e], [ɨ], [ɪ].

In the present study, it is aimed to elicit the place of articulation of fricative /h/ utilizing formant value changes, which were caused by formant transitions due to the production of the consonant /h/, in preceding and following vowels. In accordance with this purpose, the acoustic parameters used in this study were F1 related to the height feature of vowels, F2 associated to backness feature of vowels, and F3 relevant to rounding feature of vowels. Furthermore, F2_3 modeling, which is a new acoustic correlate in the field, was added to research as a parameter to determine if backness and rounding interaction would indicate significance.

Methodology

Speakers

Twenty-one native speakers between 18-35 years old (14 Female, mean age=26.00, SD=3.25, SE=0.87; 7 Male, mean age=28.71, SD=3.19, SE=1.20) were included into the production experiment. To avoid differences in dialect-based speech, all speakers were selected according to their regional background (generally from Ankara and İstanbul). Sample groups for speakers were chosen by the conditions of not having neurological, hearing, visual and/or language impairments. Experiment was approved by the Ankara University of the Ethical Board (Decision No: 233).

Experimental Design and Stimuli

The 64 (8x8) stimuli in the experimental design of the present study included trisyllable and disyllable words (40 pseudowords and 24 lexical words) that had all Turkish vowels [ɑ], [e], [ɨ], [ɪ], [ɔ], [œ], [ʊ], and [ʏ] in the position before and after intervocalic /h/ (see the stimuli list in Table 1).

Table 1. Stimuli list of preceding and following vowels used in the experiment

Preceding vowels in intervocalic position of /h/							
[ɑ]	[e]	[ɨ]	[ɪ]	[ɔ]	[œ]	[ʊ]	[ʏ]
C**ɑ**hɑC	C**e**haC	C**ɨ**haC	C**ɪ**haC	C**ɔ**haC	C**œ**haC	C**ʊ**haC	C**ʏ**haC
(all vowels x 8 different pairs of following vowel combinations)							
Following vowels in intervocalic position of /h/							
[ɑ]	[e]	[ɨ]	[ɪ]	[ɔ]	[œ]	[ʊ]	[ʏ]
CɑhɑC	CɑheC	CɑhɨC	CɑhɪC	CɑhɔC	CɑhœC	CɑhʊC	CɑhʏC
(all vowels x 8 different pairs of preceding vowel combinations)							

Abbreviations. C: Consonant.

Pseudowords were generated in a similar way of structure with lexical words by using phonological similarities. In the design of the study, 4032 combinations were obtained ((64 stimuli x 21 speakers) x 3 repetitions = 4032 combinations). Each stimulus with intervocalic /h/ were analyzed via Praat 6.0.42 (Boersma & Weenink, 2023). In a carrier sentence formulation such as [Adam zihin yazdı] > [The man mind write -PAST], each stimulus was read loudly by each speaker as natural as possible. There were also 128 filler structure combinations of /h/ located in the beginning and ending positions of the words such as: [Adam horoz yazdı] > [The man rooster write -PAST).

Procedure

The spoken data were recorded separately for each speaker in a soundproof booth at a phonetics laboratory using a dynamic stereo digital cardioid microphone at 44,100 Hz, 16-bit resolution, and saved in .wav format using Praat 6.0.42 software (Boersma & Weenink, 2023). All speakers were seated approximately 18 inches from the sound system. During the experiments, the researcher was seated in another glass-partied room. Before the main experiments, all speakers were informed on experiment instructions, informed consent form and laboratory rules. Each speaker performed a trial experiment including the same experimental conditions as to control their reading prosody. The stimuli were presented to speakers in a carrier sentence form in the center of a grey tablet screen. Speakers were asked to produce the sentence with three repetitions as natural as possible neither slow nor fast. They were not informed on their pronunciation errors. There were five recording sessions and four breaks after each session. Experiments lasted approximately forty-five minutes including breaks.

Data Analysis: Acoustic and Statistical Analyses

Acoustic data analysis was performed by using *FormantPro* (Xu & Gao, 2018) package under Praat (Boersma & Weenink, 2023). Each item was annotated with four acoustic parameters and prepared for statistical analyses in a .csv file format. Acoustic parameters were obtained via *FormantPro* as normalized mean F1, F2, F3, and F2_3 (Hz) frequencies of preceding and following vowels in intervocalic position of /h/. Before the annotations for script analysis, rawdata were prepared and renamed manually by separating the critical words from the carrier sentence formations (see Figure 1 for the Praat annotations). All pronunciation errors, unexpected pause, recording artefacts, and octave jumps were removed from the data during the first annotations. After the data prepared for the formant analysis, the script was run for interactive labelling and then all speakers were combined with ensembled files.

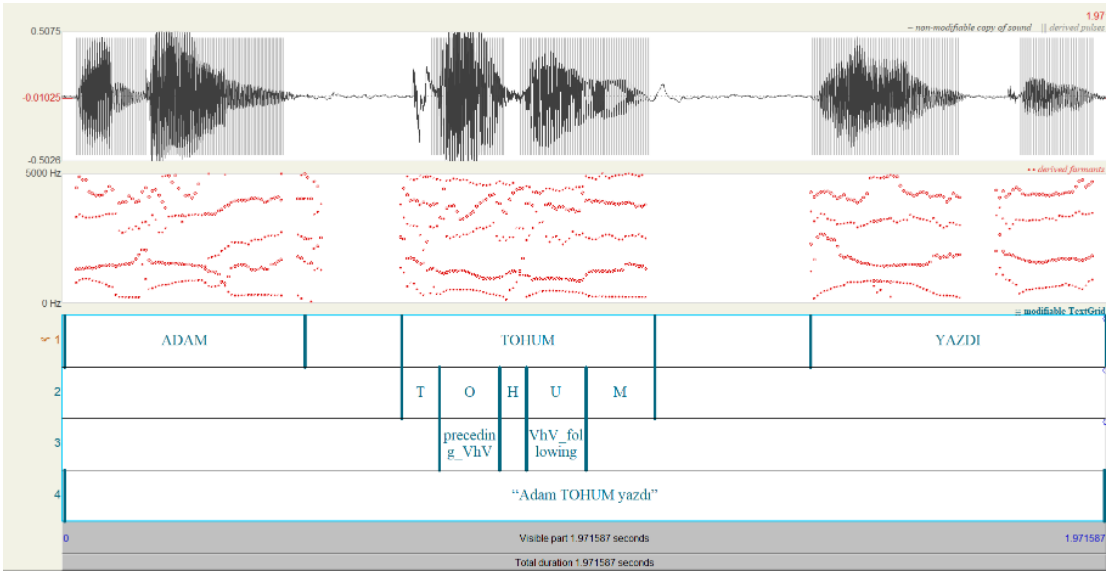


Figure 1. A sample for Praat annotations

Subsequently, statistical data analyses were conducted on R language (R Core Team, 2023) using linear mixed-effects model (LMMs) with *lme4* (Bates et al., 2015), *ggplot2* (Wickham, 2016), and *lmerTest* (Kuznetsova, Brockhoff & Christensen, 2017) packages. Fixed factors were ACOUSTICMEASURE (mean F1, F2, F3, F2_3), HEIGHT (low vs. high) and ROUNDNESS (round vs. non-round). Random factors were ITEM, GENDER and SPEAKER. Further analyses were performed by using pairwise analysis with *lsmeans* (Lenth, 2016) package for (ROUNDNESS:HEIGHT) interaction. As a result of model comparisons Akaike Information Criteria (AIC), the final statistical model with two-way interactions was formed as following: (ACOUSTICMEASURE ~ ROUNDNESS * HEIGHT + (1|SPEAKER) + (1|ITEM) + (1|GENDER).

Results

The statistical analysis for the normalized mean F1, F2, F3, and F2_3 frequencies were performed separately for the preceding and following vowels on the intervocalic position of Turkish /h/ to elicit place of articulation of the consonant building around effects on surrounding vowels. In the first section, we presented the LMMs findings for preceding vowels in terms of HEIGHT-ROUNDNESS interaction. Then, in the second section, we present the same interaction findings observed for the following vowels.

Preceding Vowels

Figure 2 shows the normalized mean data for the F1, F2, F3, and F2_3 frequencies of preceding vowels. As seen in the upper left corner of the figure (A), the mean F1 indicated high significancy for the HEIGHT-ROUNDNESS interaction (p<0.005). While the main effects for ROUNDNESS (p=0.91) did not show significance, HEIGHT (p<0.001) indicated a high level of significance. As seen in Table 2, although the pairwise analysis between all conditions showed significantly high results except for the high nonround-round vowels. Subsequently, the upper right corner of Figure 2 (B) did not show significance for the interaction between HEIGHT-ROUNDNESS for mean F2 (p=0.69). While the pairwise comparison tests for round-nonround vowels (p<0.05) elicited significance, findings for high-low vowels (p=0.43) did not show significance. Post-hoc comparison tests for only the low nonround-round vowels (p<0.05) revealed high performances.

The lower left corner of Figure 2 (C) shows the mean F3 values. Accordingly, HEIGHT-ROUNDNESS interaction did not indicate significantly important findings (p=0.34). Even though the main effects for the

ROUNDNESS (p<0.001) revealed significance, it was not significant for the HEIGHT (p=0.78). Similarly, the pairwise comparison tests of round-nonround (p<0.001) elicited significant, findings for high-low (p=0.57) did not elicit significancy. Post-hoc results for high nonround-round (p<0.001) and low nonround-round (p<0.005) vowel comparisons also showed significance. Lastly, as expected, the lower right corner of Figure 2 (D) for the mean F2_3 values did not show significance (p=0.91). Similar to previous findings, the main effects for ROUNDNESS (p<0.005) indicated significance, the results for HEIGHT (p=0.82) were not high. While the pairwise comparison tests for round-nonround (p<0.001) designated high level of significance, high-low (p=0.67) did not reveal significant findings. On the other hand, the comparisons were significant if only the round and nonround vowels were high (p<0.001) and low (p<0.001) (See Table 2).

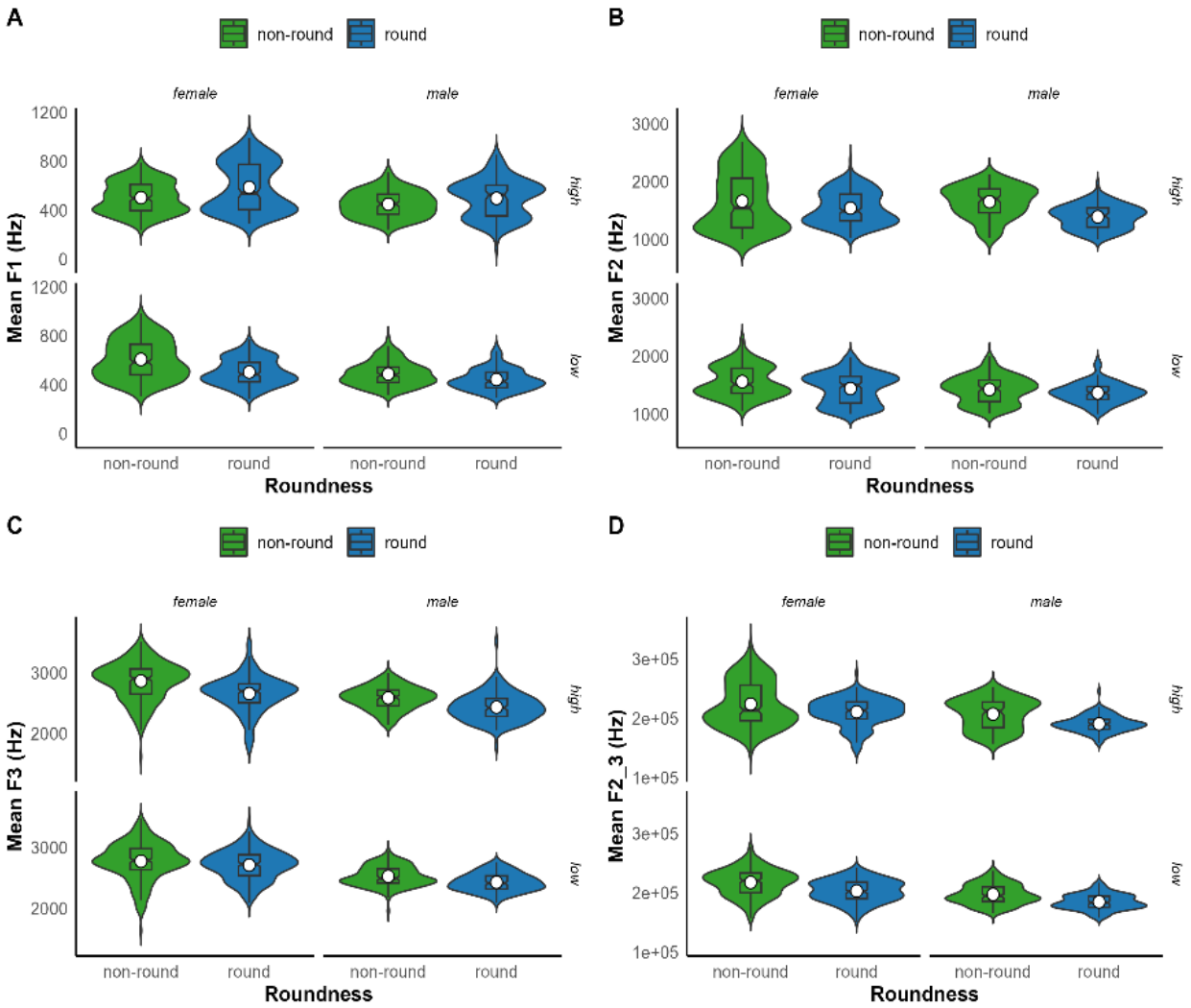


Figure 2. Normalized mean F1, F2, F3 and F2_3 for the preceding vowels

Table 2. Fixed-effects and pairwise comparisons for the preceding vowels

Comparisons	*Fixed effects*			
Mean F1				
	B	*SE*	*t*	*P*
(Intercept)	*438.25*	*29.73*	*14.73*	*<0.005***
Roundness	-2.56	23.26	-0.11	0.91
Height	181.65	23.26	7.80	**<0.001****
Roundness×Height	-107.82	32.89	-3.27	**<0.005****
Round×Nonround	56.47	16.44	3.43	**<0.005****
High×Low	-127.73	16.44	-7.76	**<0.001****
Nonround:High×Round:High	2.56	23.26	0.11	0.91
Nonround:High×Nonround:Low	-181.65	23.26	-7.80	**<0.001****
Round:High×Round:Low	-73.82	23.26	-3.17	**<0.005****
Nonround:Low×Round:Low	110.38	23.26	4.74	**<0.001****
Mean F2				
(Intercept)	*1654.99*	*79.19*	*20.89*	*<0.001****
Roundness	-123.81	83.48	-1.48	0.14
Height	-18.15	83.48	-0.21	0.82
Roundness×Height	-57.38	118.06	-0.48	0.62
Round×Nonround	152.50	59.03	2.58	**<0.05***
High×Low	46.84	59.03	0.79	0.43
Nonround:High×Round:High	123.81	83.48	1.48	0.14
Nonround:High×Nonround:Low	18.15	83.48	0.21	0.82
Round:High×Round:Low	75.53	83.48	0.90	0.36
Nonround:Low×Round:Low	181.20	83.48	2.17	**<0.05***
Mean F3				
(Intercept)	*438.25*	*29.73*	*14.73*	*<0.005***
Roundness	-139.94	29.50	-4.74	**<0.001****
Height	-8.20	29.50	-0.27	0.78
Roundness×Height	39.96	41.72	0.95	0.34
Round×Non-round	119.95	20.86	5.74	**<0.001****
High×Low	-11.77	20.86	-0.56	0.57
Nonround:High×Round:High	139.94	29.50	4.74	**<0.001****
Nonround:High×Nonround:Low	8.20	29.50	0.27	0.78
Round:High×Round:Low	-31.76	29.50	-1.07	0.28
Non-round:Low×Round:Low	99.97	29.50	3.38	**<0.005****
Mean F2_3				
(Intercept)	*219.10*	*94.40*	*23.24*	*<0.005****
Roundness	-148.98	53.15	-2.80	**<0.005****
Height	-12.06	53.15	-0.22	0.82
Roundness×Height	-7.66	75.17	-0.10	0.91
Round×Nonround	152.82	37.58	4.06	**<0.001****
High×Low	15.89	37.58	0.42	0.67
Nonround:High×Round:High	148.98	53.15	2.80	**<0.005****
Nonround:High×Nonround:Low	12.06	53.15	0.22	0.82
Round:High×Round:Low	-13.69	53.15	0.37	0.71
Nonround:Low×Round:Low	156.65	53.15	2.94	**<0.005****

*Significance codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1*

Following Vowels

Figure 3 represents the normalized mean data for all formant frequencies of following vowels. In the upper left corner of Figure 3 (A), the mean F1 indicated high significancy for the HEIGHT-ROUNDNESS interaction (p<0.005). Even though the main effects for the ROUNDNESS (p<0.06) were on the significance

border, the HEIGHT (p<0.05) indicated significancy. As seen in Table 3, post-hoc analysis was only significant for nonround high-low (p<0.05) and low nonround-round (p<0.05) vowels. Next, the upper right corner of the Figure 3 (B) showed high performance for mean F2 values for the main effects of HEIGHT (p<0.05) and ROUNDNESS (p<0.05). However, the interaction between HEIGHT-ROUNDNESS (p=0.47) was not significant. Pairwise comparison tests were significantly high for only the round-nonround (p<0.05), high-low (p<0.05), and high round-nonround (p<0.05) vowel combinations.

On the other hand, the lower left corner of the Figure 3 (C) displaying the mean F3 elicited high interaction (p<0.05) and main effects both for the ROUNDNESS (p<0.005) and HEIGHT (p<0.001) conditions. Results were also significant for the pairwise comparisons between round-nonround (p<0.001), high round-nonround (p<0.001), nonround high-low (p<0.005), and low round-nonround (p<0.05). For the lower right corner of Figure 3 (D) on the mean F2_3 values did not indicate high performances. As a result of the F2 and F3 combinations, while main effect of ROUNDNESS (p<0.05) was significant, the findings were not significant for the main effect of HEIGHT (p=0.16) and the interaction of both (p=0.92). Post-hoc comparisons were significant only for the round-nonround (p<0.001), high round-nonround (p<0.05), low round-nonround (p<0.05) vowel combinations (see Table 3).

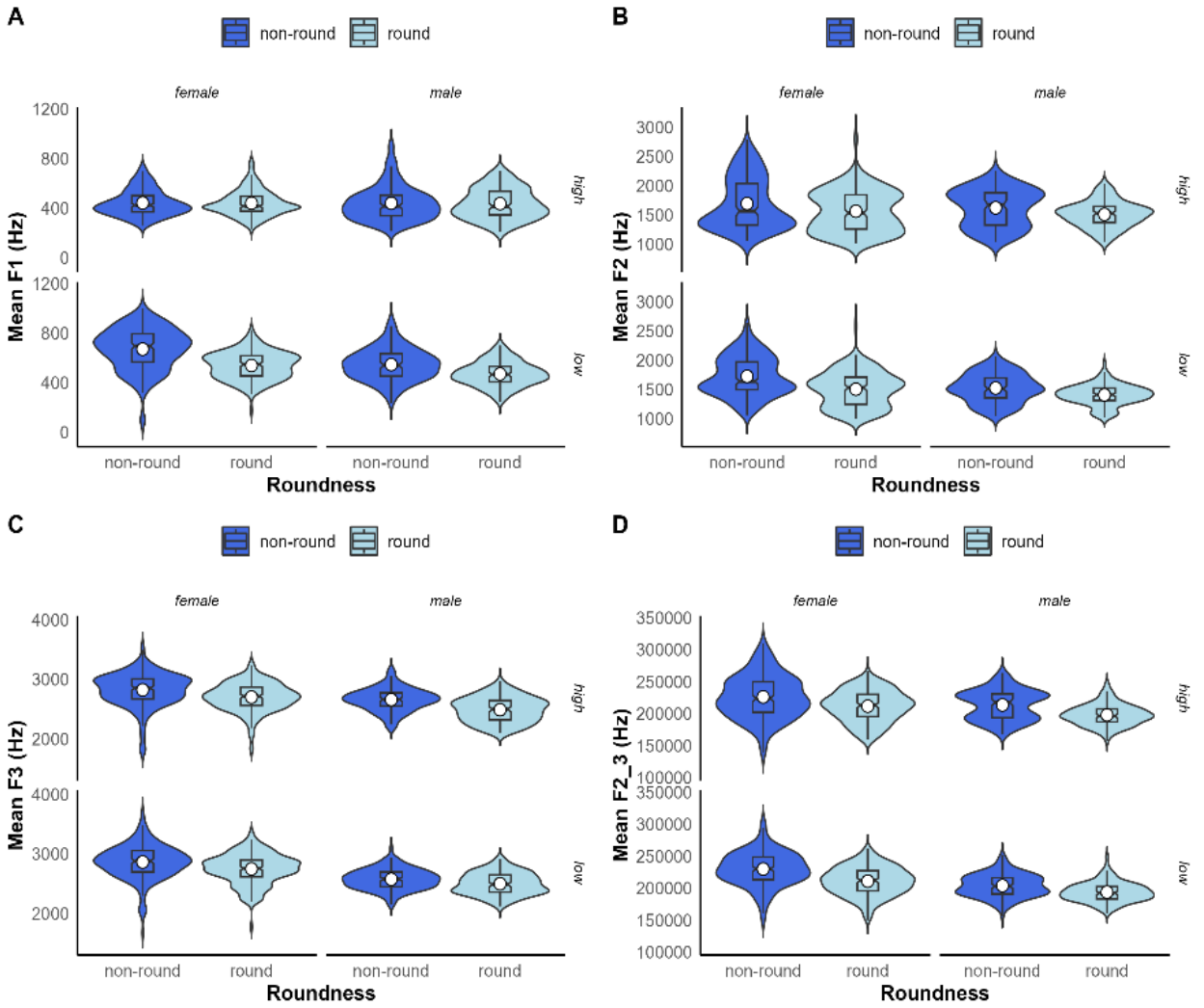


Figure 3. Normalized mean F1, F2, F3 and F2_3 values for the following vowels

Table 3. Fixed-effects and pairwise comparisons for the following vowels

Comparisons	*Fixed effects*			
Mean F1				
	B	*SE*	*t*	*P*
(Intercept)	*473.82*	*48.46*	*9.77*	*<0.005***
Roundness	70.89	37.75	1.87	0.06
Height	79.91	37.75	2.11	**<0.05***
Roundness×Height	-152.55	53.39	-2.85	**<0.005****
Round×Nonround	5.37	16.44	0.20	0.84
High×Low	-3.63	16.44	-0.13	0.89
Nonround:High×Round:High	-70.89	23.26	-1.87	0.06
Nonround:High×Nonround:Low	-79.91	23.26	-2.11	**<0.05***
Round:High×Round:Low	72.63	23.26	1.92	0.05
Nonround:Low×Round:Low	81.65	23.26	2.16	**<0.05***
Mean F2				
(Intercept)	*1648.19*	*71.44*	*23.07*	*<0.001****
Roundness	-173.84	77.35	-2.24	**<0.05***
Height	-150.63	77.35	-1.94	0.05
Roundness×Height	77.78	109.39	0.71	0.47
Round×Nonround	134.95	54.69	2.46	**<0.05***
High×Low	111.74	54.69	2.04	**<0.05***
Nonround:High×Round:High	173.84	77.34	2.24	**<0.05***
Nonround:High×Nonround:Low	150.63	77.34	1.94	0.05
Round:High×Round:Low	72.85	77.34	0.94	0.34
Nonround:Low×Round:Low	96.06	77.34	1.24	0.21
Mean F3				
(Intercept)	*273.20*	*130.46*	*20.94*	*<0.05**
Roundness	-184.18	29.52	-6.23	**<0.001*****
Height	-81.72	29.51	-2.76	**<0.005****
Roundness×Height	107.51	41.74	2.57	**<0.05***
Round×Non-round	130.43	20.87	6.24	**<0.001*****
High×Low	27.96	20.87	1.34	0.18
Nonround:High×Round:High	184.18	29.52	6.23	**<0.001*****
Nonround:High×Nonround:Low	81.72	29.51	2.76	**<0.005****
Round:High×Round:Low	-25.78	29.52	-0.87	0.38
Non-round:Low×Round:Low	76.67	29.51	2.59	**<0.05***
Mean F2_3				
(Intercept)	*215297.70*	*10198.82*	*21.11*	*<0.05**
Roundness	-144.18	54.44	-2.64	**<0.05***
Height	-7.65	54.44	-1.40	0.16
Roundness×Height	7.16	76.99	0.09	0.92
Round×Nonround	140.60	38.49	3.65	**<0.001*****
High×Low	72.94	38.49	1.89	0.06
Nonround:High×Round:High	144.18	54.44	2.64	**<0.05***
Nonround:High×Nonround:Low	7.65	54.44	1.40	0.16
Round:High×Round:Low	6.93	54.44	1.27	0.20
Nonround:Low×Round:Low	137.01	54.44	2.51	**<0.05***

*Significance codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1*

Discussion and Conclusion

The present study aimed to investigate the acoustic characteristic changes of the surrounding vowels resulted from articulation of consonant /h/ in intervocalic position in Standard Turkish to get insight into place of articulation of consonant /h/. To this end, we conducted a production experiment examining the

formant transitions and comparisons of F1, F2, F3, and F2_3 formant frequencies between preceding and following vowels. Accordingly, comparison of normalized values of F1, F2, F3, and F2_3 formant frequencies considering preceding and following position might define the place of articulation of consonant /h/. As we expected, our LMMs analysis showed significantly important results for the acoustic characteristics of normalized mean F1 and F2 formant frequencies for the vowel height and roundness which are the results of production of /h/.

Findings from the interaction analyses between surrounding vowel height and roundness might indicate that the normalized mean F1 formant frequency decreased for preceding vowels, however; the normalized mean F1 frequency increased when the following vowels were high and round. This finding supports Pickett's (1999) discussion on tongue position differences for F1 and F2. Accordingly, Pickett claims that when the tongue rises, F1 formant frequency decreases, and when the tongue lowers, F1 increases. The increase in F1 frequency for the following vowels suggests that the production of the consonant /h/ might affect only the following vowels, leading to higher F1 frequencies (Pickett, 1999; Kent & Read, 2002; Zsiga, 2013). A well-known study by Johnson (2003) highlighted that, due to the presence of multiple nodes for the F3 formant frequency extending from the velum to the alveolar ridge, any constriction in the posterior region of the vocal tract may lead to a decrease in the F3 value during production. Zsiga (2013) refers that F2 is related to the horizontal position of the tongue in oral cavity. Accordingly, investigating F2 and F3 values might give insight into articulation of /h/. In the interaction between vowel height and roundness, low mean F2 has been observed when high and low vowels in the preceding position are rounded while high F2 are visible for vowels in the following position due to the effect of glottal articulation in intervocalic position. Our findings for the interaction between height and roundness showed that the mean F3 of both preceding and following vowels decreased due to the effect of lip rounding. No change in F3 value indicated that the production of consonant /h/ might not influence the vocal tract length or lip rounding owing to the open oral tract during the articulation of vowels and the /h/ consonant. Lastly, our findings from F2_3 calculation (Xu & Gao, 2013) showed that the mean normalized F2_3 values for the surrounding vowels decreased as an effect of lip rounding. F2_3 particularly reflected the acoustic changes in F3 frequency and decreased the impact of lip rounding.

Building upon Ertan's (2013) findings, which discuss /h/ acoustically aligns with surrounding vowels in syllable-initial and syllable-final positions, our study extents the investigation to the intervocalic positions of surrounding vowels across /h/ in Turkish. From this motivation, our results further demonstrate that the glottal articulation of /h/ in Turkish shows significant formant frequency shifts in response to adjacent vowels' acoustic characteristics. This supports the claim that /h/ retains its distinctive glottal articulation while acting as a transitional element acoustically impacted by its phonological surroundings in Turkish. From all these perspectives, we considered that the glottal articulation of the consonant /h/ in Turkish might represent a higher F1 frequency at the beginning of the following vowels. Our findings also showed that significantly high results at F1 and F2 frequencies resulted from the glottal articulation challenge with the Skandera and Burleigh (2005)'s hypothesis that consonant /h/ is a cavity fricative. Therefore, the higher values at low frequencies for following vowels may result from the production of intervocalic /h/ in vocal tract. Previous works in Turkish (Kılıç, 2012; Ertan, 2013) discussed the acoustic characteristics of /h/ and the adjacent vowels except their voicing features with limited sample groups. In contrast to these studies, our findings with LMMs analyses from a large sample group and stimuli suggested that consonant /h/ in Turkish might carry the acoustic characteristics of glottal consonant affecting the vowel height and lip rounding of the following vowels.

To conclude, our results from the production experiment with a large sample group and stimuli for the surrounding vowels in intervocalic /h/ indicated a strong interaction between F1 and F2 formant frequencies for height and roundness interaction, which arises from articulation of /h/. Our findings did not reveal significance in F3 and F2_3 formant frequencies for height and roundness interaction, compared between preceding and following vowels. As expected, the extent of vowel height and rounding features for surrounding vowels were more significant for the following vowels compared to preceding vowels in intervocalic positions. Using F2_3 modeling as an acoustic parameter for surrounding vowels attributes specificity to study and even though our primary findings for surrounding vowels for intervocalic /h/

supported the previous works, further acoustic based studies are needed to investigate the different subcomponents of /h/ in Turkish.

Authorship Contribution:	Conceptualization: MNA, İPU; Data curation: MNA, İPU; Formal analysis: İPU; Investigation: MNA, İPU; Methodology: MNA, İPU; Project administration: MNA, İPU; Resources: MNA, İPU; Softwares: MNA, İPU; Supervision: İPU; Validation: MNA, İPU; Visualization: İPU; Writing-original draft: MNA; Writing-review and editing: İPU.
Conflict of interest:	The authors declare no potential conflict of interest.
Financial support:	The authors received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The experiment was approved by the Ankara University of the Ethical Board (Decision No: 233).

References

Aksan, D. (1980). *Her yönüyle dil: Ana çizgileriyle Dilbilim II*. Ankara University Press.

Baayen, R. H. (2008). *Analysing linguistic data: A practical introduction to statistics.* Cambridge University Press.

Bates, D., Mächler, M., Bolker, B., & Walker, S. (2015). Fitting Linear Mixed-Effects Models using lme4. *Journal of Statistical Software*, *67*(1), 1-48. https://doi.org/10.18637/jss.v067.i01

Bickford, A. C. & Floyd, R. (2003). *Tools for analyzing the World's language: Articulatory phonetics* (3rd ed.). SIL International.

Boersma, P. & Weenink, D. (2023). *Praat: Doing phonetics by computer*. (Version 6.2.04) [Computer Software]. https://www.fon.hum.uva.nl/praat/

Brinton, L. J. (2000). *The structure of modern English: A linguistic introduction*. John Benjamins Publishing Company.

Brosnahan, L. F. & Malmberg, B. (1979). *Introduction to phonetics*. Cambridge University Press.

Catford, J.C. (1988). *A practical introduction to phonetics.* Oxford University Press.

Chomsky, N. & Halle, M. (1968). *The sound pattern of English*. Harper & Row.

Collins, B. & Mees, I. M. (2003). *The phonetics of English and Dutch* (5th ed.). Brill.

Davenport, M. & Hannahs, S. J. (2020). *Introducing phonetics and phonology* (4th ed.). Routledge.

Ergenç, İ. & Uzun, İ. P. (2020). *Türkçenin ses dizgesi* (2nd ed.). Seckin Press.

Ertan, E. (2013). Spectrographic characteristics of Turkish /h/. *Open Journal of Acoustics*, *3*, 97-102. https://doi.org/10.4236/oja.2013.34015

Fant, G. (2005*). Speech acoustics and phonetics*. Springer.

Flemming, E. S. (2002). *Auditory representations in phonology*. Routledge.

Gussenhoven, C. & Jacobs, H. (2011). *Understanding phonology*. Routledge.

Handbook of the International Phonetic Association. (1999). Cambridge University Press.

Hayward, K. (2000). *Experimental phonetics.* Pearson.

Johnson, K. (2003). *Acoustic and auditory phonetics* (2nd ed.). Blackwell.

Kassambara, A. (2020). *'ggplot2' based publication ready plots* (R package ggpubr version 0.4.0). https://rpkgs.datanovia.com/ggpubr/

Keating, P. A. (1988). Underspecification in phonetics. *Phonology*, *5*(2), 275-292. http://dx.doi.org/10.1017/S095267570000230X

Kent, R. D. & Read, C. (2002). *Acoustic analysis of speech*. Thomson Learning.

Kılıç, M. A. (2012, September). Türkçedeki ötümsüz sürtünmeli ünsüzlerin akustik özellikleri. [Acoustic characteristics of Turkish voiceless fricative consonants]. *Presented at 16. International Conference on Turkish Linguistics*, *(ICTL-2012),* Ankara, Türkiye.

Knight, R. A. (2012). *Phonetics: A coursebook*. Cambridge University Press.

Kornfilt, J. (1997). *Turkish: Descriptive grammars*. Routledge.

Kuznetsova, A., Brockhoff, P. B., & Christensen, R. H. B. (2017). lmerTest package: Tests in Linear Mixed Effects Models. *Journal of Statistical Software, 82*(13), 1-26. https://doi.org/10.18637/jss.v082.i13

Ladefoged, P. & Disner, S. F. (2012). *Vowels and consonants* (3rd ed.). Wiley-Blackwell.

Laufer, A. (1991). Phonetic representation: Glottal fricatives. *Journal of the International Phonetic Association*, *21*(2), 91-93. http://dx.doi.org/10.1017/S0025100300004448

Laver, J. (1994). *Principles of phonetics*. Cambridge University Press.

Lenth, R. V. (2016). Least-squares means: The R package lsmeans. *Journal of Statistical Software*, 69(1), 1-33. https://doi.org/10.18637/jss.v069.i01

Mackay, I. R. A. (1978). *Introducing practical phonetics*. Little, Brown and Company.

Maddieson, I. (1984). *Patterns of sounds*. Cambridge University Press.

Malik, M. A. & Kokub, I. (2020). Segmental study of Punjabi glottal fricative /h/: An acoustic analysis of glottal fricative in Majhi and Lehndi dialects of Punjabi. *Competitive Linguistic Research Journal*, *2*(1), 1–17.

Mielke, J. (2002). Turkish /h/ deletion: Evidence for the interplay of speech perception and phonology. *ZAS Papers in Linguistics*, *28*, 55-72. https://doi.org/10.21248/zaspil.28.2002.159

O'Connor, J. D. (1973). *Phonetics*. Penguin Books.

Odden, D. (2005). *Introducing phonology*. Cambridge University Press.

Pandey, P., Mahesh, M. ve Dutta, H. (2017). The glottal fricative and Schwa deletion in Hindi: Implications for speech synthesis. *International Journal of Scientific Research in Science and Technology (IJSRST), 3*(8), 643-646. https://ijsrst.com/IJSRST1738146

Pickett, J. M. (1999). *The acoustics of speech communication: Fundamentals, speech perception theory, and technology*. Allyn and Bacon.

R Core Team. (2023). *R: A language and environment for statistical computing*. R Foundation for Statistical Computing.

Roach, P. J. (1983). *English phonetics and phonology: A practical course.* Cambridge University Press.

Selen, N. (1979). *Söyleyiş sesbilimi, akustik sesbilim ve Türkiye Türkçesi.* TLA Press.

Sezer, E. (1986). An autosegmental analysis of compensatory lengthening in Turkish. In, *Studies in compensatory lengthening* (227-250). Foris Publications.

Skandera, P. & Burleigh, P. (2005). *Manual of English phonetics and phonology*. Gunter Narr Verlag.

Stevens, K. N. (2000). *Acoustic phonetics*. The MIT Press.

Sun, T., Yu, H. Z. & Jin, Y. S. (2014). An acoustics study on prepositional consonant [h] in Xiahe Tibetan. *Advanced Materials Research, 926-930*(2014), 1791–1794. https://doi.org/10.4028/www.scientific.net/AMR.926-930.1791

Syrdal, A. K. & Gopal, H. S. (1986). A perceptual model of vowel recognition based on the auditory representation of American English vowels. *The Journal of the Acoustical Society of America, 79*(4), 1086-1100. https://doi.org/10.1121/1.393381

Titze, I. R. (1994). *Principles of voice production*. Prentice Hall University Press.

Van der Hulst, H. & Van de Weijer, J. (1991). Topics in Turkish phonology. In H. Boeschoten, & L. Verhoeven (Eds.), *Turkish Linguistics Today* (pp. 11-59). Brill.

Wickham, H. (2016). *ggplot2: Elegant graphics for data analysis*. Springer-Verlag New York. https://ggplot2.tidyverse.org

Wright, R., Hargus, S. & Miller J. (2005). Comparing the acoustics of voiced and voiceless fricatives in Deg Xinag. *The Journal of the Acoustical Society of America*, *118*, https://doi.org/10.1121/1.4785727

Xu, Y. & Gao, H. (2013). FormantPro as a tool for speech analysis and segmentation. *Revista de Estudos da Linguagem, 26*(4), 1435-1454. https://doi.org/10.17851/2237-2083.26.4.1435-1454

Xu, Y. & Gao. H. (2018). *FormantPro*. (Version 1.4.3) [Praat Script]. http://www.homepages.ucl.ac.uk/~uclyyix/FormantPro/

Yavuz, H. & Balcı, A. (2011). *Turkish phonology and morphology*. Anadolu University.

Zsiga, E. C. (2013). *The sounds of language: An introduction to phonetics and phonology*. Wiley-Blackwell Publishing.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 262-283
doi:10.32600/huefd.1586391

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 16.11.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 21.03.2025

Eski Türkçe Manihaist, Budist ve İslamî Metinlerde Dinî Bir Terim: *ökün-* ve Türevleri

A Religious Term in Old Turkish Manichaean, Buddhist and Islamic Texts: *ökün-* and Derivatives

Celalettin Bulut BOSTAN [*]

Öz

Eski Türkçenin sayıca ve hacimce en yoğun eserlerin oluştuğu Eski Uygur Türkçesi döneminde Çince, Sanskritçe, Soğdca, Toharca vs. dillerle etkileşime girilmiştir. Özellikle Manihaist ve Budist çevrede ortaya çıkan dinî temelli eserlerdeki çeviri faaliyetleri sonucu, yabancı kökenli birçok terim ve sözcük için halkın anlayacağı biçimde Türkçe karşılıklara başvurulmuştur. Bu durum beraberinde de sağlam bir dinî terminolojiyi getirmiştir. Karahanlılar devrinde ise devletin resmî dini olan İslamiyet'in kabulüyle birlikte özellikle Kur'an Tercümeleri (TİEM 73, *Rylands Kur'an Tercümesi*, *Özbekistan Kur'an Tercümesi*) başta olmak üzere *Dîvânu Lugâti't-Türk*, *Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakayık*'ta yoğun bir dinî terminoloji göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda Eski Türkçe Manihaist, Budist ve İslamî çevre metinlerinde görülen "pişman olmak"; "tövbe etmek" anlamına gelen Arapçada *tevbe*, Sanskritçede ise *kṣānti* karşılığıyla görülen Eski Türkçe *ökün-* fiili ve bu fiilin türevleri ele alınmıştır. Tespit edilen türevlerin geçtiği bağlamlara yer verilerek türevle ilgili çeşitli dilsel açıklamalar yapılmıştır. Ardından tespit edilen türevlerin tarihî ve çağdaş Türk dillerindeki durumuna da değinilmiştir. Yapılan çalışma sonucunda *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünügli*, *öküngen*, *ökünmek*, *ökünmeklig*, *öküngü*, *öküngülüg*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* ve *ökünçsüz* sözcükleri ele alınmıştır. Tespit edilen bu türevlerin bazılarına Eski Türkçe sonrasında tarihî ve çağdaş Türk dillerinde rastlamak mümkündür. Bu değerlendirme sonucu *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünmek*, *öküngü* ve *ökünçlüg* sözcükleri Manihaist çevrede; *ökün-*, *ökünmiş, ökünmek*, *ökünmeklig*, *öküngü*, *öküngülüg*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* ve *ökünçsüz* sözcükleri Budist çevrede; *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünügli*, *öküngen, öküngü, öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* ve *ökünçsüz* sözcükleri ise İslamî çevrede tespit edilmektedir. Tespit edilen bu biçimlerden *ökün-*, *ökünmiş*, *öküngü* ve *ökünçlüg* Manihaist, Budist ve İslamî çevrede ortaklık göstermektedir. *öküntür-*, *ökünç* ve *ökünçsüz* sözcükleri ise Budist ve İslamî çevrede ortaklık gösterirken *ökünmeklig* ve *öküngülük* sözcükleri sadece Budist çevrede, *ökünügli* ve *öküngen* sözcükleri ise sadece İslamî çevrede görülmektedir. *ökünmek* sözcüğü ise Budist ve Manihaist çevrede ortaklaşmaktadır.
Anahtar sözcükler: Eski Türkçe, Manihaizm, Budizm, İslami çevre, *ökün-*.

Abstract

In the Old Uyghur Turkish period of Old Turkish, where the most intensive works in terms of number and volume were created, interaction with languages such as Chinese, Sanskrit, Sogdian, Tocharian, etc. was made. As a result of

[*] Doktora Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Eposta: cbulutbostan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5798-6726

◊ Alan Editörü / Field Editor: Emine YILMAZ

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

translation activities, especially in religious-based works that emerged in the Manichasite and Buddhist circles, Turkish equivalents were used for many terms and words of foreign origin in a way that the public could understand. This situation brought with it a strong religious terminology. In the Karakhanids period, with the adoption of Islam as the official religion of the state, an intensive religious terminology is observed in *Dîvânu Lugâti't-Türk*, *Kutadgu Bilig* and *Atabetü'l-Hakayık*, especially in the Qur'an translations (TİEM 73, *Rylands Kur'an Tercümesi*, *Özbekistan Kur'an Tercümesi*). In this direction, the verb *ökün-* and its derivatives, which means "to regret"; "to repent" in Old Turkish Manichasite, Buddhist and Islamic texts, and which is equivalent to *tevbe* in Arabic and *kṣānti* in Sanskrit, are analyzed. Various linguistic explanations about the derivative are made by giving the contexts in which the identified derivatives occur. Then, the status of the identified derivatives in historical and modern Turkic languages was also mentioned. As a result of the study, the words *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünügli*, *öküngen*, *ökünmek*, *ökünmeklig*, *öküngü*, *öküngülüg*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* and *ökünçsüz* were discussed. Some of these derivatives can be found in historical and modern Turkic languages after Old Turkic. As a result of this study, the words *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünmek*, *öküngü*, and *ökünçlüg* are found in Manichaean texts; *ökün-*, *ökünmiş*, *ökünmek*, *ökünmeklig*, *öküngü*, *öküngülüg*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg*, and *ökünçsüz* are found in Buddhist texts; *ökün-*, *ökünmüş*, *ökünügli*, *öküngen*, *öküngü*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg*, and *ökünçsüz* are found in Islamic texts. The words *ökün-*, *ökünmiş*, *öküngü*, and *ökünçlüg* found in this study are common in Manichaean, Buddhist, and Islamic texts. The words *ökünür-*, *ökünç*, and *ökünçsüz* are common in Buddhist and Islamic texts while the words *ökünmeklig* and *öküngülük* are found only in Buddhist texts, and the words *ökünügli* and *öküngen* are found only in Islamic texts. The word *ökünmek* is common in both Buddhist and Manichaean texts.
Keywords: Old Turkish, Manichaeism, Buddhism, Islamic circle, *ökün-*.

Giriş

Eski Türkçe[1]; Orhon, Uygur ve Karahanlı Türkçesini kapsayan Tengricilik (Kök Teŋri), Manihaizm, Budizm, İslamiyet vb. din ve inanç sistemleri etrafında şekillenen çeşitli topluluklarla ve kavimlerle yaptığı dilsel temaslar sonucu her açıdan zengin bir terminolojiye sahip olan Türk dilinin 6-13. yüzyılları arasını kapsayan dönemin adıdır. Bu zengin terminoloji içerisinde en kapsamlı ve üzerine en çok durulanı şüphesiz dinî terminolojidir. Dinî terminolojinin iyi anlaşılması için öncelikle Türklerin kabul ettiği din ve inanç sistemlerini iyi anlamak ve kabul edilen dinin dilsel alandaki etkileri ve sonuçlarından doğru çıkarımlar yapmak gerekmektedir.

Dinî terminolojinin bu kadar geniş çaplı olmasının nedeni, Türklerin tarih boyunca farklı din ve inanç sistemlerine tabi olmaları, kabul edilen din ve inanç sisteminin öğrenilmek istenmesi ve akabinde kaynak dilden Türkçeye yapılan dinî eserlerin çeviri ve uyarlama faaliyetlerinden kaynaklanmaktadır. II. Doğu Türk Kağanlığı döneminde, Kök Teŋri[2] inancına sahip olan Türkler tarafından diktirilen runik harfli yazıtlarda kısıtlı olsa da belli başlı dinî terimlere rastlanılmaktadır. Aydın, runik harfli yazıtlardaki bu dinî terimleri *çök*, *erklig*, *ıdok*, *kut*, *teŋri*, *teŋriken*, *teŋriteg*, *umay*, *ülüg*, *yėr suw*, *yol* ve *yükün-* olarak sıralamaktadır (2022, ss. 341-367). Öte yandan I. ve II. Doğu Kağanlığı döneminde Budizm'e ilginin olduğu bilinmektedir.[3]

[1] Çalışmamızda *Eski Türkçe* terimi Orhon, Uygur ve Karahanlı dönemini kapsamaktadır. Teriminin kapsamı ve sınırlılığı konusunda araştırmacıların görüşleri için ayrıca bk. Ağca, 2009, ss. 2-8.

[2] Aydın, bu inançla ilgili "Eski Türk yazıtlarında, 7. ve 8. yüzyıl Türk boylarının nasıl bir inanç sistemine bağlı olduğu hakkında ayrıntılı bilgiler bulunmaz. Bu nedenle eski dönem Türklerin inanç sistemi, sürekli tartışılan konuların başında gelmektedir. Manihaizm ve Budizm gibi daha belirgin ve sistemleri açıkça bilinen dinlerin yanında, Şamanizm ve tümüyle Türklere özgü bir inanç sistemi tam olarak değerlendirilen Gök Tanrı dini gibi adlandırmalarla Türklerin inanç sistemi hakkında çıkarımlar yapılmıştır. Hususen dinler tarihi uzmanlarının yanında konuya ilgi gösteren araştırmacıların Gök Tanrı dini gibi tuhaf bir adlandırmaya gitmesinin nedeni, Türklerin inanç sistematiğinin tam olarak anlaşılamamasından kaynaklanmaktadır." (2022, s. 325) açıklamasını yapmaktadır.

[3] I. Doğu Kağanlığı döneminde VI. yüzyılın ortalarında Çinceden çevrilen Budist eserler bellidir. Savaş esnasında esir alınan Budist rahip Hui Lin'in telkinleriyle Taspar Kağan'ın (572-581) Budizm'i kabul ettiği ve Chi İmparatorluğundan Nie-p'an, Hua-yen Ching-min, Shihtung-lü adlı Budist eserleri istettiği ve Budist manastırlar inşa ettirdiği Çin kaynaklarına kayıtlıdır. Yine bu dönemde Ch'i imparatoru *Nirvāna-sūtra*'yı Türkçeye çevirterek Taspar Kağan'a tanıtmıştır. Aynı zamanda Kuzey Chou imparatorunun Budizm karşıtı siyaseti yüzünden Hintli rahip

Türklerin Manihaizm ile ilk teması ise resmî olarak 762 yılında Uygur Kağanlığı döneminde gerçekleşmiştir.[4]

Eski Uygur dönemindeki dinî terminoloji üzerine kapsamlı incelemeler gerçekleştiren Ölmez'e göre, tarih sahnesine çıktıkları günden bugüne değin farklı din ve inanç sistemine ayak uyduran Türkler, bu dinlere ait terminoloji geliştirmişlerdir (2005, s. 214). Uygurlar döneminde Burkancı ve Manici inanç sistemiyle birlikte Sanskritçe, Toharca, Soğdca vs. dillerle olan ilişkiler sonucu alıntılanan sözcüklerle yapılan çeviri faaliyetleri sonucu yabancı kökenli terimlerin Türkçe karşılıklarla izah edilmesi Köktürk devrine kıyasla Uygur devrindeki dinî terminolojiyi hacimli kılmaktadır. Uygurca dinî terminolojinin Köktürk devrine göre hacimli olmasını ve bunun arka planındaki olguyu Tekin şu şekilde açıklamaktadır (1992, s. 75):

> Köktürklerde ifade edilen dünya görüşü ve medeniyet türü dolayısıyla maddi âlem ve devlet teşkilatı ile ilgili kelimeler çoğunlukta olduğu halde (at, deve, kağan, savaş ve bununla ilgili kelimeler vb.) Uygurlarda yerleşik medeniyetin gerektirdiği şehir hayatıyla ilgili maddi kelimeler yanında daha ziyade dinî ve maneviyat âlemine ait unsurlar hâkimdir. Tabii olarak farklı dinler, birbirlerinden farklı kelime hazinesi yaratmıştır: Mani ve Burkan dinleri gibi.

Arat, Eski Uygur Türkçesindeki terimlerin ortaya çıkışı ile ilgili olarak şu açıklamayı yapmaktadır (1942, ss. 62-63):

> Bu ıstılahlar içinde, Uygurcaları ile beraber, yabancı dilden olanlara da rast gelinmektedir. Bunlar içinde Uygurca tercümesi belli olan ve tercüme için örnek tutulan ecnebî kelimelerin Uygurca telâffuz şekilleri bulunduğu gibi (msl. *karmaput* < skr. *karma-patha* "iş yolu" = Uyg. *kılınç yolları*) Uygurca ıstılahların hangisine tekabül ettiğini katiyetle tayin edemediğimiz ıstılahlar da vardır. Mesela burkan ahlâkının temelini teşkil eden "altı mükemmeliyet"i ifade için kullanılmış olan *paramıt* (Skr. *pāramitā*) sözünün asıl Uygurcada hangi sözle tercüme edildiği belli değildir.

Tezcan ise Manihaist ve Budist dinî terimlerin oluşturulmasına ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır (1978, ss. 315-316):

> Budizm ve Manihaizm dilsel metinlerini Türkçeye aktarırken terimlere karşılık bulmak herhalde hiç de kolay olmuyordu. Ancak, terimlerin yabancı dilde olduğu gibi bırakılması, bu dinlerin halk arasında anlaşılmasını ve yayılmasını engelleyeceği için her iki dinin rahipleri de kendi dinlerine ait terimleri Türkçeleştirmek için büyük çaba göstermişlerdir. Kimi zaman genel dilde bulunan ve (Şamanlık, Tengricilik gibi) eski halk inançları ile sıkı sıkıya bağlı olan sözcüklerden yararlanılmıştır: *teŋri* "Tanrı", *arvış* "büyü" (= Skr. *dhāranī*), *üzüt* "ruh" gibi; kimi zaman da çeviri yoluyla Türkçe terim türetilmiştir: *bilge bilig* "anlayış bilgisi, fetanet" (= Skr. *prajñā*), *bilig köŋül* "us" (= Skr. *vijñāna*), *ürlüksüz* "geçicilik, fanilik" (= Skr. *anityatā*) gibi. Kimi terimler ise yabancı dildeki (Sanskritçe, Toharca, Çince,

Jinagupta ve yanındakiler Taspar Kağan'ın himayesi altına girmiş ve burada kaldığı süre zarfında Budizm'i yaymaya çalışmıştır (Barutçu Özönder, 2002, s. 484).

[4] Ngan-lu-şan adında Çinli eşkıyanın 755 yılında Çin hükümdarına başkaldırması sonucu Çin hükümdarı, durumun düzelmesi için Uygurlardan yardım ister. Bunun üzerine Uygur Hükümdarı Bögü Kağan, ordusuyla birlikte yardıma gelerek şehirleri yağmadan kurtarır. Yağmanın ardından belli bir süre daha Uygur ordusu Ötüken'e çekilmeyip şehrin dışına yerleşir. Zaman geçtikçe şehir medeniyetinin maneviyatını da yakından tanıyan Uygurlar, Çin'de Mani dinini, Manihaizm'i, öğrenir. Ötüken'e döndüğünde dinin esaslarını, kaidelerini öğrenmek isteyen Bögü Kağan Çin hükümdarından, Mani rahiplerini göndermesini ister. 762'nin sonunda Mani rahipleri Ötüken'e gelir ve Bögü Kağan Mani dinini resmen devlet dini ilan eder (Tekin, 1962, s. 5-6). Bögü Kağan'ın Manihaizm'i resmen kabul ettiğini bildiren U 72 ve U 73 numaralı el yazmaları bugün Berlin'de muhafaza edilmektedir (Özbay, 2019, s. 23). Bu metin ilk olarak TTT II'de Bang ve Gabain tarafından ele alınmıştır (Bang ve Gabain, 1929). Ayrıca bk. Clark, 2000.

> Soğdca vb.) biçimiyle alınmış fakat yanına Türkçe çevirisi de katılmıştır. Bu, Türkçede bugüne değin yaşatılmış olan ikilemelerle anlatım yoludur. Nasıl *ev bark*, *iş güç*, *kap kacak* gibi örneklerde iki Türkçe sözcük bir araya getirilerek daha değişik bir kavramın verilmesi için kullanılıyorsa, dinsel terimlerde de aynı yöntem uygulanmış, iyice anlaşılamayacak olan yabancı sözcüğün yanına ona en yakın düşen Türkçe karşılık katılarak istenilen terim türetilmiştir: *tsuy irünçü* "günah" (*tsuy* ← Çince), *dyan sakınç* "istiğrak, derin düşünce" (*dyan* ← Sansktirçe.), *bursaŋ kuvrag* "cemaat, rahipler topluluğu", (*bursaŋ* ← Çince). Hiç Türkçeleştirilmemiş terimlerin sayısı ise pek azdır."

Uygurların Budist terminolojiyi karşılamadaki bu başarısına dikkat çeken Demir ve Yılmaz, Uygurların dinî terminolojinin az bir kısmını olduğu gibi aldığını öte yandan Türkçe kökler ve eklerin yanı sıra birleştirme yoluyla da çoğu Türkçe terimin ortaya çıktığını belirtmektedir (2006, ss. 158-159).

Eski Uygur Türkçesinde dinî terim oluşturma hususunda görüş bildiren araştırmacılardan biri de, İsi'dir. İsi, Eski Türkçedeki dinî terminolojinin altın çağlarının Budist Uygurlarda görüldüğünü belirtmektedir. İki veya üç dili çok iyi bilen Budist rahipler, "Türkçe bilinci" ve "halka halkın anlayabileceği dille seslenme" amacı ile Budizm'e ait dinî terminolojinin Türkçe karşılıklarını vererek Türk dili söz varlığını yabancı dillere maruz bırakmamayı tercih etmişlerdir (2023, s. 239).

Eski Türkçede dinî terminoloji ile ilgili ilk çalışmaları meydana getiren Saadet Çağatay, çalışmasında Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte eski dinlerine ait olan Türkçe asıllı dinî tabirlerin arka plana atıldığını, kullanımın azaldığını ancak İslamiyet'ten önceki dinî tabirlerin tarihî devirlerde Türk kültürünün çok temelli ve sağlam olmasında rol oynadığını belirtmektedir (1968, s. 191). Ölmez ise Budist Uygur metinlerinde görülen kimi sözcüklerin İslamiyet ile birlikte İslamî bir içerikle de kullanılmaya devam ettiğini belirtmektedir (2005, s. 215). Ancak İslami dönem eserlerinde bu durumun dışında görülen Budist dinî terminolojiye de rastlanılmaktadır. Bunun en güzel örneği Kök tarafından incelenen TİEM 73 24v/7'de 002/206. ayette *kaçan aytılsa aŋar kork(kı)l tep taŋrıka tutar anı 'ārḥmnt (?) yazuk birle tap ol aŋar tamu* (2004, s. 22) olarak geçen ve عارحمت biçiminde tespit edilen *arhant* (<< Soğd. *'rx'nt* < Skr. *arhat*) (EUES, s. 59) örneğidir (2023, s. 783-800). Bu örnek dışında Çetin tarafından ele alınan *Karahanlı Türkçesi Metinlerinde Manihaist ve Budist Çevreye Ait Bazı Sözcükler* başlıklı çalışmada Budist ve Manihaist dinî terimlerin İslamî devrede de görüldüğü anlaşılmaktadır. Çetin burada *ajun*, *baçak*, *burhan*, *muyan*, *nigoşak*, *nom*, *soyurka-*, *tamu ~ tamug*, *toyın*, *yek* gibi dinî terimlerin yanı sıra *bor*, *çın*, *didim*, *erdini*, *nāg*, *tıldag ~ tıltag*, *zargunçmud ~ zargunz* gibi Budist ve Manihaist çevreye ait sözcüklerin İslamî dönemde de görüldüğünü belirtmektedir (2021, s. 199-223). Hatta daha da ileriye gidersek Cumhuriyetin ilk yıllarında Budist terminolojiye ait dinî terimlerden biri olan *namo*, bizzat Atatürk tarafından İsmet İnönü'ye 26 Ağustos 1934 tarihindeki İzmir panayırının açılışı münasebetiyle gönderilen telgrafın sonunda "Namo İsmet (Hürmet İsmet'e)" olarak yer almaktadır (İzgi, 2020, s. 331). Burada görülen *namo* bilindiği gibi Budist dinî eserlerin, sūtraların, giriş kısmında *namo bud, namo d(a)rm, namo saŋ* (Buddha'ya saygı, öğretiye saygı, cemaate saygı) biçimindeki kalıp ifadede görülmektedir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet dönemi şairlerinden Âsaf Hâlet Çelebi'nin *Sidharta*, *Ayna*, *Korkuyorum*, *Mâra*, *Nirvana*, *Kunâla* başlıklı şiirlerinde *niyagrôdha*, *buddha*, *om mani padme hum*, *bodhista*, *gotama*, *mâra*, *nirvana*, *kunâla* gibi (Bozyer, 2015, s. 161-163) Budist terimlere, ifadelere rastlamak mümkündür; ancak unutulmamalıdır ki bu terimlerin bu dönemde görülmesi dilin doğal seyri içerisinde değil de bireysel çabalar sayesinde mümkün olmuştur.

Semet tarafından ele alınan *Uygurcada Terim Yapma Tekniği Üzerine Gözlemler* başlıklı çalışmada *Xuanzang Biyografisi* ve *Altun Yaruk* metinlerinden hareketle *bilig*, *biliglig*, *köŋül*, *köŋüllüg*, *töz*, *tözlüg*, *t(e)ŋri*, *nom*, *nomlug*, *yörüg*, *yörüglüg*, *kertü*, *edrem*, *erdini*, *törü*, *kut*, *kılınç*, *sakınç*, *nizvani* ve *bögü* sözcüklerinin Şiŋko Şeli Tutuŋ'un çevirilerinde daha ziyade dinî terimler yapmak maksadıyla kullanıldığı belirtilmektedir. Burada dikkat çeken diğer bir husus da bu sözcüklerin Çince metinlerdeki karakterlere denk gelmemesidir. Asıl metindeki sözcükler, bu sözcüklerin yardımıyla mecazi bir anlam kazanır ve

daha anlaşılır hale gelir (2018, s. 20). Semet, Şiŋko Şeli Tutuŋ'un çevirilerine dair tutumu için de "Budist felsefe ve kavramlar konusunda mükemmel bir bilgiye ve derin bir anlayışa sahip olduğu açıkça görülür. Çevirilerde kelime veya cümleler sadece çevrilmek için değil, dinleyiciler ve okuyucular tarafından anlaşılmak için çevrilmiştir" (2018, s. 28) yargısını belirtmektedir.

Tokyürek, Eski Uygur Türkçesindeki terim yapma yöntemi hususunda; *doğrudan çeviri yöntemi*, *doğrudan alma yöntemi*, *doğrudan çeviri yöntemi ve doğrudan alma yöntemi*, *terimi çevirmeden ya da terimin bir kısmını çevirerek terim oluşturma yöntemi* ve *anlamsal bağı olmayan kelimelerin birbirinin yerine kullanılması yöntemi* olmak üzere Eski Uygur Türkçesinde terim yapma konusunda beş farklı yönteme dikkat çekmektedir (2019a, ss. 355-361). Ayrıca bk. Röhrborn, 1983.

Karahanlı devrinde İslamiyetle tanışan Türkler; *Kutadgu Bilig*, *Dîvânu Lugâti't-Türk*, *Atabetü'l-Hakayık* gibi telif eserleri oluşturmasının yanı sıra bu dönemde *Kur'an-ı Kerim* üzerine çeviri faaliyetleri de yapılmıştır. İslamiyet'in kabulünden sonra kutsiyete önem veren Türk milleti, kutsal kitabı olan *Kur'an-ı Kerim*'i anlayıp uygulamaya koymak için bu kutsal kitabın dilini bilmek zorundaydı. Ancak herkesin Arapçayı öğrenmesi imkânsız bir durum olduğundan tercüme yoluna başvurulmuştur. Arapça ve Farsça kökenli dinî terminoloji, uyarlama ve özgün eserler aracılığıyla Türkçeye nüfuz etmeye başlamıştır. Bu tercümeler genellikle satır altı olup birebir sözcük karşılıklarıyla verilmiştir (Üşenmez, 2006, s. 90; Eker, 2006, ss. 104-105).

Eski Uygur Türkçesi döneminde olduğu gibi Karahanlı döneminde de dinî terminolojinin doğrudan kaynak dilden alınmadığını, kaynak dildeki kavramların Türkçe sözcüklerle karşılanmaya çalışıldığı göze çarpmaktadır. Dönem eserleri göz önüne alındığında DLT ve KB'de Türkçe dinî terminolojinin görüldüğü ancak AH'de ise Türkçe terminolojinin çok görülmediği bunun yerine Arapça terimlerin çokça kullanıldığı ve Arapça terimlere daha çok yer verildiği görülmektedir. Daha sonraki dönemlerde ise Türkçe terminoloji kullanımı bırakılarak İslamî kavramlar için Arapça ve Farsça terminolojinin kullanıldığı görülmektedir. (Önler, 2009, s. 189).

Türkçe dinî terminolojinin kullanıldığı örneklere KB'de, Kur'an Tercümeleri'nde (TİEM 73, RKT, ÖKT) rastlanılmaktadır. KB'de ve Kur'an Tercümeleri'nde Allah'ın 99 isminin Türkçe terimlerle açıklanması bu duruma kanıt oluşturmaktadır: Ar. *ḫaliḳ* = Tr. *törütgen*, *yaratġan*, Ar. *ḳādir* = Tr. *ugan*, Ar. *semi* = Tr. *işitgen*, Ar. *kebîr* = Tr. *ulug* vs. bu örnekler çoğaltılabilir.[5]

Eski Türkçe kapsamında dinî terimler üzerine doğrudan ve dolaylı olarak birçok incelemede söz konusudur. Çağatay (1972), Bodrogligeti (1972), Tepeli (1997), Ergün (1998), Barutçu Özönder (2003), Ölmez (2005), Eker (2006), Üşenmez (2006), Önler (2009), Tokyürek (2013), Erdoğan (2016), Akdemir ve İsi (2017), İsi (2017, 2019, 2019a, 2023, 2023a, 2023b, 2024), Deniz (2019), Güzelderen (2020), Ahmadova (2021), Kaan Çelikten (2022), Yaşarbaş (2022), İsi ve Alan (2023, 2023a), Keskin (2023), Akar (2024), Wilkens (2024).

Bu çalışmada Eski Türkçe kapsamındaki Manihaist, Budist ve İslamî eserlere "pişman olmak; tövbe etmek" anlamına gelen Arapça *tevbe* (et-), Skr. *kṣānti* (kıl-) karşılığına denk gelen Eski Türkçe *ökün-* fiili ve bu fiilin türevleri ele alınmaktadır.

Dinî terim olarak ETü. *ökün-* "pişman olmak; tövbe etmek" = Ar. *tevbe* = Skr. *kṣānti* İbaresi

Eski Türkçede *ökün-* "pişman olmak; tövbe etmek" anlamında dinî bir terim olarak görülen sözcük en genel tabirle Arapçada *tevbe* > *tövbe (et-)* Sanskritçede ise *kṣānti* > *kṣanti (kıl-)* kavramlarına karşılık gelmektedir. Ortaya konulan eylemin, düşüncenin ortaya çıkan olumsuz sonuçlarından ötürü sonradan duyulan pişmanlık duygusu, insanlık tarihinin var olmaya başladığı günden beri insanoğluna ait bir duygudur.

Güncel Türkçe Sözlük'te *tövbe etmek* "bir işi bir daha yapmamaya söz vermek" (https://sozluk.gov.tr/) anlamında görülen bu birleşik fiil, Arapça *twb* kökünden gelen *tevbe* ve Türkçe *etmek* yardımcı fiilinden oluşmaktadır. *tövbe* (< Ar. *tevbe*) "geri dönmek, rücû etmek, dönüş yapmak"

[5] Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ata, 2007; Ünlü, 2007; Nalbant ve Eynel, 2015; Karahan, 2017.

anlamındadır ve "dinde yerilmiş şeyleri terk edip övgüye lâyık olanlara yönelme" olarak tanımlanır. *tövbe* kavramı, Allah'a nispet edildiğinde "kulun tövbesini kabul edip lütuf ve ihsanıyla ona yönelmesi" anlamına gelir. Kişilerin birbirine karşı yaptıkları hatalı davranışlardan dönmesi için ise *avf (af)* ve *i'tizâr (özür dileme)* sözcükleri kullanılır (Topaloğlu, "tövbe" mad.). Sanskritçede görülen *kṣānti* terimi Eski Uygur Türkçesinde (< Toh. A/B *kṣānti* / < Soğd. *kš''nty* < Skr. *kṣānti*) "günahların affı, günahların itirafı, tövbe; sabır (Pāramitāların üçüncüsü ve Nirvedhabhāgīyaların üçüncü basamağı)" olarak tanımlamaktadır. Sözcük ayrıca *kşanti bėr-* "günahlardan kurtarmak, günah bağışlamak", *kşanti kıl-* "tövbe etmek", *kşanti kıl- ökün-* "tövbe etmek ve pişman olmak", *kşanti ötün-* "günah çıkarmak" olarak görülmektedir (EUES, s. 417). Tekin, Eski Uygur Türkçesindeki *ökünç* sözcüğüne Sanskritçe *dişṭ-kṣānti* kavramının karşılık geldiğini belirtmektedir (2019, s. 444). Budist bir terim olan क्षान्ति *(kṣānti)* terimi Monier-Williams tarafından "sabır, hoşgörü, tahammül, müsamaha" olarak tanımlanmaktadır (MW, 1899, s. 326c). "Sabır, tahammül, utanca katlanma" altı pāramitā'dan biri olan kṣānti; iki, üç, dört, beş, altı, on ve on dört türü olan altı veya on pāramita'nın üçüncüsüdür. Budist edebiyatta çeşitli anlamlara sahip olan *kṣānti* genellikle bodhisattva'nın yaşamı boyunca sergilediği sabır ve tahammülün çeşitli yönlerine atıfta bulunur. Ayrıca dinî sebatla birlikte sıradan ve manevi şeylere karşı soğukkanlılığı ve tahammülü de karşılamaktadır (Buswell ve Lopez, 2014, s. 760; Soothill ve Hodous, 2003, s. 237, 484; Tokyürek, 2019, s. 258). Sözcük anlamsal açıdan kaynak dilinde "sabır, tahammül" anlamında görülürken Eski Uygur Türkçesinde "pişman olmak; tövbe etmek" anlamında görülmektedir. Dolayısıyla sözcüğün kaynak dildeki kullanımından Eski Uygur Türkçesine anlam değişimine uğradığı görülmektedir.

ökün- Fiili ve Türevleri Üzerine İnceleme

Çalışmamızda *ökün-* fiili ve bu fiilden türemiş *ökünmiş*, *ökünügli*, *öküngen*, *ökünmek*, *ökünmeklig*, *ökünglü*, *ökünglülüg*, *öküntür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* ve *ökünçsüz* türevleri üzerine durulmuştur. Bu terimlerden bazıları Manihaist, bazıları Budist ve bazıları da İslamî metinlerde yer almaktadır.

ökün- < ö-k-(ü)n- "pişman ol-; tövbe et-"

Tarihî Türkçe metinlerinde ilk olarak Runik harfli külliyat içerisinde yer alan *ökün-* fiili Köl Tėgin ve Bilge Kağan yazıtında tespit edilmektedir. Sözcüğün tespit edildiği bağlamlar şu şekildedir: *ökün küregüŋün üçün igidmiş bilge kaganıŋın ėrmiş barmış edgü ėliŋe* "pişman ol! Asi yaradılışlı olduğun için (seni) beslemiş bilge kağanına her tarafa ulaşmış iyi (durumdaki) yurduna (...)" KT D23 (Aydın, 2019, s. 58). *antag ödke ökünüp köl tėginig az erin ėrtürü ı<d>tımız* "Orada (böyle bir) zamana hayıflanıp Köl Tegin'i az (sayıda) askerle gönderdik" KT D40 (Aydın, 2019, s. 64). *türük bodun ertin ökün küregüŋin üçün igidmiş <bilge> kaganıŋa ėrmiş barmış edgü ėliŋe* "Türk halkı (hatalarından dolayı) pişman ol ve tövbe et! Asi yaradılışlı olduğun için (seni) beslemiş bilge hakanının refah ve huzur içersindeki ülkesine (...) BK D19 (Ölmez, 2021, s. 130, 144). *otuz artokı tört yaşıma oguz tezip tavgaçka kirti ökünüp süledim* "Otuz dört yaşımdayken Oğuzlar kaçıp Çin'e sığındılar. Hayıflanıp sefer ettim" BK D38 (Ölmez, 2021, s. 134, 148). Görüldüğü gibi sözcük araştırmacılar tarafından bağlam içerisinde "pişmak ol-, hayıflan-, tövbe et-" anlamlarına karşılık olarak kullanılmıştır. Sözcük, Yenisey Yazıtlarından olan *E 26 Oçurı* yazıtında olumsuz haliyle *ökünme-* biçiminde tespit edilmektedir: *saçıg? ökünmediŋiz y[ıta] körmediŋiz bütmed[iŋiz]* "Saçı <...> Pişman olmadınız. Ne yazık! Görmediniz, inanmadınız (Aydın, 2019a, s. 100).

Türkçenin tarihî kaynaklarına baktığımızda sözcük ve türevleri hakkında ilk bilgiye Divân'da rastlanılmaktadır. Kâşgarlı, sözcüğü "pişman olmak, hayıflanmak" anlamında tanımlayarak *ökünç* "pişmanlık", *ökünç kıl-* "pişman ol-" türevlerine de yer vermektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 786). *Drevnetyurskıy Slovar'*da yer alan sözcük için etimolojik izah görülmezken "каяться (tövbe etmek), сожалеть (pişman olmak)" tanımı verilerek sözcüğün geçtiği bağlamlara yer verilmektedir. Ayrıca sözcük *ökün- bilin-* "раскаиваться (tövbe etmek)", *ökün- bilin- kşanti kıl-* "каяться (tövbe etmek)", *ökün- boşun-* "каяться (tövbe etmek), сожалеть (pişman olmak)", *ökün- kakın-* раскаиваться и сожалеть "tövbe edip pişman olmak" *ökün- tujun-* "каяться (tövbe etmek)" biçiminde ikileme, üçleme olarak görülmektedir (DTS, 382b-383a). Clauson, *ökün- (ökön-)* maddesinde "to repent, regret (tövbe

etmek, pişman olmak)" tanımını yaparak sözcüğün kimi zaman tek başına kimi zaman da "dua etmek, yalvarmak, tövbe etmek" anlamındaki fiillerle bir arada kullanıldığı bilgisini vermektedir (EDPT, s. 111a). Räsänen sözcüğü **(h)ökü(-n)* maddesinde açıklamaktadır. Sözcüğün Çağatay Türkçesinde *ökü*, *ügü* "weich machen" ve *ökün* biçiminde Eski Uygur Türkçesi ve Karahanlı Türkçesi eserlerinde ise *ökü-n* "bereuen" biçiminde görüldüğünü belirtmektedir (VEWT, s. 370b). Doerfer, *ökün-* fiilinin muhtemelen *ök-* fiilinden türediğini belirtmektedir. Bunu da daha geriye götüren Doerfer temelde *ö-* fiilinin bulunduğunu bildirmektedir. Kısacası Doerfer sözcüğü *ö-k-ün-* biçiminde tahlil etmektedir (TMEN II, s. 154). Erdal ise *ökün-* fiilinin kökeninin ne olduğunun belli olmadığını ve birkaç tane örneğin muhtemelen *(y)ük-* "to heap up (yığmak)" fiiliyle ilişkili olduğunu belirtmektedir (OTWF, s. 610). Karaman, *Yenisey Yazıtları'nda İleri Ögeler* başlıklı çalışmasında sözcüğü dolaylı olarak ele almaktadır. Yazıtlarda görülen *ökünç*, *ökünme-* sözcüklerinin *ökün-* fiilinden türediğini belirten Karaman, bu fiilde rahatlıkla fark edilebilen -(X)n ekinin olduğunu bu ekin fiillere gelerek edilgen ve dönüşlü yapılı fiiller türettiğini bildirmektedir. Bu ekin burada dönüşlülük fonksiyonunda görüldüğünü belirtmektedir. Karaman, buradan hareketle *ök-* fiilinin *ökün-* fiiline kaynaklık ettiğini *ök-* fiilinin ise *ö-* "düşünmek" kökünden türediğini düşünmektedir. Dolayısıyla Karaman da tıpkı Doerfer gibi sözcüğü *ö-k-ün-* biçiminde tahlil etmektedir (2021, s. 52). Gözel de sözcüğün kökünde *ö-* fiili olduğunu düşünerek sözcüğün *ö-* > *ök-* > *ökün-* biçiminde bir gelişim sürdüğünü düşünmektedir (2023, s. 367). Taş ise sözcüğün **ök-* fiilinden türediğini belirtmektedir (2020, s. 190). Olgun, önceki görüşlere katılarak sözcüğün *ö-* fiilinden türediğini ve *ö-* > *ök-* fiiline dönüşlülük eki getirildiğinde ifadenin "kendi kendine düşünmek" anlamı yerine "pişman olmak" anlamını karşıladığını belirtmektedir. Sözcüğün bu anlamda görülmesini ise dilin canlılığı, gelişimi ve sürekliliğine bağlamaktadır. Teorik olarak *ökün-* fiilinin "kendi kendine düşünmek" anlamında kullanılırken anlam kötüleşmesi (pejoratifleşme) sonucu "pişman olmak" anlamını kazandığını vurgulamaktadır (2021, s. 2-3).

Bizce de araştırmacıların belirttiği gibi *ökün-*, *ö-* "düşünmek" fiilinden *ö-* > **ök-* > *ök(ü)n-* biçiminde meydana gelmektedir.

Sözcük, bağlam açısından ele alındığında ise tek başına kullanıldığı gibi özellikle Eski Uygur Türkçesinde aşağıdaki bağlamlarda ikileme ve üçleme biçiminde görülmektedir: *ökün- bilin-* "pişman olmak", *ökün- bilin- kşanti kıl-* "pişman olmak, nedamet getirmek", *ökün- bilin- kşanti ötün-* "pişman olmak, af dilemek", *ökün- boşun-* "pişman olmak", *ökün boşun kşanti kıl-* "pişman olmak, af dilemek", *ökün boşun kşanti ötün-* "pişman olmak, af dilemek", *ökün- kakın-* "pişman olmak", *ökün- kakın- kşanti kıl-* "pişman olmak", *ökün- kşanti kıl-* "pişman olmak", *ökün- tuyun-* "pişman olmak", *ökün- katın-* "pişman olmak", *ökün- yalvar- kşanti kıl-* "pişman olmak, af dilemek" (Ölmez, 2017, s. 282; Karaman, 2022, s. 271-273).

Sözcük tarihî Türk dillerinde başta dinî içerikli metinler olmak üzere dönem eserlerinde görülmektedir. **ME** *ökün-* "pişman olmak" (Yüce, 1993, s. 166); **KE** *ök(ü)n-* "pişman olmak" (Ata, 1997, s. 503); **HKT** *ökün-* "pişman olmak" (Sağol, 1993, s. 837); **İML** *ökün-* "pişman olmak" (Taymas, 1934, s. 55); **TZ** *ökün-* "acınmak" (Atalay, 1945, s. 225); **ŞSL** *ökün-* "pişman olmak, nadim olmak" (Durgut, 1995, s. 91).

Sözcük, kimi küçük fonetik farklılıklarla günümüz Türk dillerinde de tespit edilmektedir. Türkmen Türkçesinde: *ökün-* "pişman olmak" (TTS, s. 502); Başkurt Türkçesinde: *ükĕn-* "pişman olmak, kaygı, endişe duymak" (BTS, s. 669); Kırgız Türkçesinde: *ökün-* "pişman olmak, olup biten hakkında esef etmek" (KS, s. 608); Kazak Türkçesinde: *ökinüv* "pişman olmak, üzülmek" (KTS, s. 217); Kazan Tatar Türkçesinde: *ükĕn-* "pişman olmak, nadim olmak; hayıflanmak, olmayan bir iş için üzülmek" (KTTS, s. 530); Kırım Tatar Türkçesinde: *ökün-* "üzülmek, kaygılanmak" (KTTTRS, s. 250); Karaçay-Malkar Türkçesinde: *ökün-* "pişman olmak" (KMTS, s. 316); Çuvaşçada: *ükeén-* "itiraf etmek, pişman olmak, üzülmek" (ÇTTTS, s. 387); Nogay Türkçesinde: *ökin-:* pişman olmak, üzülmek (NRS, s. 257); Karakalpak Türkçesinde: *ökin-* "pişman olmak; tövbe etmek" (KRS, s. 507). Sözcük ölçünlü Türkiye Türkçesinde yer almazken Anadolu ağzılarında sözcüğe *üğünmek* "üzülmek" (DS XI 4061), *öygünmek* "üzülmek, içine dert olmak" (DS IX, s. 3365) biçiminde rastlanılmaktadır. Ancak Anadolu'da tespit edilen bu sözcüklerin fonetik uygunluk açısından Eski Türkçe *ökün-* fiili ile ilişkisinin olup olmadığı açık değildir.

Sözcüğün kaynak veya aracı dilindeki karşılığına bakıldığında Budist dönemde *ökün-* fiili için Çince 悔心 (huǐ xīn), 悔 (huǐ) karşılığı yer almaktadır. İslamî dönemde RKT ve TİEM 73'de ise Arapça *tevbe* karşılığı bulunmaktadır. Ata ayrıca sözcüğün Arapça *esā* (2019, s. 578) karşılığının bulunduğunu da belirtmektedir. Divân'da *taḥassara*, *nadima* (CTD I, s. 196) karşılığı bulunmaktadır.

Manihaist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *nomug törög yadturmadın tıdtım(ı)z erser t(e)ŋrim amtı* ***ökünür*** *biz yazokda boşunu ötünür biz m(a)nastar hirza* "(...) öğretinin ve yasanın yayılmasını engelleddiysek tanrım şimdi pişmanlığımızı bildirir günahlarımızdan bağışlanmayı dileriz" **Huast. (II. A)112-116**
- *kamag türlüg ayag kılınçımın* ***ökünüp*** *boşunup kṣanti kılıp kut kolur mn* "bereue alle meine Sünden, kśanti machend, bitte ich um Vergebung" [Tüm günahlarımdan tövbe ediyorum, af diliyorum] **BTT V (3.)42-44**

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *tsui ayag kılınçımznı* ***ökünü*** *boşunu aça yada kṣanti ötünür biz* "auf gehaüften Vergehen Sünden bereuen, beichten und offen darlegen" [İşlenen suçlar için tövbe edin, itiraf edin ve günahları açıkça beyan edin] **TTT IV (A)18-19**
- *üstünki ol kılınçlarımın* ***ökünür*** *mn üküş telim yaşuklarımın bilinür mn* "bereue ich diese meine obigen Taten, bekenne ich meine vielen Sünden" [Yaptıklarımdan tövbe ediyorum ve birçok günahımı itiraf ediyorum] **(BTT XIII (13)122-123)**
- *ınça tėp tėmiş k(e)rgek iligsiz uzun sansartaberü bökünketegi et'özin tilin köŋülin üküş türlüg tsui irinçü ayıg kılınç kıltım erser anı barça amtı kamag burhan[lar] bodis(a)t(a)vlar üskinte m(e)n titsi sinking* ***ökünür*** *m(e)n* "So soll man sprechen: Was ich auch an veilen Sünden und Vergehen mit dem Körper, der Rede und dem Sinn begangen haben sollte, sie alle bereue ich, der Schüler Sinling jetzt angesichts aller Buddhas und Bodhisattvas" [Bu nedenle kişi şöyle demelidir: Beden, konuşma ve zihinle ne kadar günah ve suç işlemiş olursam olayım, öğrenci Sinking, tüm Buddhalar ve Bodhisattvalar karşısında şimdi bunların hepsinden pişmanlık duyuyorum] **(BTT XXIII (D)39-42)**
- *üç y(a)vlak yolta ermişte basa miŋ tümen* ***ökünser*** *ne tusu bolgay* "Und wenn sie erst einmal auf den drei üblen Wegen sind, was nützt es dann noch, wenn sie tausend- oder zehntausendfach bereuen?" [ve bir kez üç kötü yola girdiklerinde, bin ya da on bin kez tövbe etseler ne fayda?" **(BTT XXV (II)619-620)**
- *t(e)rkin bo köŋülüŋin [kod]up ayıg kılınçıŋın* ***öküngil*** "Lege diese deine Gesinnun gschnell ab und bereue dein Vergehen" [Çabuk bu tutumunuzdan vazgeçin ve günahlarınızdan tövbe edin] **(BTT XXXVII9523-9524)**
- *[an]ta basa basa begler kelip yazokların* ***ökünü*** *kṣanti kılsar* "Und wenn dann die Begs, einer nach dem anderen, kamen und Sündentilgung verrichteten, in dem sie ihre Verfehlungen bekannten" [ve sonra Begler birbiri ardına gelip suçlarını itiraf ederek günahlarının kefaretini ödediklerinde] **(HZ VII1388-1390)**
- *öŋreki kėnki közünür bo üç ödün ayıgdın evrilip* ***ökünmeser*** uzatı ölürteçi bolsar "Önceki, sonraki ve şimdiki üç zamanda günahtan dönüp pişman olmasa daima ölecekler olsa (...)" **(Daś.571-572)**
- *tanuklap bo kiçig kölüŋü nomug tėp* ***ökünüp*** *özi tegmiş kiçig tüşüg koḍup ulug kölüŋüke yöleŋüsin bilü y(a)rlıkap takı kınturu y(a)rlıkagalı anın anın ele ele şariputrė bo savıg takı ikileyü sözleme tėp tıda y(a)rlıkadı* "(...) tanık olup bu büçük araç öğretisi diyerek nedamet duyup kendi ulaştığı küçük mükâfatı bırakıp büyük araç dayanağını bilip buyurarak ve arzulayarak buyurmak için, onun için onun için sakin! sakin! Śāriputra, bu sözü de tekrar söyleme, diyerek engelleyerek buyurdu" **(BEUEİM353-357)**

- *t(e)rs nomlug kuvrag bo tıltag[ın]* ***öküntiler*** *kşanti kıltılar* "Yanlış öğretiye ait topluluk, bu sebeple pişman oldular, af dilediler" **(Abitaki$_{774-775}$)**
- *kntü özüm bilmetin yaşmış yangılmış ayıg kılınçımnı kntü* ***ökünüp*** *erdi* yitinçsiz tiḍir "Wenn ich selbst meine unwissentlich getanen schlechten Taten von selbst bereue, wäre es (sicherlich) ungenügend" [Bilmeden yaptığım kötü işlerden dolayı kendi kendime pişmanlık duyarsam, bu (kesinlikle) yetersiz olacaktır] **(AYZieme$_{172-173}$)**
- *munçulayu sözleyü* ***ökünü*** *ḳaḳınu bilinü uḳunu kşanti ç(a)mḳuy kılsarlar ötrü tsuy irinçü agır ayıg ḳılınçlar arıyur alḳınur* "Böylece söyleyip, pişmanlık bildirip, (suçları) açıklayıp, bağışlanma dileseler; (ancak) ondan sonra kötü, fena davranışlar silinir, temizlenir" **AYÖlmez$_{140(10-14)}$**
- *amtı m(e)n [kentü] [öz]üm kopda kötrül[miş] üsüklerinte* ***ökünü*** *[kşantı] kılu tegint[im]* **(AYKaya$_{3578-3581}$)**
- *ḳayuları yime yılı(g) yumşaḳ köŋüllüg tevsiz kürsüz ḳılınçlıg erserler ḳılmış tsuyların* ***ökünü*** *tijit kşanti ḳılu ögren(miş erser)ler* "Bazıları da sıcak yumuşak kalpli, hilesiz ameller işleseler işlenmiş günahlarını itiraf edip afdilenmeye alışmış (iseler) (...)" **MaitrTekin$_{71(24-29)}$**

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- ***ökündi*** *bu ay toldı tındı ulug / ayur men yitürdüm könilik yolug* "Bu Ay Toldı da pişman oldu, uzun müddet sustu; sonra şöyle dedi: Ben doğru yolu kaybetmişim" **KB$_{1128}$**
- *osallık mẻni alktı* ***öknür*** *özüm / odungıl osal bolma körklüg yüzüm* "Gaflet beni mahvetti, ben pişmanım; sen uyanık dur, gâfil olma, ey güzel yüzlüm!" **KB$_{1209}$**
- *kaçan peşīmān bolup* ***öknüp*** *eligleri içinde kördiler olar çın ok kıştılar aydılar* **RKT$_{7:149(2-3)}$**
- *meger anlar* ***ökünüp*** *kaytsalar edgülük kılsalar* **TİEM73Kök$_{2:160(8-9)}$**
- *mü'mīn erenleri mü'mīn ẖatunları yana* ***öknüp*** *yanmadılar* **TİEM73Ünlü$_{85:10(5)}$**

ökünmiş < ö-k-(ü)n-miş "pişman"

Sözcük, *ökün-* fiili üzerine *-mIş* sıfat fiil ekinin gelmesi oluşmuştur. Gabain, *-mIş* ekinin sıfat, isim ve yüklem olmak üzere üç fonksiyonunun olduğunu belirtmektedir (1988, s. 81). Ekin Eski Türkçede *-mış*, *-miş*; *-maş*, *-meş* (Uygurca n- ağzında); istisnai olarak da *-muş*, *-müş* olarak görüldüğünü ve ekin daha ziyade yüklem ismi olarak kullanıldığını belirtmektedir (1988, s. 57). Bayraktar, ekin *-dUk* sıfat fiil ekinden sonra en fazla kullanılan ek olduğunu ve geçmiş zaman anlamı veren sıfat fiil eki olduğunu belirtmektedir. Eski Uygur Türkçesinde *-mış/-miş* biçiminde görülen ekin sıfat fiil yapma görevinin yanında nitelediği ismin düşmesi sonucu ad gibi kullanıldığı da görülmektedir. İsmin hâl ve iyelik eklerini almış örneklerine rastlanılmaktadır. Karahanlı Türkçesinde de *-mış/-miş* biçiminde görülen ekin isim hâl ekleri ve iyelik ekleriyle kullanımları vardır. Ayrıca bu biçim birimi *teg* edatıyla birlikteliği sıkça görülmektedir (2018, s. 54-55). Sözcüğe Manihaist, Budist ve İslamî çevrede rastlanılmaktadır. Sözcüğün Çincedeki karşılığı 所悔 (suǒ huǐ) biçimindedir. RKT'de ise sözcüğün Arapçaki karşılığı *nedāme*^{t} (Ata, 2019, s. 578) olarak görülmektedir.

Manihaist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *munçulayu ok* ***ökünmiş*** *boşunmış kşanti kılmış bolzunlar "mögen solcherart berent, vergeben (und) kşanti gemacht sein!" [böyleleri boyun eğsin, bağışlansın (ve) kşanti kılınsın!]* **BTT V (3)$_{38-39}$**

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *m(e)n şabi ata tutuŋ<nuŋ> kşanti kılmış kılınçlarım öçüp [alkını]p* ***ökünmiş*** *kılınçımın arıgu [üçü]n* "die ich, şabi ata tutuŋ, bekannt habe, und daß ich durch (diese) meine bereuten Sünden

(nun) rein sein kann" [Ben, şabi ata tutuŋ, günahlarımı itiraf ettim ve (bu) tövbe ettiğim (günahlardan) dolayı (artık) temiz olabilirim] **BTT XXV (II)857-859**

- *bo m[ontag]* ***ökünmiş*** *tıltagınta antag ugrı yıkı [bar] sukar* "bu şekilde pişman olduğundan dolayı (bir) fırsat doğsa (...)" **Daś.563-565**

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *negü tėr eşitgil odunmış kişi / odunmış ta kėdin* ***ökünmiş*** *kişi* "Uyanmış ve uyandıktan sonra pişman olmuş insan ne der, dinle" **KB1398**
- *sefîh er tili öz başı duşmanı / tilindin töküldü telim er kanı / öküş sözlegende ökünge*n *telim / tilin beklegende* ***ökünmiş*** *kanı* "Sefîh adamın dili kendi başının düşmanıdır; bir çok adamların kanı dülleri yüzünden döküldü. Çok konuşanlar arasında pişman olanlar çoktur, dilini muhâfaza altında bulunduranlardan pişman olan kim var?" **AH141-144**
- *aŋar teŋeşikler belgürtürler* ***ökünmişlerini*** *kaçan kim körseler kınnı kıldımız* **RKT34:33(2-3)**

ökünügli < ö-k-(ü)n-(ü)gli "pişman, pişmanlık"

ökün- fiiline *-(X)glI* sıfat fiil ekinin gelmesiyle oluşan sözcük, İslami dönem metinlerinden Kur'an tercümelerinde göze çarpmaktadır. Eraslan, Eski Türkçedeki *-(X)glI* gibi kimi sıfat fiilleri, isim fiiller başlığı altında değerlendirmektedir. Eraslan, burada *-(X)glI* sıfat fiili için "Eski Türkçe ile Karahanlı ve Harezm Türkçesi'nde kullanılan isim fiil ekidir. Ek kullanılıştan düşünce yerini aynı mana ve fonksiyona sahip *-gan/-gen*, *-kan/-ken* ekine devretmiştir. Bu ek de şekil ve zaman eki durumuna geçmeyen isim fiil eklerindendir." açıklamasını yapmaktadır (1980, s. 27). Bayraktar, fiillere geniş zaman anlamı veren *-glI* sıfat fiil ekinin ünlüyle biten fiillere doğrudan ünsüzle biten fiillere ise /ı/, /i/, /u/, /ü/ bağlayıcı ünlüleriyle eklendiğini belirtmektedir. Nitekim sözcük *ökün-* fiiline /ü/ bağlayıcı ünsüzüyle eklenmiştir. Bayraktar, Eski Uygur Türkçesinde sözcüğün yalın halde kullanıldığı gibi belirtme hali ekiyle de kullanımının olduğunu belirterek ekin Karahanlı Türkçesinde yalın halde kullanıldığı gibi ismin halleri, olumsuzluk eki ve çokluk ekiyle kullanıldığını belirtmektedir. (2018, s. 82-83). Erdal, bu ekin Manihasit kaynaklarda kullanıldığını Budist kaynaklarda ise yaygın bir kullanımının olmadığını belirtmektedir (2004, s. 285). RKT ve TİEM 73'de sözcüğün Arapça *nādim*, *nādimīn* karşılığı bulunmaktadır.

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *anıŋ üze kim yaşurdılar özleri içinde* ***öknügliler*** *bolup anlar* **RKT5:52(2-3)**
- *anıŋ üze kim kizleyü tutarlar özleri içinde* ***öknügliler*** *ayur anlar kim* **TİEM73Kök5:52(4-5)**
- *öldürdiler anı boldılar* ***öknügliler*** *tut(t)ı anlarnı kın anıŋ içinde belgü turur* **TİEM73Ünlü26:157(8-9)**

*ökünge*n *< ö-k-(ü)n-gen* "pişman"

Sözcük, Manihaist ve Budist dönem eserlerinde tanıklanamazken İslamî dönem eserlerinde tanıklanmaktadır. Sözcük, *ökün-* fiili üzerine gelen *-gAn* sıfat fiil ekiyle oluşmuştur. Erdal, *-gAn* ekinin birkaç istisna dışında hem geçişsiz hem de geçişli fiillerin öznelerini belirttiğini geç dönem Uygur metinlerinde ise ekin çoğunlukla sıfat fiil fonksiyonunu üstlendiğini bildirmektedir (OTWF, s. 382). Bayraktar, geniş zaman anlamlı olan bu sıfat fiil ekinin oldukça yaygın olduğunu belirterek Karahanlı Türkçesinde *-gan/-gen* biçimiyle yalın hâldeki kullanımının yanı sıra olumsuzluk ekleri, isim hal ekleri ve iyelik ekleriyle birlikte kullanımına dikkat çekmektedir (2018, s. 75). Ayrıca bu biçim birim Karahanlı Türkçesinden itibaren nitelediği isimlerin düşmesi sonucu kalıcı isimler de yapmaktadır (2018, s. 123). Sözcüğe Harezm Türkçesi Kur'an Türkçesinde de rastlanılmaktadır. **HKT** *ökünge*n "pişman olan" (Sağol, 1993, s. 837). Sözcüğün RKT ve ÖKT'de Arapça karşılığı *nādim*, *nādimīn* olarak görülmektedir.

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *sefîh er tili öz başı duşmanı / tilindin töküldü telim er kanı / öküş sözlegende* ***öküngen*** *telim / tilin beklegende ökünmiş kanı* "Sefîh adamın dili kendi başının düşmanıdır; bir çok adamların kanı dülleri yüzünden döküldü. Çok konuşanlar arasında pişman olanlar çoktur, dilini muhâfaza altında bulunduranlardan pişman olan kim var?" **AH$_{141-144}$**
- *bu karga meŋizlig örtse men kadaşımnıŋ 'avretini boldı* ***öküngenlerdin*** **RKT$_{5:31(3)}$**
- *'āciz mü boldum kim bolsam bu karga meŋizlig takı örtsem uyamnıŋ 'avretini takı boldı* ***öküngenlerdin*** **ÖKT$_{M:31(2-3)}$**

ökünmek < ö-k-(ü)n-mek "pişmanlık, pişman olma"

Sözcük *ökün-* fiilinin üzerine gelen *+mAk* isim fiil ekinin gelmesi sonucu oluşmuştur. Eraslan, *-mAk* isim fiil ekinin bugünkü görev ve işlevinde kullanımının Eski Uygur Türkçesinden itibaren görüldüğünü belirtmektedir (2012, s. 357). Bayraktar , *-mAk* isim fiil eki oldukça kapsamlı bir biçimde ele almıştır. Ekin fiillerin hareket isimlerini yapma görevinin dışında ekin *çakmak*, *boğmak* gibi kalıcı isimler yapma görevinde de kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca ekin, Eski Uygur Türkçesindeki kullanımından hareketle fiillerden hareket isimleri yapma görevinin yanı sıra fiillerden kalıcı isimler yapma görevini de vurgulamaktadır. Karahanlı Türkçesinde ise bu biçim birimin fiillerin hareket isimlerini gösterme görevini üstlenmeye başladığını belirtmektedir (2018, s. 10-13). Erdal ise bu ekin Eski Türkçede çok yaygın olmadığını belirtmektedir (2004, s. 279). Sözcük, *Drevnetyurkskıy Slovar*'da "раскаяние (pişmanlık)" anlamında (DTS, s. 383a) görülürken Wilkens, sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde "pişman olma, pişmanlık, üzüntü" olarak tanımlamaktadır. Ayrıca sözcüğün *ökünmek kınanmak* "nedamet, pişmanlık, üzüntü" biçiminde ikileme olarak görüldüğünü de belirtmektedir (EUES, s. 530). Sözcük Harezm Türkçesi Kur'an Tercümesinde görülmektedir: **HKT** *ökünmek* "pişman olma, pişmanlık" (Sağol, 1993, s. 837). Sözcüğe çağdaş Türk dillerinden Kırım Tatar Türkçesinde *ökünmek* "üzülmek, kaygılanmak" (KTTTTRS, s. 250) olarak tespit edilmektedir.

Manihasit çevreye ait metinlerden tanıklar

- *ökünmäk kötürgäy* "Pişmanlık (duygusu) besleyecek" Karaayak2024$_{2046}$

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *köngülüŋ kögüzüng* ***ökünmeki*** *üküş köngülüŋ kögüzüng bütmeki az* "Deines herzens Reue ist zahlreich. Deines herzens Vollendung ist gering" [Kalbinizin pişmanlıkları çoktur. Kalbinizin mükemmelliği ise azdır] **(TTT I$_{82}$)**
- *ol ün içinte yene agır ayıg kılınçlarıg* ***ökünmek*** *kşantı çamhuy kılmaklıg şlök nomlar eşidilür bolur tüşedi* **AYKaya$_{3195-3198}$**

ökünmeklig < ö-k-(ü)n-mek+lig "pişman, pişmanlık duyan, pişmanlık"

Eski Türkçede tespit edilen sözcük için *Drevnetyurkskıy Slovar'*da "связанный с раскаянием (pişmanlık duyan)" tanımı verilmektedir (DTS, s. 383a). Erdal, *ökün-* fiili üzerine gelen eki *mAk+lIg* olarak tahlil etmektedir (OTWF, s. 153, 154). Eraslan, *-mAklIg* ekinin Eski Uygur Türkçesinde "bir şeyle donanmış, bir şeye ait" anlamlı sıfat niteliğinde sözcükler türettiğini ve bu ekin *–mAk* isim fiil ekinin *+lIg* ekiyle genişletilmiş bir biçim birim olduğunu belirtmektedir (2012, s. 357). Wilkens, sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde "pişman ..., pişmanlık ..., pişmanlıklı" *ökünmek yalvarmaklıg* "pişmanlıkla ve yalvarışla, pişmanlıklı ve yalvarışlı" *ökünmeklig ört* "pişmanlık ateşi (mecaz)" olarak tanımlamaktadır (EUES, s. 530). Sözcük Budist dönem eserlerinde tespit edilmektedir.

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *kılınçıŋa* ***ökünmeklig*** *ört üze örtenip kop köŋülin ayı[g] kılınçdın evrilser* "(...) davranışından (dolayı) pişmanlık ateşi ile kavrulup bütün gönlüyle kötü işlerden vazgeçse (...)" **Daś.**$_{558}$
- ***ökünmeklig*** *otın örtenmiş [osug]lug bolup ayagka tegimlig ar[hant]nıŋ adakınta bagırın suna y[atıp]* "Es war, als würde er im Reuefeuer brennen, legte sich auf dem Bauch zu Füßen des verehrungswürdigen arhat nieder und flehte ihn an" [Sanki pişmanlıktan yanıp tutuşuyormuş gibi, saygıdeğer arhatın ayaklarının dibine yüzüstü uzandı ve ona yalvardı] **BTT XXXVII**$_{9526\text{-}9528}$

ökünçü < ö-k-(ü)n-gü "pişman"

Sözcük, *ökün-* fiili üzerine gelen *-gU*[6] sıfat fiiliyle oluşmuştur. Gabain, bu ekin Eski Türkçede soyut isimler, alet isimleri ve sık sık da sıfat yaptığını belirtmektedir (1988, s. 53). Eraslan ise ekin gereklilik ifadesi olarak da kullanıldığını bildirmektedir (1980, s. 84). Bayraktar, bu ekin eklendiği fiillere gelecek zaman anlamı veren sıfat fiil eki olduğunu belirtmektedir. Ekin Eski Uygur Türkçesinde *-gu/-gü* biçiminde görülerek yalın haldeki kullanımların yanında iyelik ekleriyle kullanımı da tespit edilmektedir. Karahanlı Türkçesinde de yalın halde kullanımın yanında olumsuzluk eki ve iyelik ekleriyle kullanımları tespit edilmektedir (2018, s. 93-94). Sözcüğe Manihasit, Budist ve İslamî dönem eserlerinde rastlanılmaktadır. Sözcüğün Budist metinlerdeki karşılığı Çince 恐 (kǒng) olarak görülmektedir. TİEM 73'teki *ökünçü kün* ibaresi için Arapça *yevmu'l-hasret* karşılığı bulunmaktadır.

Manihaist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *nigoşaklarnıŋ suyın yazokın* ***ökünçü*** *husatuan(i)ft* "(...) (dinleyicilerin) günahtan arınması için tövbe duasını bitirdi" **Huast. (II. A)**$_{112\text{-}116}$
- *alkış başik sözlegüg / ayıg kılınçıg ökü[nüg] / amvardışn kılıp yıgıngug / ayu yarlıkdıŋız olarka* "Sana hamd ve sena etmeyi, günahlardan tövbe etmeyi, cemaat halinde toplanmayı, onlara bildirmek lütfunda bulundunuz" **ETŞ**$_{(7)401\text{-}404}$

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *tözinlerig ıdoklarıg barça körmedim(i)z tėp ök* ***ökünçü*** *ermez* "Man soll nicht nur bereuen und sprechen: Wir haber jetzt nur nicht die früheren Buddhas, die späteren Buddhas, (also) die Bodhisattvas, die Edlen und Charismatischen alle gesehen" [Kişi sadece tövbe edip konuşmamalıdır: Daha önceki Buddhaları, daha sonraki Buddhaları, Bodhisattvaları, Asilleri ve Törelileri henüz görmedik] **BTT XXV**$_{1511\text{-}1514}$
- *[tangda] kiçe kşanti kılınıp* ***ökünçü*** *üçün* "Um [morgens] und abends kşanti zu machen und zu bereuen (...)" [Sabah ve akşam kşanti yapmak ve tövbe etmek (...)" **BTT XIII (13)**$_{32}$

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- ***ökünçü*** *kün ançada ötelse iş anlar osallık içinde takı anlar ok bütmesler ol künke* **TİEM73Kök**$_{19:39(6)}$

ökünçülük < ö-k-(ü)n-gü+lük "pişmanlık"

[6] Kâşgarlı ise bu ek için Divân'da "Emir halindeki fiillere eklenir; böylece sözcük, mekân, zaman ve alet ismi olur" tanımını yapmaktadır. Kâşgarlı tanımına tanık olarak ise *bargu yir* "gidilecek yer" ve *turgu yir* "ikamet edilecek yer" örneklerini vermektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 439).

ökün- fiili üzerine gelen ek için Erdal, *-gU* ve *+lUk* eklerin birbirinine eklenmesi sonucu oluştuğunu bildirmektedir (2004, s. 303). Bayraktar da bu ekin *-gU* sıfat fiil eki üzerine gelen *+lIk* isimden isim yapım ekinden oluştuğunu belirtmektedir. Ekin Eski Uygur Türkçesinde *-guluk/-gülük* biçiminde tespit edilerek yalın kullanımının yanında olumsuzluk eki, iyelik ekleri ve yokluk ekleriyle kullanıldıkları görülmektedir. Karahanlı Türkçesinde de sözcük *-guluk/-gülük* biçiminde tespit edilmiş; ancak Eski Uygur Türkçesinden farklı olarak olumsuzluk eki almış biçimi tespit edilememiştir (2018, s. 130-131). Sözcük Budist dönem eserlerinde tespit edilmektedir. Sözcük için Çince 所悔 (suǒ huǐ) karşılığı yer almaktadır.

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- ***öküngülük*** *kılınçları birtem öçzün amrılzun* "Ihre zu bekennenden Sünden sollen gänzlich verlöschen und sich beruhigen" [Eğer günahlarınızdan tövbe ederseniz tamamen kurtulacak ve sakinleşeceksiniz] **BTT XXV$_{1582\text{-}1583}$**
- *ölüm küni keltükde* ***öküngülük*** *bolmazun* "Es soll obsolut nichts zu bereunen geben, wenn der Todestag kommt!" [Ölüm günü geldiğinde kesinlikle pişmanlık duyulacak hiçbir şey olmamalıdır!] **HZ VII$_{2157\text{-}2158}$**

öküntür- < ö-k-(ü)n-tür- "tövbe et(tir)-, günah çıkarttır-"

Sözcük, *ökün-* fiili üzerine gelen *-DUr-*[7] ettirgenlik ekinin gelmesi sonucu oluşmaktadır (EDPT, s. 111b). Gabain; *-tur-*, *-tür-* ve nadiren *-dur-*, *-dür-* biçiminde görülen bu ekin -t-'ye göre daha belirli bir yaptırma manası taşıdığını ancak yaptırma manasını tespit etmenin bazen imkânsız olduğunu belirtmektedir. *yi-* "yemek" *yidür-* "yedirmek", *amrıl-* "rahatlamak" *amrıltur-* "rahatlatmak" (1988, s. 60). Erdal ise Eski Türkçede *-Ur-*, *-Ar-*, *-gUr-*, *-tUr-*, *-Xz-*, *-(X)t-* eklerinin üzerine geldiği geçişsiz fiilleri geçişli, geçişli fiilleri ise ettirgen fiil yaptığını belirtmektedir (2004, s. 229). Wilkens, sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde "itiraf ettirmek, günah çıkarttırmak" olarak tanımlamaktadır (EUES, s. 530). Sözcük, Budist ve İslami dönem eserlerinde tespit edilmektedir.

Sözcüğe çağdaş Türk dillerinde de rastlanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde: *öküdir-* (TTS, s. 502); Başkurt Türkçesinde: *ükĕndĕr-* "pişmanlık duyurmak, pişman ettirmek, endişelendirmek, kaygılandırmak, huzursuzlandırmak" (BTS, s. 669); Kazak Türkçesinde: *öküdir-* "pişman olmasına, üzülmesine sebep olmak" (KTS, s. 217); Çuvaşçada: *ükénter-* "pişman etmek" (ÇTTTS, s. 387).

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *kılmış ayıg kılınçların* ***öküntürüp*** *kşanti kılgalı ötlemek buyan edgü kılınçka yitmez* "(...) işlemiş (oldukları) kötü davranışlarını itiraf ettirip pişmanlık duymaları gerektiğini öğütlemek iyi davranışa yetmez" **AYÖlmez$_{179(18\text{-}21)}$**

[7] Ek ile ilgili ilk bilgi Kaşgârlı'ya aittir. Kaşgârlı, ek ile ilgili şu açıklamaları yapmaktadır: "Bu fasıl dört şekildedir. Birincisi, ikililerden geçişli yapmaktır. Örnek: "Gitti" anlamında bardı; başka birisi onun gitmesini sağlarsa *barturdı* denir. "Su adamın boğazını tıkadı" anlamında *er suwka kardı*; başkası tıkanmaya sebep olursa *anı suwka karturdı* denir. Bu, ikililerden geçişsiz fiilldir; bu bapta geçişli olur. İkililerden bir de geçişli olur ve onun üzerine *te* ile *rı* eklenir. Örnek: "Adam yayı kurdu" anlamında *er yā kurdı* denir; burada fail tektir. Eğer birisi bu işi yaptırttı veya bu işi yapma görevi verdi denmek istenirse fiile *te* ve *rı* eklenir; "o ona yayı kurdurdu ve o da (yayı) kurdu" anlamında *ol aŋar yā kurturdı* denir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290). "*Teŋri ogul togturdı* Allah, kadına çocuk doğurttu. Aslı togurdı'dır. Bu, kural gereğidir. Fiil, *te* eklenmeden geçişli ise ona *te* eklendiği zaman fiil, mef'ule iki fail tarafından yaptırılmış olur. Birincisi emreden, ikincisi yapandır. Örnek: *Suw içürdi* "suyu içirdi." Eğer *suw içtürdi* denirse bunun anlamı "su içirmek için başkasına emir verdi" olur. *Ol anı bogdı* "o, onu boğdu". *Bogturdı* denirse bunun anlamı "onu boğmak için başkasına emir verdi" olur. Bu, Arapçadaki *laqata's-sunbule* (başak topladı) ve *alqatahu gayrahu* (onu başkasına toplattı), neqata'l- mushafe (Kur'an'ı noktaladı) ve enqatahu gayrahu (onu başkasına noktalattı) örneklerindeki gibidir; elif'in getirilmesiyle fiil, mef'ul üzerine iki fail ile geçmiştir. İşte bu da öyledir. bogturur, bogturmak." (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 282).

- *olarnı ol kılınçlarıntın* ***öküntürü*** *kşanti kılturu* "(...) onları o kötü eylemlerinden pişman ettirip tövbe ettirmek (gerekir)" **AYTokyürek**$_{2315-2316}$

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *tilin sözlemese söz asgı telim /* ***öküntürdi*** *sözlep mėni bu tilim* "Sözü söylememenin faydası çoktur; bu dilim beni söylemekle pişman etti" **KB**$_{3879}$

ökünç < ö-k-(ü)n-ç "pişmanlık"

İlk olarak Yenisey Yazıtları'nda karşımıza çıkan sözcük "pişmanlık" anlamında görülmektedir. Yenisey Yazıtları'nda altı kez tanıklanan sözcüğün geçtiği bağlamlar şu şekildedir: *yaşımta adrıltım ökünç e esizim* "(...) yaşımda ayrıldım, ne pişmalık! Ne yazık!" E 68 El-Bajı/22 (Aydın, 2019, s. 182-183), *ėlim ökünçüŋ e kalın yagıka kaymatın tegipen adrıltım a yıt a* "Yurdum, pişmanlığın (ne pişmanlık!), güçlü düşmandan (geri) dönmeden saldırırken ayrıldım (öldüm), ne acı!" E 28 Altın Köl I/2 (Aydın, 2019, s. 104), *esiz ökünçüŋ bökmedin* "Ne yazık! Ne pişmanlık! Doymadım" E 60 Sargal Aksı/1 (Aydın, 2019, s. 176), *ökünçüg erdemim başı üçün e <ö>lürdüm* "Pişmanlığımı kahramanlığımın başı için öldürdüm" E 42 Bay Bulun I/7 (Aydın, 2019, s. 142-143), *ėlim altı <esi>zim ökünçüg bökmedim* "Yurdum, altı? ne yazık! Ne pişmanlık! Doymadım" E 100 Bayan Kol/2 (Aydın, 2019, s. 206), *ėl aras<ı> yak küŋüm (ökünçüm?) tarkan* "Yurdumun arası, pişmalığım tarkan" E 140 Mugur Sargol II/1 (Aydın, 2019, s. 229).

Kâşgarlı, sözcüğü "pişmanlık" olarak tanımlayarak *ol telim ökünç ökündi* "o çok pişman oldu" (s. 67), *ol aŋar ökünç kıldı* "o ona pişman oldu" tanıklarına yer vermektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 533). *Drevnetyurkskıy Slovar'*da sözcük için "раскаяние, сожаление (pişmanlık)" tanımı görülmektedir (DTS, s. 383a). Doerfer, sözcüğün *ökün-* fiilinden türediğini belirterek sözcüğü *ö-k-ün-ç* biçiminde tahlil etmektedir (TMEN II, s. 154). Clauson da Doerfer gibi sözcüğün *ökün-* fiilinden türediğini belirterek "regret (pişmanlık)" olarak tanımlamaktadır. Sözcüğün çağdaş Türk dillerinde de yaşadığını belirten Clauson, sözcüğün geçtiği bağlamlara ilişkin örnekleri vermektedir (EDPT, s. 110). Erdal da kendisinden önce görüş belirten araştırmacılar gibi sözcüğün oluşumunu *ökün-* fiiliyle ilişkilendirmektedir (OTWF, s. 281-282). Wilkens, Eski Uygur Türkçesinde görülen sözcüğü "günah çıkarma; şüphe" olarak tanımlayarak sözcüğün ayrıca *ökünç kakıg* " nedamet, pişmanlık" ve *ökünçi kakıgı kel-* "pişman olmak, pişmanlığa kapılmak" biçiminde ikileme olarak görüldüğünü belirtmektedir. Ayrıca *ökünç köŋül* "nedamet, pişmanlık, üzülme" *ökünç köŋül örit-* "pişman olmak" biçimlerine de rastlanılmaktadır (EUES, s. 529). Manihasit dönemde rastlanılmayan sözcüğe Budist ve İslamî dönemde rastlanılmaktadır. Sözcüğün Budist eserlerde Çince karşılığı olarak 所悔 (suǒ huǐ) ifadesi yer almaktadır. RKT, TİEM 73 ve ÖKT'de ise sözcük için Arapça *ḥasre^t*, *ḥaserāt*, *esef* karşılığı bulunmaktadır. Divân'da ise sözcüğün Arapça *ḥasra* (CTD I, s. 155) ifadesine karşılık geldiği görülmektedir.

Sözcüğe tarihî Türk dillerinde de rastlanılmaktadır. **İH** *ökünç* "hasret, iştiyak, arzu" (İzbudak, 1936, s. 36); **ME** *ökünç* "pişmanlık" (Yüce, 1993, s. 166); **KE** *ökünç* "pişmanlık" (Ata, 1997, s. 503); **HKT** *ökünç* "pişmanlık" (Sağol, 1993, s. 837); **MM** *ökünç* "pişman olmak" (Toparlı ve Argunşah, 2018, s. 248); **HŞ** *ökünç* (Hacıeminoğlu, 2000, s. 237); **SGÇ** *ökünç* "pişmanlık" (Ergene, 2012, s. 926); **ÇGT** *ökünç* "pişmanlık, nedâmet" (Berbercan, 2011, s. 488); **ŞSL** *ökünç* "nedamet, pişmalık" (Durgut, 1995, s. 91);.

Sözcük çağdaş Türk dillerinde de görülmektedir. Türkmen Türkçesinde: *ökünç* "pişmanlık" (TTS, s. 502); Başkurt Türkçesinde: *ükěněs* "pişmanlık, endişe, kaygı, huzursuzluk" (BTS, s. 669); Kırgız Türkçesinde: *ökünçü ~ ökünüç* "pişmanlık, teessüf" (KS, s. 608); Kazak Türkçesinde: *ökiniş* "üzüntü, pişmanlık" (KTS, s. 217); Kazan Tatar Türkçesinde: *ükěněç* "pişmanlık, hayıflanma, nedamet" (KTTS, s. 530); Kırım Tatar Türkçesinde: *ökünç*"üzüntü, teessür; acı, keder" (KTTTRS, s. 250); Karaçay-Malkar Türkçesinde: *ökünç* "acı, keder, üzüntü" (KMTS, s. 316); Nogay Türkçesinde: *ökiniş* "pişmanlık, üzüntü"

(NRS, s. 257); Karakalpak Türkçesinde: *ökiniş* "pişmanlık" (KRS, s. 507); Çuvaşcada: *ükénçék ~ ükénéşślé* "pişman, üzüntülü" (ÇTTS, s. 387).

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *ölürgüçi tınl(ı)glar üçün* ***ökünç*** *köŋül öritip neçökin erser* **AYKaya212**
- ***ökünçi*** *kakı[gı keldi] negülük burhanka b[uşı bėrmedim] tėp* "Niçin Buddha'ya [sadaka olarak bu bahçeyi] bağışlamadım? diye pişmanlık ve kızgınlık duydu" **HZ III607-609**
- *üç erdinike ınanıp* ***ökünç*** *köngül turgurup öz konukumuz titreyü* ögümüzke yangılmış yaukumuznı ötgürü topulu körelim "Auf die drei Juwelen vertrauend, Reue-Sinn entstehen lassend, wollen wir unter Zittern unseres Inneren, unsere gegen unsere Mütter begangenen Sünden, durchdringend erschauen!" [Üç mücevhere güvenerek, tövbe duygusunun ortaya çıkmasına izin vererek, iç varlığımızın titremesiyle, annelerimize karşı işlediğimiz günahlarımızı derinlemesine görelim!] **BTT XIII(12)58-62**

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *kerek boldı emdi bu kılmış tapug /* ***ökünç*** *boldı kılmış isizlik kamug* "Şimdi bana eda edilmiş ibadetler lazım oldu; yapılmış kötülüklerin hepsi ancak pişmanlık getirir" **KB1362**
- *yawa kıldıŋ erse tiriglik kalı /* ***ökünç*** *birle tün kün udıma ulı* "Eğer ömrünü boşuna geçirdin ise, gece gündüz durup dinlenmeden, pişmanlıkla inle" **KB5148**
- *katıg kizle razıŋ kişi bilmesün / sözüŋdin özüŋke* ***ökünç*** *kelmesün / kamug yaşru işiŋ bolup aşkara / bu körgen eşitgen saŋa külmesün* "Sırrını iyi sakla, kimse bilmesin, sözünden kendine pişmanlık gelmesin; bütün gizli işlerin aşikâr olup, gören ve duyan sana gülmesin" **AH169-172**
- *aŋa yana bolur olar üze* ***ökünç*** *yana galebe kılınurlar anlar kim tandılar* **RKT8:36(3)**
- *takı öldürülmegeyler erdi munuŋ üçün kim ḳılsa Taŋrı anı* ***ökünç*** *köŋülleri içinde* **ÖKTA:156(1-2)**
- *munu ribāmlagaylar anı yana bolur anlar üze* ***ökünç*** *yana utulgaylar* **TİEM73Kök8:36(3-4)**
- *miz aŋar teŋeşigler belgürtgeyler* ***ökünçini*** *kaçan körseler kınnı kılgay miz* **TİEM73Ünlü34:33(7-8)**

ökünçlüg < ö-k-(ü)n-ç+lüg "pişmanlık, tövbe; pişmanlıkla"

Sözcüğün *ökünç* gövdesine *+lXg*[8] isimden isim yapım ekinin gelmesi sonucu oluştuğu açıktır. (EDPT, s. 111a). *+lXg* eki Eski Türkçeden günümüze dek süregelen ve sıklıkla kullanılan bir ektir. Tekin *+lXg* ekinin Eski Türkçede sıfat, isim ve bazen de tamlayan olarak kullanıldığını belirterek *ilig* "hükümdar", *otlug* "ateşe dair", *ögrünçlüg* "sevinçli" *atlag* "meşhur", *nizvanilig ot* "ihtiras ateşi" örneklerini vererek Eski Uygurca n- ağzında ünlüsünün /a/ ile de görüldüğünü ifade etmektedir. Tekin, ayrıca *+lXg* ve *+lXk* ekinin sonundaki /g/, /k/ sesinin alfabe yetersizliğinden ötürü ayırt edilmesinin her zaman mümkün olmadığını düşünmektedir (1992, s. 80). Çetin, *+lIg, +lUg* ekinin günümüz ve Eski

[8] Kaşgarlı ek ilgili olarak "-lıg eki aslında bu isimlerde, adlandırılan şeyin sahibi anlamına gelir; bu da mef'ul anlamında olur. Sonra bundan dallar ayrılır; ancak sırası geldiğinde bunlar üzerinde durulur. Bunlar yer adları da olur. Birincisi, *bedük karınlıg er* örneğindeki gibi "karınlı, koca karnı olan adam" anlamına gelir. *Samanlıg er* örneğinde "saman sahibi adam" anlamı vardır. İkincisi, *sarıglıg er* örneğinde olduğu gibi "sarılık olmuş adam" ve *kuruglug yā* örneğindeki gibi "kurulmuş yay" anlamlarına gelir. Üçüncüsü "tarla" için *tarıglag*, "durak yeri" için *turuglag* dendiği gibidir. Beşlilerin çoğunun aslının üçlü isimlerden oluştuğunu bil! Gayın (g) ve kaf (k) arasında durum farklıdır. Kaf (ḳ), yukarıda gösterdiğim yerlerde gelir. Gayın (g) ise yerleri ifade eder. Açıklaması: "Buğdayı olan ev" anlamında *tarıglıg ew*; "zahire ambarı" anlamında *tarıglık*; "kurulmuş yay" anlamında *kuruglug yā*; "okluk" anlamında kurugluk* denir. İşte bu durum beni, sadece bazılarını zikretmeye yöneltti. Üzerinde durulsun diye. Yazıda, salt isimlerde lam ile gayın'ı (-lıg ekini) ayrı yazmak caizdir. *Balıklıg ögüz* örneğinde balık, -lıg'dan ayrılır. "Barak türünden, köpek sahibi adam" anlamında barak-lıg er yazılabilir; ancak önceki şekil daha doğrudur; çünkü gerek vezin gerek yazı için kısalık sağlar" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 219). Kaşgârlı'nın Divân'da ekler ile ilgili görüşleri için bk. Ergene, 2023, s.169-193.

Türkçedeki genel kullanımı dikkate alındığında bu biçim birimin Eski Uygur Türkçesinde daha çok sıfat görevinde kullanılan sözcükler üzerinde özel bir durum teşkil ettiğini belirtmektedir (2016, s. 55). Ek hakkında detaylı bilgi ve fonksiyonu için bk. OTWF, s. 139-154. Sözcük, Eski Türkçede Maniheist, Budist ve İslamî dönem metinlerinde göze çarpmaktadır. Wilkens, sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde "pişmanlıkla, nedamet ..., pişmanlık ..., tövbe ..." olarak tanımlamaktadır. Sözcük ayrıca *ökünçlüg kir tözi* "pişmanlık kirinin kökü (mecaz)" *ökünçlüg oot* "pişmanlık ateşi (mecaz)" olarak görülmektedir (EUES, s. 529). Sözcüğün TİEM 73'de Arapça karşılığı *nādim*, *nādimin* biçimindedir.

Sözcük çağdaş Türk dillerinde de görülmektedir. Başkurt Türkçesinde: *ükĕnĕsle* "pişmanlık duygusu uyandıran, kaygı, endişe uyandıran," (BTS, s. 669); Kazak Türkçesinde: *ökinişti* "üzüntü, pişmanlık" (KTS, s. 217); Kırım Tatar Türkçesinde: *ökünçli* "üzücü, acıklı; kederli" (KTTTTRS, s. 250); Çuvaşcada: *ükénçék ~ ükénéşślé* "pişman, üzüntülü" (ÇTTTS, s. 387).

Manihaist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *ökünçlüg b[ilig]* "Pişmalık bilgisi" Karaayak2024$_{2611}$

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *neŋ kim bo bir ajun[ıg] bıtadı keçürüp kėn yene* ***ök{r}ünçlüg*** *bolmazunlar tep bo tėtir* "Hiç kimse bu hayatı faydasız geçirip sonrasında yeniden pişmanlık duygusuna sahip olmasın diyerek (söyledi) **Abitaki$_{1458\text{-}1460}$**

İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *kayu işke iwse uzar kėç kalur / iwe kılmış işler* ***ökünçlüg*** *bolur* "Hangi işte acele edilirse, o iş uzar ve gecikir; acele yapılan işler pişmanlık ile neticelenir" **KB$_{556}$**
- *kömse men kadaşım uwutnı bolsa men* ***ökünçlüglerdin*** anın üçün bitidimiz **TİEM73Kök$_{5:31(3\text{-}4)}$**
- *aydı az rūzgārda bolgaylar ok* ***ökünçlügler*** **TİEM73Ünlü$_{23:40(5\text{-}6)}$**

ökünçsiz < ö-k-(ü)n-ç+siz "üzüntüsüz, pişmanlıksız"

Sözcük, *ökünç* gövdesi üzerine gelen *+sXz* yapım eki sonucu oluşmuştur (EDPT, s. 111). Ek *+lXg* ekinin tersi bir fonksiyonu üstlenmektedir. *+sXz* eki önüne geldiği sözcüğe olumsuzluk veya yokluk anlamı katmaktadır (OTWF, s. 191). Erdal, sözcüğü *-(X)nçs(X)z* başlığı altında değerlendirerek sözcüğü "unrepenting (pişmanlık duymayan)" olarak tanımlamaktadır (OTWF, s. 353). Cin, *+sIz*, *+sUz* ekinin gerek tarihî gerek çağdaş Türk dili alanında kullanılan yaygın eklerden biri olduğunu belirterek ekin hem eski hem de günümüz Türkçesinde üstlendiği fonksiyonları belirtmektedir (Cin, 2004). Ağca, bu ekin Türk dilinin hem tarihî hem de çağdaş alanlarının en işlek eklerinden biri olduğunu belirterek ekin dudak uyumuna göre *+sız*, *+siz*, *+suz*, *+süz* biçiminin buna ilave olarak kimi Manihaist ve Budist metinlerde *+saz* biçiminin bulunduğunu belirtmektedir (2010, s. 131). Wilkens sözcüğü Eski Uygur Türkçesinde "üzüntüsüz, pişmanlıksız" anlamında tanımlamaktadır. Sözcük ayrıca *ökünçsüz emsiz örünteksiz* "pişmanlıksız ve telafisi mümkün olmayan" *ökünçsüz keŋirtsiz* "pişmanlıksız, pişmanlıksız ve kinsiz" *ökünçsüz köŋülin* "üzüntüsüz, pişmanlıksız" biçiminde de görülmektedir (EUES, s. 530). Ekin işlevleri üzerine ayrıca bk. Bayraktar, 2016; Demirel Kamanlı, 2022. Sözcüğe çağdaş Türk dillerinden Başkurt Türkçesinde: *ükĕnĕshĕź* "pişmanlık uyandırmayan, kaygı, endişe uyandırmayan" (BTS, s. 669) biçiminde rastlanılmaktadır.

Budist çevreye ait metinlerden tanıklar

- *amtı m(e)n alku kamag tınl(ı)glar birle alkunı barça esirkençsiz* ***ökünçsiz*** *köngülin kamag biş ayuntakı tınl(ı)glarka evire teginür bir* "Şimdi bütün canlılar ile hepsini toptan, esirgemeyen, kedersiz gönülle, bütün beş varlık şeklindeki saygıyla yöneltirim" **AYÖlmez$_{169(12-16)}$**

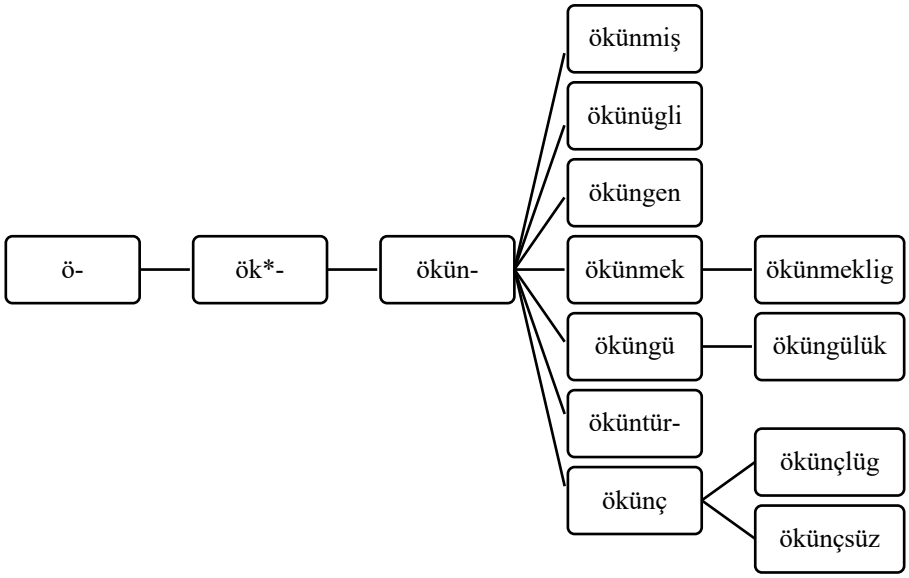
İslamî çevreye ait metinlerden tanıklar

- *hakîkat munı bil ay ay toldı sen /* ***ökünçsüz*** *men edgü atın ölse men* "Ey Ay Toldı, sen bunu hakikat bil; dünyada iyi ad bırakıp da göçersem, peşiman olmam" **KB$_{920}$**

Sonuç

Eski Türkçe Manihaist, Budist ve İslamî eserlerde rastlanılan *ökün-* fiili ve türevleri ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

1. Sözcük ve sözcüğün türevlerine Eski Türkçede *ökün-*; *ökünmiş*, *ökünügli*, *öküngen*, *ökünmek*, *ökünmeklig*, *öküngü*, *öküngülük*, *ökütür-*, *ökünç*, *ökünçlüg* ve *ökünçsüz* olmak üzere toplamda on iki türev tespit edilmektedir.



Şekil 1. Sözcüğün türevleri

2. Tespit edilen türevlerden *ökün-*, *ökünmiş*, *öküngü* ve *ökünçlüg*; Manihaist, Budist ve İslamî çevrede ortaklaşmaktadır. *ökütür-*, *ökünç* ve *ökünçsüz* türevleri ise Budist ve İslamî çevrede ortaklaşmaktadır. *ökünmek* ise Manihaist ve Budist çevrede ortaklaşmaktadır. *ökünmeklig* ve *öküngülük* türevlerine sadece Budist çevrede rastlanılırken *ökünügli* ve *öküngen* türevlerine ise sadece İslamî çevrede rastlanılmaktadır. Ancak tespit edilen bu biçimlerin kaynakçadaki dönem eserleriyle sınırlı tutulduğu unutulmamalıdır.

3. Tespit edilen madde başları bağlam içersinde değerlendirildiğinde genelde tek başlarına kullanıldıkları gibi ardından gelen sözcüklerle birlikte ikileme, üçleme olarak kullanımları göze çarpmaktadır.

4. Madde başlarından bazılarına Eski Türkçe sonrasındaki tarihî ve çağdaş Türk dillerinde rastlamak mümkündür. Tarihî Türk dillerinde *ökün-* ve *ökünç* sözcüğü Harezm-Altınordu Türkçesi, Kıpçak Türkçesi ve Çağatay Türkçesinde tespit edilmektedir. *öküngen*, *ökünçlüg* ve *ökünmek* biçimleri ise Harezm-Altınordu Türkçesinde tespit edilmektedir. Çağdaş Türk dillerinde ise sözcüğe bazı küçük fonetik farklılıklarla rastlanılmaktadır. *ökün-* ve *ökünç* madde başları; Türkmen Türkçesi, Başkurt Türkçesi, Kırgız

Türkçesi, Kazak Türkçesi, Kazan-Tatar Türkçesi, Kırım-Tatar Türkçesi, Karaçay Balkar Türkçesi, Nogay Türkçesi, Karakalpak Türkçesi ve Çuvaşçada yaşamaktadır. *ökünçlüg* biçimine Başkurt Türkçesi, Kazak Türkçesi, Kırım-Tatar Türkçesi, Nogay Türkçesi, Karakalpak Türkçesi ve Çuvaşçada rastlanılmaktadır. *ökünçsüz* biçimi sadece Başkurt Türkçesinde tespit edilirken *ökünmek* biçimi Kırım-Tatar Türkçesinde tespit edilmektedir. Son olarak *öküntür-* biçimi Türkmen Türkçesi, Başkurt Türkçesi, Kazak Türkçesi ve Çuvaşçada yaşamaktadır.

Tablo 1. Sözcüğün çevreleri

ökün- fiili ve türevleri	Manihaist Çevrede	Budist Çevrede	İslamî Çevrede
ökün-	+	+	+
ökünmiş	+	+	+
ökünügli	-	-	+
ökünge n	-	-	+
ökünmek	+	+	-
ökünmeklig	-	+	-
ökünge	+	+	+
ökünge lük	-	+	-
öküntür-	-	+	+
ökünç	-	+	+
ökünçlüg	+	+	+
ökünçsüz	-	+	+

5. Din veya inanç sistemlerinde kimi eylem ve ibadetler dinin inanırları tarafından uygulamaya alınmaktadır. Örneğin İslamiyet'te Müslümanlara farz olan namaz kılmak, hacca gitmek, kurban kesmek gibi ibadetler İslamiyete özgü eylemlerdir. Vaftiz, haç çıkarma, evharistiya gibi eylemler de Hristiyanlığa özgüdür. Bu örneklerdeki gibi her dinde veya inanç sisteminde kendine özgü ibadet şekli, eylem ve uygulamalar yer almaktadır. Dine ve inanç sistemlerine özgü bu eylem ve uygulamalar bir yana bırakılırsa ahlak ilkeleri ve evrensel değerlerin din ve inanç sistemlerinde birbirine benzediği ve ortaklaştığı görülmektedir. Öyle ki iyilik yapmak, argo konuşmamak, zina yapmamak, yalan söylememek, güzel eylemlerde bulunmak gibi kimi davranışlar evrensel ahlak ilkelerinden bazılarıdır. Dolayısıyla çalışmamızda ele aldığımız "pişman olmak; tövbe etmek" anlamına gelen *ökün-* fiili, yapılan bir eylemden, hatadan dolayı duyulan pişmanlığı belirtmesi bakımından Manihaizm, Budizm ve İslamiyette evrensel bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır.

6. Bu evrensel değer yargılarından pişmanlık duygusu yapılan eylem ve uygulama sonucu "pişman olmak", bu pişmanlığın sonucu da "tövbe etmek" anlamında Manihaist, Budist ve İslami çevreye ait Eski Türkçe eserlerde "pişman olmak; tövbe etmek" anlamında dinî bir terim olarak görülmektedir.

Çıkar çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek: Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı: Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Ahmadova, A. (2021). Eski Uygur metinlerinde Çince kökenli dinî terimler. *IX. Uluslararası Türkoloji Kongresi*, 20-22 Ekim 2021. 251-259.

Ağca, F. (2009). 11-12. Yüzyıllara ait Maniheist-Budist ve İslami Türkçe metinlerin ses ve şekil özelliklerine göre Eski Türkçe kavramı ve sınırları. *Türk Kültürü*, *1*, 1-47.

Ağca, F. (2010). *Budist Türk çevresi metinlerinde olumsuzluk ve yokluk şekilleri*. TKAE Yayınları.

Akar, A. (2024). Tarihi Türk lehçelerinde din terimlerinin oluşumu. *Tarihî Türkçe Kur'an Tercümeleri Üzerine Araştırmalar*. 1-9.

Akdemir, Y. & Hasan, İ. (2017). Erken Orta Çağ Türkçesinde dini terminoloji oluşturma. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*, 1-32.

Arat, R. R. (1942). Uygurlarda ıstılahlara dâir. *Türkiyat Mecmuası*, *7*, 56-81.

Arat, R. R. (1991). *Eski Türk şiiri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. **[ETŞ]**

Arat, R. R. (2006). *Atabetü'l-Hakayık*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[AH]**

Ata, A. (1997). *Kısasü'l-enbiya II dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KE]**

Ata, A. (2007). Türk dilinde esma-i hüsna. *IV. Uluslararası Türk Dil Kurultayı Bildirileri* içinde (ss. 131-154). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ata, A. (2019). *Karahanlı Türkçesinde ilk Kur'an tercümesi* (Rylands *nüshası*, giriş-metin-notlar-dizin). Türk Dil Kurumu Yayınları. **[RKT]**

Atalay, B. (1945). *Ettuhfet-üz-zekiyye fil-lûgat-it-Türkiye*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[TZ]**

Aydın, E. (2019). *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor)*. Bilge Kültür Sanat.

Aydın, E. (2019a). *Sibirya'da Türk izleri*. Kronik Kitap.

Aydın, E. (2022). *Eski Türklerde gündelik hayat*. Kronik Kitap.

Bang, W. & Gabain, A. (1929). *Türkische Turfantexte I Bruchstücke eines wahrsagebuches*. Verlag der Akademie der Wissenschaften. **[TTT I]**

Bang, W. & Gabain, A. (1929). *Türkische turfan-texte II.* 411-434. **[TTT II]**

Bang, W. & Gabain, A. (1930). *Turkische Turfantexte IV Ein neues Uigurisches sündenbekenntnis*. Verlag der Akademie der Wissenschaften.**[TTT IV]**

Barutçu Özönder, F. S. (2002). Eski Türklerde dil ve edebiyat. *Türkler Ansiklopedisi* içinde (ss. 485-501). Yeni Türkiye Yayınları.

Barutçu Özönder, F. S. (2003). Erken Orta Türkçede Buddhist ve İslâmî terminoloji üzerine bir karşılaştırma. *Kök Araştırmalar*, 5(1), 13-31.

Baskakov N. A. (1958), *Karakalpakşa-Russşa Sözlik*. **[KRS]**

Baskakov N. A. (1963). *Nogaysko-Russkiy Slovar*. **[NRS]**

Bayraktar, N. (2016). +SIZ ekinin işlevleri üzerine bir değerlendirme ve Dede Korkut Hikâyelerinde +SIZ eki. *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 47-53.

Bayraktar, N. (2018). *Türkçede fiilimsiler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bayram, B. (2007). *Çuvaş Türkçesi-Türkiye Türkçesi sözlük*. Tablet Yayınları **[ÇTTTS]**

Berbercan, M. T. (2011). *Çağatayca gülistan tercümesi (gramer-metin-dizin) [yayımlanmamış doktora tezi]*. İstanbul Üniversitesi. **[ÇGT]**

Bodrogligeti, A. (1972). İslamic terms in Eastern Middle Turkic. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 355-367.

Bozyer, H. (2015). Âsaf Hâlet Çelebi'nin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *13*, 155-180.

Buswell, R. E. & Lopez, D. S. (2014). *The princeton dictionary of Buddhism*. Princeton University Press.

Cin, A. (2004). Türkçede +sIz/ +sUz eki üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *52*(1), 1-43.

Clark, L. (2000). The conversion of Bügü Khan to Manichaeism. *Studia Manichaica IV. Internationaler Kongreß zum Manichäismus*. Berlin, 14-18 Juli 1997, 83-123.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre thirteenth century Turkish*. Oxford University Press. **[EDPT]**

Çağatay, S. (1968). Türkçede dinî tabirler. *Necati Lügal Armağanı* içinde (ss. 191-198). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Çağatay, S. (1972). Divânü Lügâti't-Türk'te inançla ilgili sözler. *Türk Dil Kurultayı Bilimsel Bildiriler* içinde (ss. 385-391). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çetin, E. (2016). Eski Uygurca metinlerde +lıg,+lug ekinin sıfatlarda kullanımı. *International Journal of Language Academy*, *4*(13), 49-58.

Çetin, E. (2021). Karahanlı Türkçesi metinlerinde Manihaist ve Budist çevreye ait bazı sözcükler. *Türkiyat Mecmuası*, *31*(1), 199-223.

Dankoff, R. ve Kelly, J. *Mahmūd el-Kāşgarī, compendium of the Turkic dialects (Dīwān Luγāt at-Turk) part I-III*. Sources of Oriental Languages and Literatures, Turkish Sources, *7*, 1982-1985. **[CTD]**

Demir, N. & Yılmaz, E. (2006). Uygur edebiyatı (VIII-XIV. yüzyıl): nesir. *Türk Edebiyatı Tarihi I içinde* (ss. 154-176). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Demirel Kamanlı, E. (2022). Eski Türkçede yokluk bildiren +sXz eki ve bununla genişleyen eklerle kurulan bazı tek örnekler üzerine sözlük bilimsel bir değerlendirme. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi*, *6*(1), 59-78. https://doi.org/10.30563/turklad.1051026

Deniz, S. (2019). *Karahanlı, Harezm ve Kıpçak Türkçesi eserlerinde dinî terimler [Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Fırat Üniversitesi.

Derleme sözlüğü I-XII (1993). Türk Dil Kurumu Yayınları. **[DS I-XII]**

Doerfer, G. (1963-1975), *Türkische und Mongolische elemente im Neupersischen band I-IV*. Franz Steiner Verlag GMBH. **[TMEN I-IV]**

Durgut, H. (1995). *Şeyh Süleyman Efendi-i Buhari lügat-ı Çağatay ve Türki-i Osmani (Cild-i Evvel) adlı eserin transkripsiyonu [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Trakya Üniversitesi. **[ŞSL]**

Eker, S. (2006). Kutadgu Bilig'de (teñri 'azze ve celle ögdisin ayur) Türkçe İslami terimlerin kaynakları üzerine. *Bilig*, 38, 103-122.

Elmalı, M. (2022). *Daśakarampathaavadānamālā -on günahın zincirleme hikâyesi-*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[Daś]**

Eraslan, K. (1980). Eski Türkçe'de isim-fiiller. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2018). *Dîvânu Lugâti't-Türk: giriş-metin-çeviri-notlar-dizin.* Türk Dil Kurumu Yayınları. **[DLT]**

Erdal, M (1991). *Old Turkic word formation I-II*. Otto Harrassowitz. **[OTWF]**

Erdal, M. (2004). *Old Turkic grammar*. Brill.

Erdoğan, İ. (2016). Divânu Lugâti't-Türk'te yer alan bazı dinî kavramlar. *İslamî Araştırmalar Dergisi*, *27*(2), 164-172.

Ergene, O. (2012). *Sibîcâbî Gülistan çevirisi giriş-dil incelemesi-metin-çeviri-dizin-tıpkıbasım* [Doktora Tezi]. Çukurova Üniversitesi. **[SGÇ]**

Ergene, O. (2023). Dîvânu Lugâti't-Türk'te eklere ilişkin açıklamalar. *International Journal of Language Academy*, *11*(1), 169-193.

Ergün, M. (1998). *Eski Türklerde dini terimler* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Gabain, A. V. (1988). *Eski Türkçenin grameri* (M. Akalın, Çev.). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Gözel, A. (2023). *Altun Yaruk'ta söz yapımı* [Doktora Tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Güzelderen, B. (2020). *VIII.-XIII. yüzyıl metinlerinde Türkçe dinî söz varlığı* [Doktora Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.

Hacıeminoğlu, N. (2000). *Kutb'un Hüsrev ü Şirin'i ve dil hususiyetleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[HŞ]**

İsi, H. & Alan, S. (2023). İslamî-Türkçe metinlerde dinî bir terim olarak boyna- eylemi ve türevleri. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, *11*(2), 52-69. https://doi.org/10.29228/ijlet.69336

İsi, H. & Alan, S. (2023a). İslamî-Türkçe Metinlerde Allah'ın Rabb Sıfatı: egtülegen~igtülegen/iktülegen. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *11*, 158-173.

İsi, H. (2017). Türkiye Türkçesindeki bazı dinî terimlere tarihi metinlerle karşılaştırılmalı bakış. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *4*(13), 476-522.

İsi, H. (2019). Maniheist-Budist ve İslami Türkçe metinlerde kertkün- ~ kertgün- ~ kirtgün-fiili ve türevleri üzerine. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *17*, 249.

İsi, H. (2019a). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde dinî bir terim: ärdöktäg. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi*, *3*(2), 283-290. https://doi.org/10.30563/turklad.615632

İsi, H. (2023). Budist ve İslamî Türkçe metinlerde ortak bir dinî terim: b(e)lgü~belgü. *Uluslararası Tarih, Kültür, Dil ve Sanat Bağlamında Bitlis Sempozyumu*. Bitlis, 3-5 Mayıs 2023, 238-251.

İsi, H. (2023a). Budist Uygur metinlerinde dinî bir terim olarak ünüş = Skr. niḥsaraṇa ifadesi. *Journal of Old Turkic Studies*, 7(2), 460-474. https://doi.org/10.35236/jots.1311723

İsi, H. (2023b). Eski Uygurca-Tibetçe dil İlişkileri: Tibet kökenli dinî terimler (Tantrik Türk Budizmi metinlerinden hareketle). *Türkbilig*, *46*, 237-260.

İsi, H. (2024). Budist ve İslamî Türkçe söz varlığında ortak bir dinî terim: sezig. *Uygur Araştırmaları* içinde. 129-192.

İzbudak, V. (1936). *El-idrâk haşiyesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[İH]**

İzgi, Ö. (2020). Turfan Uygurları kültürü hakkında bazı düşünceler. *Orta Asya Türk Tarihi Araştırmaları* içinde. 325-331.

Kaan Çelikten, E. (2022). Eski Türkçeden Türkiye Türkçesine kadar gelen dinî terminoloji. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *29*, 268-288.

Kaçalin, M. S. *Kutadgu Bilig metni*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. www.kulturturizm.gov.tr. **[KB]**

Karaayak, T. (2021). *Eski Uygurca Abitaki metinlerinin söz varlığı (giriş-metin-aktarma-açıklamalar-dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları **[Abitaki]**

Karaayak, T. (2024). *Eski Uygurca Manihaist metin parçaları üzerine bir inceleme* [Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Karahan, A. (2017). Karahanlı dönemi Türkçe Kur'an çevirilerinde Allah'ın ad ve sıfatları hakkında. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, *41*, 127-156.

Karaman, A. (2021). Yenisey Yazıtları'nda ileri ögeler. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, *52*, 33-70.

Karaman, A. (2022). *Eski Türkçede ikilemeler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaya, C. (2021). *Uygurca Altun Yaruk giriş, metin ve dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[AYKaya]**

Keskin, B. (2023). Hristiyan çevreye ait Eski Türkçe metinlerde dinî ifadeler. *Bilig*, *107*, 63-100. https://doi.org/10.12995/bilig.10703

Kök, A. (2004). *Karahanlı Türkçesi satır-arası Kur'an tercümesi (Tiem-73 1v-235v/2) giriş-inceleme-metin-dizin [Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Ankara Üniversitesi. **[TİEM73Kök]**

Kök, A. (2023). Tiem 73'te Budist bir sözcük "arhant". *Doğumunun 80.Yılında Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı* içinde (ss. 783-800). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English dictionary*. Oxford University. **[MW]**

Muzafarov, R. ve Muzafarov, N. (2018). *Kırım Tatar Türkçesi Türkiye Türkçesi Rusça sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KTTTRS]**

Nadelyaev, V. vd. (1969). *Drevnetyurskiy Slovar*, İzdatelctvo Nauka. **[DTS]**

Nalbant, B. ve Eynel, S. (2015). Tanrı adları örneğinde Türkçe tarihî metinlerde terim türetme yolları. *Türk Kültürü*, *2*, 69-94.

Olgun, M. (2021). Öğün- kelimesi üzerine etimolojik bir inceleme. *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, *6*(4), 1-5.

Ölmez, M. & Röhrborn, K. (2001). *Die alttürkische Xuanzang-biographie III*. Otto Harrassowitz. **[HZ III]**

Ölmez, M. (1991). *Altun Yaruk II. kitap (5. bölüm)*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi. **[AYÖlmez]**

Ölmez, M. (2005). Türkçede dini tabirler üzerine. *Türk Dilleri Araştırmaları*, *15*, 213-218.

Ölmez, M. (2017). Eski Uygurca ikilemer üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *65*(2), 243-311.

Ölmez, M. (2021). *Orhon-Uygur Hanlığı dönemi Moğolistan'daki eski Türk Yazıtları metin-çeviri-sözlük*. Bilgesu Yayıncılık.

Öner, M. (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KTTS]**

Önler, Z. (2009). Karahanlı dönemi metinlerinde inançla ilgili Türkçe terimler. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *10*(16), 187-197.

Özbay, B. (2019). *Huastuanift Manihaist Uygurların tövbe duası*. TDK Yayınları. **[Huast.]**

Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları **[BTS]**

Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs rer Türksprachen*. Suomalais-Ugrilainen Seura. **[VEWT]**

Röhrborn, K. (1983). Zur terminologie der Buddhistischen sekunderüberlieferung in zentralasien". *ZDMG*, *133*, 273-296.

Röhrborn, K. (1991). *Die alttürkische Xuanzang-biographie VII*. Otto Harrasowitz. **[HZ VII]**

Sağol, G. (1993). *Harezm Türkçesi satır arası Kur'an tercümesi giriş-metin-sözlük* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi. **[HKT]**

Semet, A. (2018). Uygurcada terim yapma tekniği üzerine gözlemler. *Beşbalıklı Şingko Şeli Tutung Anısına Uluslararası Eski Uygurca Çalıştayı Bildirileri* içinde. 4-6 Haziran 2011, 19-31.

Soothill, W. E. & Hodous, L. (2003). *A dictionary of Chinese Buddhist terms: with Sanskrit and English equivalents and a Sanskrit-Pali index*. Routledge.

Taş, İ. (2020). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tavkul, U. (2000). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KMTS]**

Taymas, A. B. (1934). *İbni-Mühennâ lügati (İstanbul nüshasının Türkçe bölüğünün endeksidir).* İstanbul Devlet Matbaası. **[İML]**

Tekin, Ş. (1962). Mani dininin Uygurlar tarafından devlet dini olarak kabul edilişinin 1200. yıl dönümü dolayısı ile birkaç not (762-1962). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *10*, 1-10.

Tekin, Ş. (1992). Eski Türkçe. *Türk dünyası el kitabı* içinde. (ss. 69-119). Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.

Tekin, Ş. (2019). *Uygurca metinler II Maytrisimit Burkancıların Mehdisi Maitreya ile buluşma*, Uygurca iptidaî bir dram. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[MaitrTekin]**

Tekin, T. vd. (1995). *Türkmence-Türkçe sözlük*, Simurg Yayınları. **[TTS]**

Tepeli, Y. (1997). VIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar dinî metinler ve Türkçe. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *8*, 13-22.

Tezcan, S. (1978). En eski Türk dili ve yazını. *Bilim, Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe* içinde (ss. 271-323). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tokyürek, H. (2013). Eski Uygurca dini terimlerde yabancı dillerin gramatikal etkisi var mıdır? *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi,* 30 Eylül-4 Ekim 2013. 541-554.

Tokyürek, H. (2018). *Altun Yaruk sudur IV. tegzinç*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[AYTokyürek]**

Tokyürek, H. (2019a). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde terim yapma yöntemleri. *Prof. Dr. A. Halûk Dursun Anısına Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Dil - Tarih - Coğrafya* içinde. 6-8 Aralık 2019, Ankara, 355-361.

Tokyürek, H. (2019). *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm terimleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Topaloğlu, B. "Tövbe", TDVİslâm Ansiklopedisi, Https://İslamansiklopedisi.Org.Tr/Tovbe#1 (27.04.2024).

Toparlı, R. & Argunşah, M. (2018). *Mu'înü'l-Mürîd*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[MM]**

Türk Dil Kurumu Çevrim içi Sözlük. https://sozluk.gov.tr/

Uzunkaya, U. (2020). *Budist Eski Uygur edebiyatından iki metin*. Kesit Yayınları. **[BEUEİM]**

Ünlü, S. (2004). *Karahanlı Türkçesi satır-arası Kur'an tercümesi (Tiem-73 235v/2-450r/7) giriş-inceleme-metin-dizin [Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Ankara Üniversitesi. **[TİEM73Ünlü]**

Ünlü, S. (2007), İlk Türkçe Kur'an tercümelerine göre esmâ-i hüsnâ. *T.C. Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 215- 285.

Üşenmez, E. (2006). Türkçe ilk Kur'an tercümesi ve tercümedeki İslâmî terimlerin Türkçe karşılıkları üzerine. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 89-99.

Üşenmez, E. (2010). Eski Kur'an tercümelerinden Özbekistan nüshası üzerinde dil İncelemesi (giriş-inceleme-metin-sözlük-ekler dizini) *[Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. İstanbul Üniversitesi. **[ÖKT]**

Wilkens, J. (2007). *Berliner Turfantexte XXV Edition des alttürkisch-buddhistischen kšanti kılguluk nom bitig I-II*. Brepols. **[BTT XXV]**

Wilkens, J. (2016). *Berliner Turfantexte XXXVII Buddhistische erzählungen aus dem alten zentralasien edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā*. Brepols. **[BTT XXXVII]**

Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen: Altuigurisch - Deutsch – Türkisch / Eski Uygurcanın el sözlüğü: Eski Uygurca - Almanca - Türkçe*. Universitätsverlag Göttingen. **[EUES]**

Wilkens, J. (2024). Uygur Budizmi ve Manihaizm İle Yerel Dininin Etkisi: Dinî Terminoloji Örneği (Çev. Celalettin Bulut Bostan).*Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi 24*, 76-101. https://doi.org/10.46400/uygur.1562064

Yaşarbaş, B. (2022). *Tarihî Türk yazı dillerinde dinî terimler [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Erzurum Teknik Üniversitesi.

Yudahin, K. (1998). *Kırgız Türkçesi sözlüğü* I-II. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[KS]**

Yüce, N. (1993). *Mukaddimetü'l-edeb*. Türk Dil Kurumu Yayınları. **[ME]**

Yüce, N. vd. (1984). *Kazak Türkçesi sözlüğü*. Türk Dünyası Araştırmaları Yayınları. **[KTS]**

Zieme, P. (1975). *Berliner Turfantexte V Manichäisch-Türkische texte*. Akademie Verlag. **[BTT V]**

Zieme, P. (1985). *Berliner Turfantexte XIII Buddhistische stabreimdichtungen der Uiguren*. De Gruyter. **[BTT XIII]**

Zieme, P. (1996). *Berliner Turfantexte XVIII Altun yaruq sudur*. Brepols. **[AYZieme]**

Zieme, P. (2005). *Berliner Turfantexte XXIII Magische Texte des uigurischen Buddhismus.* Brepols. **[BTT XXIII]**

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 284-294
doi:10.32600/huefd.1629379

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 29.01.2025 Kabul Tarihi / Accepted: 24.03.2025

Analyse der Interkulturellen Aspekte im Lehrwerk Netzwerk A1: Chancen und Herausforderungen für den Sprachunterricht[1]

Analysis of Intercultural Aspects in the Textbook Network A1: Opportunities and Challenges for Language Teaching

Gökhan ÖZTÜRK[*], Erkan ZENGİN[**]

Abstrakt

Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, zur Interkulturalität im Fremdsprachenunterricht beizutragen, indem untersucht wird, welche Auswirkungen die visuellen Materialien auf die Lernenden sowie auf die Phase des Lernens und Lehrens haben. Die Aufmerksamkeit wurde darauf konzentriert, die Auswirkungen zu untersuchen, die visuelle Materialien im Hinblick auf Interkulturalität im Kontext des Fremdsprachenunterrichts entfalten können. Die zentrale Bedeutung der Integration von Interkulturalität im Sprachunterricht wird betont, um interkulturelle Kompetenzen bei den Lernenden zu fördern. Der Fokus liegt dabei auf der Entwicklung von interkultureller Sensibilität und Bewusstsein, um kulturelle Vielfalt angemessen zu würdigen. Es wird aufgezeigt, dass eine Weiterentwicklung der Lehrmethoden und -materialien erforderlich ist, um interkulturelle Lehr- und Lernprozesse zu optimieren. Die Analyse des Lehrwerks "Netzwerk A1" zeigt, dass interkulturelle Inhalte erfolgreich in den Sprachunterricht integriert werden können, jedoch Herausforderungen, wie kulturelle Missverständnisse, zu berücksichtigen sind. Zukünftige pädagogische Ansätze sollten digitale Medien und interkulturelle Aktivitäten einbeziehen, um die Wirksamkeit interkultureller Lehransätze weiter zu steigern. Interkulturelle Kompetenz verbessert nicht nur die Sprachkenntnisse, sondern fördert auch das Verständnis für andere Kulturen und unterstützt die soziale Integration. Der Artikel schließt mit der Empfehlung, den Lehrplan um interkulturelle Themen zu erweitern und die Lehrkräfte in interkultureller Sensibilität zu schulen, um die Lernenden bestmöglich zu fördern.
Schlüsselwörter: Interkulturalität, Sprachunterricht, Interkulturelle Kompetenz und Sensibilität, Lehrmaterialien, Interkulturelle Kommunikation, Soziale Integration.

Abstract

The aim of this contribution is to contribute to interculturality in foreign language teaching by examining the effects of visual materials on learners as well as on the phases of learning and teaching. The attention was focused on

[1] Bu çalışma, birinci yazarın Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanan doktora tezinden üretilmiştir.

[*] Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu. E-posta: gokhan.ozturk@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0815-6507
[**]Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: ezengin@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3306-839X

Alan Editörü / Field Editor: Meltem EKTİ

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

examining the effects that visual materials can have on interculturality in the context of foreign language teaching. The central importance of integrating interculturality into language teaching is emphasized in order to promote intercultural competencies among learners. The focus is on developing intercultural sensitivity and awareness to appropriately appreciate cultural diversity. It is demonstrated that further development of teaching methods and materials is necessary to optimize intercultural teaching and learning processes. The analysis of the textbook "Netzwerk A1" shows that intercultural content can be successfully integrated into language teaching, but challenges such as cultural misunderstandings need to be taken into account. Future pedagogical approaches should incorporate digital media and intercultural activities to further enhance the effectiveness of intercultural teaching methods. Intercultural competence not only improves language skills but also promotes understanding of other cultures and supports social integration. The article concludes with the recommendation to expand the curriculum to include intercultural topics and to train teachers in intercultural sensitivity to best support the learners.
Keywords: Interculturality, language teaching, intercultural competence and sensitivity, teaching materials, intercultural communication, social integration.

Einleitung

Die Motivation für die Analyse der interkulturellen Aspekte des Lehrwerks Netzwerk A1 liegt in der Notwendigkeit, die kulturellen Aspekte im Sprachunterricht zu berücksichtigen, um ein besseres Verständnis und eine effektivere Kommunikation zwischen den Lernenden zu fördern. Der Zweck der Analyse besteht darin, die Darstellung und Integration interkultureller Themen im Lehrwerk zu untersuchen, um mögliche Stärken und Schwächen aufzudecken und Empfehlungen für eine verbesserte interkulturelle Darstellung im Unterrichtsmaterial abzuleiten. Durch die Analyse können potenzielle Missverständnisse oder kulturelle Barrieren identifiziert und geeignete Lösungen oder Erklärungen entwickelt werden, um den Lernprozess zu verbessern.

Die Zielsetzungen dieser Analyse sind vielfältig. Einerseits sollen die kulturellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die im Lehrwerk 'Netzwerk A1' präsentiert werden, identifiziert und aufgezeigt werden. Eine genaue Untersuchung der Darstellung verschiedener Kulturen und die Art und Weise, wie interkulturelle Themen präsentiert werden, stehen im Fokus. Zudem sollen mögliche Stereotypen oder Vorurteile, die in dem Lehrwerk auftreten, erkannt und analysiert werden, um so ein Bewusstsein für kulturelle Sensibilität zu fördern. Ein weiteres Ziel ist es, Empfehlungen zur Verbesserung der interkulturellen Aspekte des Lehrwerks zu formulieren, um die Darstellung verschiedener Kulturen realistischer und kultursensibler zu gestalten (Hugentobler, 2024; Ciężka, 2024; Bartalis-Binder, 2024). Die Basis der Interkulturalität im Sprachunterricht beinhaltet die theoretischen und konzeptionellen Ansätze, die für ein fundiertes Verständnis des Themas unverzichtbar sind. Dazu gehört die intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und deren Einfluss auf den Unterricht. Darüber hinaus werden die zentralen Ziele und Anforderungen an einen interkulturellen Sprachunterricht untersucht, um eine fundierte Grundlage für die vertiefte Analyse zu gewährleisten (Lux, 2024; König, 2022; Schrumpf, 2022).

Im Kontext des Sprachunterrichts bezieht sich Interkulturalität auf die Wechselwirkungen und Interaktionen zwischen verschiedenen Kulturen. Es umfasst die Anerkennung und Wertschätzung kultureller Vielfalt sowie das Verständnis für kulturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Interkulturalität im Sprachunterricht bedeutet daher, dass der Unterricht so gestaltet wird, dass er die kulturellen Hintergründe der Lernenden berücksichtigt und ihnen hilft, ihre eigene Kultur zu verstehen und sich in andere Kulturen hineinzuversetzen. Es geht darum, eine interkulturelle Sensibilität zu entwickeln, die es den Lernenden ermöglicht, auf kulturelle Vielfalt angemessen zu reagieren und interkulturelle Kompetenzen zu erwerben (Altmayer, 2023).

Interkulturalität

Die Grundlagen der interkulturellen Kommunikation umfassen die elementaren Konzepte und Theorien, die das Verständnis und die Analyse von Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen

ermöglichen. Dazu gehören Themen wie Kultur, Identität, Stereotypen, kulturelle Werte und Normen, sowie die Bedeutung von Sprache und nonverbaler Kommunikation in interkulturellen Interaktionen. Es ist von Bedeutung, die unterschiedlichen Kommunikationsstile, Hierarchien und Konfliktlösungsstrategien in verschiedenen Kulturen zu verstehen, um Missverständnisse und Konflikte zu vermeiden und eine effektive interkulturelle Kommunikation zu ermöglichen. Aufgrund der unterschiedlichen Kulturen uns ihren Teilbereichen können sich kulturelle Unterschiede in verschiedenen Bereichen der Kommunikation bemerkbar machen. Zum Beispiel kann die Art und Weise, wie nonverbale Signale interpretiert werden, je nach kulturellem Hintergrund stark variieren. Dies kann zu Missverständnissen und Konflikten führen, wenn Personen aus unterschiedlichen Kulturen miteinander interagieren. Darüber hinaus können kulturelle Unterschiede auch Auswirkungen auf die Hierarchien und den Umgang mit Konflikten haben. In manchen Kulturen wird direkte Konfrontation vermieden, während es in anderen als normal gilt, offene und direkte Kommunikation zu pflegen. Diese Unterschiede können sich auf die Effektivität der interkulturellen Kommunikation auswirken und sollten daher sorgfältig berücksichtigt werden (Karandashev, 2023).

Bei einer Analyse der interkulturellen Kommunikation ist es wichtig, verschiedene Kommunikationsmodelle zu betrachten, die in interkulturellen Kontexten relevant sind. Dazu gehören unter anderem das Transaktionsmodell, das auf die wechselseitige Wirkung von Sender und Empfänger eingeht, sowie das Koordinationsmodell, das die Verbindung und Anpassung der Kommunikationsstile und -regeln zwischen verschiedenen Kulturen untersucht. Ein weiteres wichtiges Modell ist das Konvergenzmodell, das sich mit der Annäherung von Kommunikationsstilen in interkulturellen Interaktionen befasst. Durch die Analyse dieser Modelle können wir ein tieferes Verständnis für die Komplexität der interkulturellen Kommunikation erlangen und geeignete Strategien entwickeln, um Missverständnisse und Konflikte zu vermeiden. Es ist jedoch möglich, dass in interkulturellen Kommunikationssituationen verschiedene Herausforderungen und Barrieren auftreten können, die den reibungslosen Austausch beeinträchtigen können. Dazu gehören Sprachbarrieren, unterschiedliche nonverbale Kommunikationsmuster, kulturelle Missverständnisse und Stereotypen. Sprachbarrieren können zu Missverständnissen und Fehlinterpretationen führen, insbesondere in Situationen, in denen nicht alle Beteiligten die gleiche Sprache beherrschen. Zudem können nonverbale Kommunikationsmuster wie Gestik, Mimik und Körperhaltung unterschiedlich interpretiert werden, was zu Verwirrung und Konflikten führen kann. Kulturelle Missverständnisse aufgrund unterschiedlicher Werthaltungen, Normen und Werte können ebenfalls die Kommunikation erschweren. Darüber hinaus können Stereotypen und Vorurteile die Interaktion beeinträchtigen und das gegenseitige Verständnis behindern. Die unten angegeben Strategien könnten zur Verbesserung der interkulturellen Kommunikation dienen.

Um die interkulturelle Kommunikation zu verbessern, ist es wichtig, interkulturelle Sensibilität zu entwickeln und sich in die Kultur des Gesprächspartners einzufühlen. Zudem können interkulturelle Trainings und Workshops dazu beitragen, das Verständnis für kulturelle Unterschiede zu fördern und Konflikte zu vermeiden. Ein weiterer Ansatz ist die Verwendung eines klar strukturierten Kommunikationsprozesses, der Missverständnisse reduziert und die Effektivität der Kommunikation erhöht. Darüber hinaus ist es entscheidend, offene und ehrliche Kommunikation zu fördern, um gegenseitiges Vertrauen aufzubauen und Missverständnisse zu klären. Auch die Einbeziehung von Dolmetschern und Übersetzern kann die Kommunikation verbessern, insbesondere in geschäftlichen oder offiziellen Kontexten (Koch, 2024).

Im Allgemeinen ist die Interkulturelle Kommunikation ein komplexes Thema, das sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Auswirkungen hat. Es ist wichtig, sich der kulturellen Unterschiede bewusst zu sein und Strategien zur Verbesserung der Kommunikation zu entwickeln. In Zukunft wird es entscheidend sein, die interkulturelle Kompetenz in verschiedenen Bereichen wie Bildung, Wirtschaft und Gesundheitswesen zu stärken. Der Austausch von Best Practices und die kontinuierliche Forschung auf diesem Gebiet werden dazu beitragen, die interkulturelle Kommunikation effektiver und erfolgreicher zu gestalten.

Struktur des Lehrwerks

Das Lehrwerk Netzwerk A1 des Klett-Verlags ist ein verbreitetes Lehrmaterial für den Deutschunterricht als Fremdsprache. Es richtet sich insbesondere an Jugendliche und Erwachsene, die Deutsch erlernen möchten, und umfasst die Sprachniveaus A1 bis B1 des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens (GER).

Das Lehrwerkkonzept beruht auf einem kommunikativen Ansatz, bei dem die Lernenden die Sprache in alltäglichen Kontexten anwenden und schrittweise ihre Sprachkompetenz entwickeln. Es stellt eine Synthese aus Lehrbuch und Arbeitsbuch dar, ergänzt durch digitale Ressourcen wie interaktive Übungen, Audiodateien und Videos. Die Online-Version, die das autonome Lernen fördert, ist bei den Lernenden sehr beliebt.

Der Schwerpunkt des Lehrwerkes auf dem Niveau A1 liegt auf der Sensibilisierung der Lernenden für die kulturellen Differenzen und Übereinstimmungen zwischen Deutschland und den Herkunftsländern der Lernenden. Die Integration des interkulturellen Aspekts in die sprachliche und kommunikative Arbeit ermöglicht es den Lernenden, nicht nur Deutsch zu lernen, sondern auch, sich in einem deutschsprachigen Kontext kulturell adäquat zu verhalten. Diese Methodik bereitet sie für echte Alltagssituationen vor und fördert gleichzeitig das Verständnis für interkulturelle Kommunikation. Durch diese Maßnahme werden die Lernenden für kulturelle Differenzen sensibilisiert, was ihre interkulturellen Fähigkeiten verbessert. Die Abhandlung analysiert, wie das Lehrbuch "Netzwerk A1" die Interkulturalität in den Lernprozess einbezieht, welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten diese Einbindung birgt und wie die Lernenden mithilfe des Lehrbuchs ein umfassenderes Verständnis für kulturelle Diversität und Gemeinsamkeiten entwickeln können.

Schon am Anfang des Lehrbuchs werden Lernende mit Elementen der deutschen Kultur und der Kulturen anderer Länder konfrontiert. Manche Aufgaben ermöglichen es den Lernenden, gängige kulturelle Eigenschaften Deutschlands und anderer Länder kennenzulernen, beispielsweise durch Texte, Bilder, Videos und interaktive Übungen. Ein Fallbeispiel dafür ist die Lektion 9 über Festlichkeiten und Feiertage, die die Bräuche von Weihnachten und Ostern in Deutschland mit den Festen in anderen Ländern gegenüberstellt. (Dengler S.; Mayr Sieber T.; Rusch P.; Schmitz H., 2012, 103) Es entsteht für die Lernenden die Gelegenheit, miteinander über kulturelle Differenzen und Ähnlichkeiten zu sprechen, was dazu beiträgt, ihr interkulturelles Bewusstsein zu stärken, ohne dabei eine wertende Position einzunehmen. Ein gängiges Beispiel beinhaltet die Darstellung eines deutschen Frühstücks, woraufhin die Lernenden darüber nachdenken sollen, wie ihr Frühstück in ihrem Heimatland aussieht. Diese Übung dient nicht nur der Verbesserung der sprachlichen Fähigkeiten, sondern bietet auch die Möglichkeit, über kulturelle Bräuche nachzudenken und die Bedeutung von Essgewohnheiten in verschiedenen Kulturen zu reflektieren.

Sowohl Vorteile als auch Schwierigkeiten bei der interkulturellen Integration wird im Lehrbuch "Netzwerk A1" betont, die die Lernenden durch den Austausch mit unterschiedlichen Kulturen ihre Toleranz und ihr Verständnis für kulturelle Diversität verbessern können. Besonders in einer Gesellschaft mit wachsender kultureller Vielfalt ist diese Kompetenz sehr wichtig. Trotzdem bestehen Schwierigkeiten: Lernende aus äußerst verschiedenen kulturellen Hintergründen müssen ihre individuellen kulturellen Einflüsse mit denen anderer Kulturen vergleichen, was zu Missverständnissen oder Auseinandersetzungen führen kann. Es ist daher von Bedeutung, dass die Lehrkräfte diese Themen behutsam angehen und die Möglichkeit für offenen Austausch und Nachdenken schaffen.

Ein weiteres Hauptziel des Lehrmaterials besteht darin, den Lernenden die konkreten Fertigkeiten beizubringen, die erforderlich sind, um in interkulturellen Situationen kompetent zu agieren. Das impliziert, dass sie nicht nur die Differenzen und Ähnlichkeiten begreifen, sondern auch die Fähigkeit erwerben, in einer interkulturellen Umgebung adäquat zu kommunizieren. Das Lehrbuch "Netzwerk A1" hilft dabei, indem es kommunikative Übungen anbietet, in denen die Lernenden in realistischen Situationen interkulturelle Probleme oder Missverständnisse identifizieren und Lösungen erarbeiten müssen.

Es ist wichtig, dass die Lernenden begreifen, dass jede Gesellschaft ihre spezifischen Werte und Regeln besitzt und diese zu achten ein äußert wichtiger Bestandteil des Fremdsprachenerwerbs gilt. Dies

geschieht mithilfe vieler Beispiele, Abbildungen und Übungen, die verschiedene kulturelle Sichtweisen veranschaulichen.

Das Lehrwerk "Netzwerk A1" ist in 12 Lektionen unterteilt, die jeweils einen klaren thematischen Fokus haben. Jede Lektion beginnt mit einer Einstiegsseite, die die Lernziele und den Kontext der Lektion einführt, gefolgt von unterschiedlichen Aktivitäten wie Hörverstehen, Leseverstehen, Grammatik, Wortschatz und Kommunikationsübungen. Das Lehrwerk enthält auch regelmäßige Wiederholungsseiten, die es den Lernenden ermöglichen, das Gelernte zu festigen und zu vertiefen. Darüber hinaus bietet "Netzwerk A1" einen Anhang mit Grammatiktabellen, Redemittellisten und Lösungen, die den Lernprozess unterstützen und erleichtern.

Interkulturalität als Schlüsselkonzept im Sprachunterricht

Interkulturalität ist im Sprachunterricht ein entscheidendes Konzept, das den Lernenden hilft, die kulturellen Hintergründe und Unterschiede bei der Sprachverwendung zu verstehen. Hierbei geht es nicht nur um den reinen Erwerb von Sprachkenntnissen, sondern auch um die Auseinandersetzung mit den kulturellen Praktiken und Normen, die mit der Sprache verbunden sind. Lehrkräfte können durch die Integration interkultureller Aspekte in den Unterricht dazu beitragen, dass die Lernenden nicht nur die Sprache selbst, sondern auch die zugrundeliegende Kultur besser verstehen und respektieren lernen.

Methoden zur Förderung interkultureller Kompetenzen im Sprachunterricht können vielfältig sein, darunter kulturelle Vergleiche, Nutzung von authentischen Materialien aus verschiedenen Kulturen, kritische Auseinandersetzung mit Stereotypen und Vorurteilen, interkulturelle Gruppenprojekte und Rollenspiele zur Förderung des interkulturellen Verständnisses. Darüber hinaus können Ansätze wie das handlungsorientierte Lernen, kulturell-authentische Kommunikationssituationen und Reflexionsübungen eingesetzt werden, um die interkulturelle Kompetenz der Lernenden zu fördern und ihr Bewusstsein für kulturelle Vielfalt zu stärken.

Die Verbindung zwischen Interkulturalität und Mehrsprachigkeit im Sprachunterricht ist von zentraler Bedeutung. Der Fokus liegt darauf, wie die Lernenden die Vielfalt der Sprachen und Kulturen wertschätzen und in den Lernprozess integrieren können. Dabei geht es nicht nur um das Erlernen verschiedener Sprachen, sondern auch um die Auseinandersetzung mit den dahinterliegenden kulturellen Zugehörigkeiten und Traditionen. Dieser Ansatz erfordert eine integrative Herangehensweise, die dazu beiträgt, interkulturelle Kompetenzen zu entwickeln und zu stärken. Die Lehrkräfte spielen hierbei eine entscheidende Rolle, indem sie die Lernenden dazu ermutigen, ihre eigene Mehrsprachigkeit als Ressource zu begreifen und als Brücke zwischen den verschiedenen Kulturen zu nutzen. Es bestehen bestimmte Herausforderungen der interkulturellen Bildung im Sprachunterricht, diese können unter anderem in der Etablierung eines geeigneten Curriculums liegen, das die interkulturellen Aspekte angemessen berücksichtigt. Lehrkräfte müssen zudem über interkulturelle Kompetenzen verfügen, um den Lernenden eine wirkungsvolle interkulturelle Bildung zu vermitteln. Hierbei sind auch die individuellen Bedürfnisse und Hintergründe der Lernenden zu berücksichtigen, um eine angemessene interkulturelle Sensibilität zu entwickeln. Gleichzeitig eröffnet die interkulturelle Bildung im Sprachunterricht Chancen, wie die Förderung des Verständnisses und der Toleranz gegenüber anderen Kulturen, die Entwicklung von interkultureller Kommunikationsfähigkeit sowie die Stärkung der eigenen kulturellen Identität durch die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen.

Auswirkungen interkultureller Kompetenz auf Lernende

Interkulturelle Kompetenz spielt eine entscheidende Rolle im Bildungsbereich, da sie Lernenden dabei hilft, Vielfalt zu verstehen, zu schätzen und angemessen darauf zu reagieren. Durch interkulturelle Kompetenz können Lehrkräfte und Bildungseinrichtungen sicherstellen, dass die Lernenden gleiche Chancen auf Bildung und persönliche Entwicklung haben, unabhängig von ihrer kulturellen Herkunft. Darüber hinaus trägt interkulturelle Kompetenz dazu bei, ein inklusives Lernumfeld zu schaffen, in dem Respekt, Toleranz und Zusammenarbeit gefördert werden. In einer zunehmend globalisierten Welt ist es für

Lernende von entscheidender Bedeutung, interkulturelle Kompetenz zu entwickeln, um in der Lage zu sein, in verschiedenen kulturellen Kontexten erfolgreich zu kommunizieren und zu interagieren. Durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Perspektiven werden die Lernenden in ihrer Empathiefähigkeit gestärkt und lernen, sich in unterschiedlichen sozialen Kontexten angemessen zu verhalten. Darüber hinaus fördert die interkulturelle Kompetenz den interkulturellen Austausch und die interkulturelle Kommunikation, was wiederum zu einer verbesserten interkulturellen Sensibilität führt. Diese Fähigkeiten sind von unschätzbarem Wert für die persönliche und berufliche Entwicklung der Lernenden und tragen zu einer vielfältigeren und inklusiveren Gesellschaft bei. Lernende, die interkulturelle Kompetenz entwickeln, profitieren im Lernprozess von einer erhöhten Toleranz gegenüber anderen Kulturen und Lebensweisen, was zu einem offeneren und integrativeren Lernumfeld führt. Zudem können sie durch die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kulturellen Perspektiven und Praktiken ihr eigenes Denken erweitern und flexibler gestalten. Interkulturelle Kompetenz ermöglicht es den Lernenden auch, interkulturelle Missverständnisse zu vermeiden und konstruktive Beziehungen mit Menschen aus verschiedenen kulturellen Hintergründen aufzubauen, was wiederum ihr Selbstvertrauen stärkt und ihre sozialen Fähigkeiten verbessert. In der Zusammenfassung wird deutlich, dass interkulturelle Kompetenz einen signifikanten Einfluss auf Lernende hat. Sowohl in der Theorie als auch in der Praxis zeigt sich, dass Lernende mit höherer interkultureller Kompetenz bessere Fähigkeiten im Umgang mit kultureller Vielfalt und interkulturellen Situationen aufweisen. Darüber hinaus wird ein Ausblick auf mögliche zukünftige Entwicklungen und Herausforderungen in Bezug auf die Förderung interkultureller Kompetenz bei Lernenden gegeben. Es wird betont, dass die Bedeutung interkultureller Kompetenz im Bildungsbereich weiterhin an Relevanz gewinnen wird und dass entsprechende Handlungsempfehlungen und Implementierungsstrategien von großer Bedeutung sind.

Die interkulturelle Kompetenz umfasst verschiedene Dimensionen, darunter die Bereiche kognitive, emotionale und behaviorale Fähigkeiten. Dazu zählt die Fähigkeit zur Perspektivenübernahme, die Anerkennung und Akzeptanz kultureller Vielfalt, die Fähigkeit zur interkulturellen Kommunikation sowie die Sensibilität gegenüber kulturellen Unterschieden. Des Weiteren beinhaltet interkulturelle Kompetenz die Fähigkeit, kulturell bedingte Missverständnisse zu erkennen und konstruktiv damit umzugehen.

In Bezug auf die vorliegende Untersuchung werden als 'Lernende' die Personen betrachtet, die in formellen oder informellen Bildungskontexten interkulturelle Lernprozesse durchlaufen. Dies können beispielsweise Schülerinnen und Schüler, Studierende, aber auch Berufstätige sein, die an interkulturellen Schulungs- oder Trainingsprogrammen teilnehmen. Die Fähigkeit zur Entwicklung interkultureller Kompetenz ist dabei unabhängig von Alter, Bildungsniveau oder kulturellem Hintergrund der Lernenden.

Wichtige Vorteile der interkulturellen Kompetenz für Lernende sind dabei nicht zu übersehen, denn es sind diese Vorteile, die die Lernenden in einer globalisierten Welt weiterbringen. Dazu gehört sowohl die Fähigkeit, sich in verschiedenen kulturellen Kontexten zurechtzufinden, als auch die Offenheit gegenüber neuen Perspektiven und die Fähigkeit, effektiv mit Menschen aus unterschiedlichen kulturellen Hintergründen zu interagieren. Diese Vorteile können dazu beitragen, dass Lernende ihre interkulturelle Sensibilität und Empathie verbessern, was wiederum ihre allgemeine soziale Kompetenz stärkt und sie auf eine vielfältige und inklusive Welt vorbereitet.

Besonders hat die interkulturelle Kompetenz auch kognitive Vorteile für Lernende. Sie zeichnen sich darin aus, dass Lernende sich mit anderen Kulturen auseinandersetzen und die Fähigkeit zur Perspektivübernahme und zum kritischen Denken entwickeln. Sie lernen, komplexe Probleme aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und flexible Denkweisen zu entwickeln. Darüber hinaus kann der Umgang mit kultureller Vielfalt die kognitiven Fähigkeiten der Lernenden stärken, indem sie sich an neue Denkmuster und Verhaltensweisen anpassen und dadurch ihre geistige Flexibilität und Anpassungsfähigkeit verbessern.

Wenn wir auf die sozialen und emotionalen Vorteile eingehen, sollten dabei beachtet werden, dass die interkulturelle Kompetenz auch zu sozialen und emotionalen Vorteilen für Lernende führt. Sie lernen, Empathie für Menschen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund zu entwickeln, was zu einem tieferen Verständnis und Respekt für Vielfalt führen kann. Darüber hinaus können interkulturell kompetente

Lernende besser mit Konflikten umgehen und eine erhöhte Toleranz und Offenheit für neue Erfahrungen und Herausforderungen entwickeln. Soziale Bindungen und interkulturelle Beziehungen können gestärkt werden, was zu einem harmonischeren Zusammenleben in einer vielfältigen Gesellschaft führt.

Um interkulturelle Kompetenz bei Lernenden zu fördern, sind verschiedene pädagogische Ansätze und praktische Übungen erforderlich. Diese Methoden können sich auf das Verständnis und die Wertschätzung anderer Kulturen konzentrieren, um Vorurteile abzubauen und Toleranz zu fördern. Darüber hinaus können sie die interkulturelle Kommunikation und den interkulturellen Austausch betonen, um den Lernenden zu ermöglichen, sich in verschiedenen kulturellen Kontexten zurechtzufinden und erfolgreich zu interagieren.

Pädagogische Ansätze zur Förderung interkultureller Kompetenz können verschiedene Lehrstrategien umfassen, die auf kritisches Denken, Reflexion, Diskussion und interaktive Lernmethoden abzielen. Dies kann die Integration interkultureller Themen in den Lehrplan, den Einsatz von Fallstudien und Gruppenprojekten sowie die Anleitung zu selbstgesteuertem Lernen umfassen. Darüber hinaus ist die Sensibilisierung für kulturelle Vielfalt und die Entwicklung von interkultureller Sensibilität bei den Lehrenden von entscheidender Bedeutung, um die Wirksamkeit pädagogischer Ansätze zu gewährleisten.

Ein weiterer Punkt, der zu beachten ist, sind praktische Übungen, die zur Förderung interkultureller Kompetenz beitragen können, auch erlebnisorientierte Aktivitäten, kulturelle Besuche, interkulturelle Begegnungen und Gruppendiskussionen sind nicht von den praktischen Übungen wegzudenken. Durch den direkten Kontakt mit verschiedenen Kulturen und die Auseinandersetzung mit interkulturellen Herausforderungen können Lernende ihre interkulturellen Fähigkeiten und ihr Verständnis weiterentwickeln. Darüber hinaus können praktische Übungen dazu beitragen, interkulturelle Konflikte zu erkennen, zu analysieren und konstruktiv zu lösen, was wiederum die interkulturelle Kompetenz der Lernenden stärkt. Bei der Entwicklung der interkulturellen Kompetenz sind Lernende aber auch mit Herausforderungen konfrontiert. Dazu gehören Sprachbarrieren, kulturelle Missverständnisse und die Schwierigkeit, verschiedene kulturelle Perspektiven zu verstehen. Darüber hinaus können Vorurteile und Stereotypen die Fähigkeit der Lernenden beeinträchtigen, eine offene und tolerante Haltung zu entwickeln. Die Mangel an interkulturellen Trainingsmöglichkeiten und der Mangel an Lehrkräften mit interkultureller Kompetenz können ebenfalls Hindernisse darstellen. Diese Herausforderungen erfordern eine gezielte Herangehensweise, um die interkulturelle Kompetenz der Lernenden erfolgreich zu fördern.

Bezüglich der Auswirkung der interkulturellen Kompetenz auf Lernende liefern empirische Forschungsergebnisse wertvolle Einblicke in die tatsächlichen Effekte dieser Fähigkeiten. Durch detaillierte Untersuchungen von Lernenden unterschiedlicher kultureller Hintergründe können spezifische Verhaltensweisen, Einstellungen und Leistungen identifiziert werden, die mit einem höheren Maß an interkultureller Kompetenz einhergehen. Darüber hinaus bieten empirische Forschungsergebnisse die Möglichkeit, quantitative Daten zu sammeln, die die Beziehung zwischen interkultureller Kompetenz und verschiedenen Aspekten des Lernens veranschaulichen. Fallstudien ergänzen diese Erkenntnisse, indem sie konkrete Situationen und Kontexte präsentieren, in denen interkulturelle Kompetenz eine entscheidende Rolle spielt und ihre Auswirkungen auf die Lernenden verdeutlichen. Auf die Frage, wie die interkulturelle Bildung in der Zukunft sein wird, kann gesagt werden, dass sie voraussichtlich eine noch größere Rolle spielen wird, da die Globalisierung und die zunehmende Vielfalt in Gesellschaften weltweit weiter voranschreiten. Es ist zu erwarten, dass interkulturelle Bildung verstärkt in den Lehrplänen und Bildungsrichtlinien verankert wird, um Lernenden die notwendigen Fähigkeiten und Kenntnisse zu vermitteln, um in einer immer internationaler werdenden Welt erfolgreich zu agieren. Zudem werden vermehrt digitale Lernplattformen und Online-Ressourcen zur Verfügung stehen, um interkulturelle Kompetenz leichter und effektiver zu vermitteln. Darüber hinaus wird die Forschung in diesem Bereich weiter voranschreiten, um neue Erkenntnisse und Ansätze zu entwickeln, die die interkulturelle Bildung noch wirksamer gestalten.

Die interkulturelle Kompetenz im Lehrwerk Netzwerk A1

In den Lektionen des Lehrwerkes Netzwerk A1 finden sich zahlreiche verschiedene interkulturelle Elemente, die den Lernenden dabei helfen, nicht nur die deutsche Sprache zu erlernen, sondern auch tiefere Einblicke in die reiche und vielfältige deutsche Kultur zu bekommen. Dazu gehören beispielsweise umfangreiche und detaillierte landeskundliche Informationen zu deutschen, österreichischen und schweizerischen Traditionen, Festen und Bräuchen wie beispielsweise das Oktoberfest in Deutschland, der Wiener Opernball in Österreich oder das Lichterfest in der Schweiz, traditionelle Feierlichkeiten wie Weihnachten, Ostern, Pfingsten und auch regionale Festivals wie das Oktoberfest in München werden behandelt. Die Darstellung erfolgt dabei auf eine ansprechende und gut strukturierte Weise, die es den Lernenden ermöglicht, die kulturellen Aspekte in den deutschsprachigen Ländern besser zu verstehen. Aber auch anschauliche und lebendige Einblicke in den Alltag von Menschen, die in Deutschland leben und arbeiten werden thematisiert behandelt. Darüber hinaus werden auch kulturelle Unterschiede sowie bemerkenswerte Besonderheiten im Vergleich zu anderen Ländern eingehend thematisiert. Dies soll den Lernenden ein umfassendes und differenziertes Verständnis für die vielfältigen kulturellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten ermöglichen, wobei die verschiedenen Perspektiven und Lebensweisen sowohl im Inland als auch im Ausland umfassend erörtert werden. Die interkulturelle Kompetenz wird durch vielfältige Übungen und Aktivitäten gefördert, die es den Lernenden ermöglichen, sich mit verschiedenen kulturellen Traditionen, Bräuchen und Normen vertraut zu machen. Das Lehrwerk bietet authentische Materialien wie Fotos, Texte und Videos, die Einblicke in das Alltagsleben verschiedener Kulturen geben. Darüber hinaus werden auch kritische Themen wie interkulturelle Missverständnisse und Stereotypen aufgegriffen, um die Lernenden für kulturelle Sensibilität zu sensibilisieren. Die Lehrmethode basiert auch auf kooperativem Lernen und Partnerarbeit, um den Austausch von kulturellen Erfahrungen und Perspektiven zu fördern. Diese gezielte Integration interkultureller Aspekte trägt maßgeblich dazu bei, dass die Lernenden ein tieferes

Wie auch oben erwähnt, werden im Lehrwerk interkulturelle Missverständnisse und Stereotypen aufgegriffen. Kulturelle Stereotypen beziehen sich auf vereinfachte, vorgefertigte Vorstellungen über die Mitglieder einer bestimmten kulturellen Gruppe. Diese können auf Sprache, Kleidung, Verhalten oder andere kulturell bedingte Merkmale basieren. Es handelt sich um verallgemeinerte Annahmen, die häufig Vorurteile und Klischees beinhalten. Kulturelle Stereotypen können sowohl positive als auch negative Merkmale umfassen und sind oft das Ergebnis von unzureichender interkultureller Erfahrung oder fehlendem Wissen über andere Kulturen. Es ist wichtig, zwischen kulturellen Stereotypen und realen kulturellen Unterschieden zu unterscheiden, um Vorurteile abzubauen und ein wahrhaftiges Verständnis für verschiedene Kulturen zu fördern. Ein weiteres Beispiel für kulturelle Stereotypen im Lehrwerk Netzwerk A1 ist die Darstellung von deutschen Schülern als besonders pünktlich und diszipliniert. In einer Übungseinheit werden die Lernenden gebeten, typische Tagesabläufe von deutschen Jugendlichen zu beschreiben, die stark von einem strikten Zeitplan geprägt sind. Diese Darstellung kann dazu beitragen, das Stereotyp von Deutschen als extrem ordentlich und strukturiert zu verstärken, was nicht unbedingt der Realität entspricht.

Fallstudien aus dem Lehrwerk

Eine Fallstudie aus dem Lehrwerk führt die Lernenden zu einer virtuellen Stadtführung in verschiedenen deutschsprachigen Ländern, um die Vielfalt der Kulturen zu entdecken und zu thematisieren. Diese Beispiele aus 'Netzwerk A1' verdeutlichen, wie das Lehrwerk interkulturelle Kompetenz fördert und eine praxisnahe Anwendung im Deutschlernprozess ermöglicht. (Ciężka; 2024)

Lektion 1: Deutsche Wörter werden hier mit internationalen Wörtern verglichen. Die Wörter sind in den vorgegebenen Sprachen ähnlich wie im Deutschen, wie beispielsweise buterbrod auf Russisch, kuanke auf Japanisch, le ruchsac auf Französisch, otoban auf Türkisch, il wurstel auf Italiensich, früstöck auf Ungarisch, the srudel auf Englisch, vals auf Spanisch und anzug auf Bulgarisch. Das Lernziel dieser Lektion ist das Sprechen über Länder und Sprachen.

In dieser Lektion wird darauf aufmerksam gemacht, dass in D-A-CH die Erwachsenen und Kinder das formelle „Sie“ im Gespräch mit Personen, die sie nicht näher kennen bzw. die nicht zur Familie oder dem Freundeskreis gehören, z. B. in Geschäften, beim Arzt, bei der Arbeit, gegenüber dem Professor an der Universität oder dem Lehrer an der Schule usw. benutzen.

Meist wird Sie in Verbindung mit Herr/Frau + Nachname verwendet. Die Lernenden sollten ihr Gegenüber so lange siezen, bis ihnen das Du angeboten wird.

Das informelle Du wird von Erwachsenen verwendet, wenn sie sich persönlich gut kennen. Kinder, Freunde, Familienangehörige und Studenten duzen sich in der Regel untereinander. Auch bei der Arbeit können die Kollegen geduzt werden, wenn ihnen das Du angeboten wurde. Bei der Anrede mit Du benutzt man den Vornamen.

Auf der Seite 14 im Kursbuch wird über Länder und Sprachen gesprochen. Es kommen Länder wie USA, Österreich, Spanien, Arabien, England, Algerien, Schweiz, China, Italien, Polen, Japan, Russland, Schweden, Ukraine und Türkei vor. Die Lernenden sprechen darüber, woher sie kommen und ergänzen sie ihre eigenen Länder und Sprachen auf einer projizierten Weltkarte.

In der 3. Lektion werden auf der Einstiegsseite Sehenswürdigkeiten von Hamburg vorgestellt. Des weiteren sollen die Lernenden in einer Übung ihre eigene Stadt auf einem Plakat oder als Power-Point Präsentation vorstellen. Als Beispiel dient in der Übung 1.d das Beispiel der Stadt Lissabon.

Die Lernenden erkennen, dass sich die Menschen in D-A-CH unterschiedlich begrüßen wie beispielsweise: Moin! Grüß Gott! Grüezi!

Auf der Seite 34 werden Texte mit internationalen Wörtern wie beispielsweise Theater, Festival, Star, Orchester, Motto, Metropole vorgegeben. Diese Übung zeigt den Lernenden, dass sie sich an internationalen Wörtern orientieren und Texte leichter verstehen können.

Tabelle 1. Internationale Wörter im Kursbuch

Deutsch	Russisch	Finnisch	Englisch	Spanisch	Türkisch	Ihre Sprache
die Banane	banan	banaani	the banana	el banano	muz	
die Tomate	pomidor	tomaati	the tomato	el tomato	domates	

Im Arbeitsbuch werden weitere internationale Wörter vertieft. Die Lernenden bilden Gruppen je nach ihren Herkunftsländern und recherchieren Anzeigen in ihren Sprachen. In den Anzeigen suchen sie 5 Wörter, die sich der deutschen Sprache ähnlich sind**.** Danach werden Wirbelgruppen gebildet und die gefundenen Wörter ausgetauscht.

In der 4. Lektion geht es rund um das Essen. In der Übung 1b werden Wörter ergänzt, die in ihrer Muttersprache ähnlich sind (Dengler S.; Mayr Sieber T.; Rusch P.; Schmitz H., 2012, 42).

In dieser Aufgabe werden die Lernenden aufgefordert, weitere Wörter zu finden, die sich in ihrer Muttersprache oder anderen Sprachen ähnlich sind.

In der 7. Lektion geht es um eine Frau namens Annika Lindström, die aus Stockholm kommt und nach Deutschland gezogen ist. Hier wird erläutert, dass man sich in Deutschland an einem Einwohnermeldeamt an- oder ummelden muss, wenn man nach Deutschland zieht, oder innerhalb Deutschlands umzieht.

An dieser Stelle sollte auf die Signifikanz der Integration interkultureller Inhalte in Lehrplänen eingegangen. Diese erfordern eine umfassende Überarbeitung der bestehenden Lehrpläne. Hierbei müssen Themen wie kulturelle Vielfalt, Sitten und Gebräuche sowie kulturelle Sensibilität berücksichtigt werden. Zudem sollte eine breite Palette von Lehrmaterialien und Aktivitäten aus verschiedenen Kulturen integriert werden, um den Lernenden eine vielfältige und ganzheitliche interkulturelle Bildung zu ermöglichen (Andreas; Wendland, 2024).

Es können verschiedene Methoden und Ansätze genutzt werden, um den Lernenden eine interkulturelle Perspektive zu vermitteln. Dazu gehören beispielsweise der Vergleich kultureller Unterschiede, die Verwendung von authentischen Materialien aus verschiedenen Kulturen sowie die Einbeziehung von interkulturellen Themen in den Lehrplan. Durch die bewusste Gestaltung des Unterrichts können die

Lernenden dazu ermutigt werden, ihre interkulturelle Kompetenz zu entwickeln und sich mit unterschiedlichen kulturellen Perspektiven auseinanderzusetzen. (Dascălu-Romițan, 2024; Likaj, 2023). Gruppendiskussionen über kulturelle Themen, interkulturelle Projekte und die Einbindung von kulturellen Veranstaltungen in den Unterricht könnten dazu beitragen (Kolbina & Oleksenko, 2022; Hoffmann and Mastellotto, 2023; Konerding, 2024; Bader & Mugglin, 2024).

Schlussfolgerungen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Integration von Interkulturalität in den Sprachunterricht ein unverzichtbarer Bestandteil ist, um Lernenden interkulturelle Kompetenzen zu vermitteln. Der Fokus sollte zukünftig verstärkt auf die Förderung der interkulturellen Sensibilität und des interkulturellen Bewusstseins gelegt werden, um die Vielfalt der Kulturen angemessen zu würdigen. Darüber hinaus bieten sich Möglichkeiten zur Weiterentwicklung der Lehrmethoden und Lehrmaterialien an, um interkulturelle Lehr- und Lernprozesse zu optimieren und die interkulturelle Kommunikation zu fördern. Es gilt, die Herausforderungen, aber auch die Chancen der interkulturellen Bildung im Sprachunterricht weiterhin konstruktiv anzugehen und anhand neuer pädagogischer Ansätze zu gestalten. In Anbetracht der interkulturellen Aspekte im Lehrwerk Netzwerk A1 ergibt sich die Schlussfolgerung, dass der Sprachunterricht Chancen bietet, interkulturelle Sensibilität und Kompetenz bei Lernenden zu fördern. Es ist jedoch entscheidend, Herausforderungen wie kulturelle Missverständnisse und die Integration interkultureller Inhalte in den Lehrplan zu bewältigen. Daher empfiehlt es sich, interkulturelle Aktivitäten sowie den Einsatz digitaler Medien zur interkulturellen Sensibilisierung in den Unterricht zu integrieren. Darüber hinaus ist eine kritische Evaluation der Wirksamkeit interkultureller Lehransätze notwendig, um Lehrmaterialien innovativ weiterzuentwickeln. Zukünftige Trends wie die Digitalisierung und interkulturelle Bildung sollten ebenfalls berücksichtigt werden, um den Sprachunterricht noch effektiver zu gestalten. Es ist deutlich geworden, dass interkulturelle Kompetenz einen positiven Einfluss auf den Lernprozess hat, indem sie die Sprachkenntnisse vertieft, das Verständnis für andere Kulturen fördert und die soziale Integration unterstützt. Zur Förderung dieser Kompetenz ist es empfehlenswert, den Lehrplan um interkulturelle Themen zu erweitern, authentische Materialien aus verschiedenen Kulturen zu verwenden und interkulturelle Aktivitäten in den Unterricht zu integrieren. Darüber hinaus ist die Schulung der Lehrkräfte im Bereich der interkulturellen Sensibilität und Kommunikation von großer Bedeutung, um die Lernenden bestmöglich zu unterstützen. Die gezielte Einbindung kultureller Elemente und Themen in den Lerninhalt ermöglicht es den Lernenden, nicht nur die Sprache selbst, sondern auch die dahinterliegende Kultur besser zu verstehen. Dies fördert nicht nur die interkulturelle Kompetenz, sondern trägt auch zur Verbesserung der Gesamtqualität des Sprachunterrichts bei (Kouici Née Sofiane, 2024; Koguciuk, 2021).

Das Lehrbuch Netzwerk A1 vermittelt die Interkulturalität nicht nur als theoretisches Konzept, sondern als praxisorientiertes Lernziel. Das Lehrbuch bietet eine wichtige Basis, um in einer globalisierten Gesellschaft kommunikativ und respektvoll zu handeln, obwohl die Integration von Interkulturalität Herausforderungen mit sich bringt.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma GÖ, EZ; Veriyi düzenleme: GÖ; Veri Analizi: GÖ; Finansman sağlama: GÖ; Araştırma: GÖ; Yöntem: GÖ, EZ; Proje yönetimi: GÖ; Kaynaklar: GÖ, EZ; Yazılım: GÖ; Gözetim: GÖ; Onaylama: GÖ, EZ; Görselleştirme: GÖ; Taslak metin yazımı: GÖ; Gözden geçirilmiş metin yazımı: GÖ, EZ
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.
Teşekkür:	Metin hakkındaki önerileri için Sedef Ece Sözerli Öztürk ve Doç. Dr. Alev Karaduman'a teşekkür ederim.

Literaturverzeichnis

Altmayer, C. (2023). *Kulturstudien: Eine Einführung für das Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Stuttgart.

Altmayer, C. (2023). Kulturbezogenes Lernen im Kontext des Deutschen als Fremd- und Zweitsprache. In *Kulturstudien: Eine Einführung für das Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (*S. 307-356), JB Metzler: Stuttgart.

Andreas, T., Wendland, M. & Braunewell, A. (2024). Sprachwissenschaft für den Fachunterricht. Zur Relevanz sprachwissenschaftlicher Inhalte in der sprachbildenden Lehramtsausbildung. In: Börsel, A., Beyer, F., Welchering, J. & Andreas, T. (2024) *Sprache und Schule - Der Service-Learning-Ansatz - Spracherwerb im Spannungsfeld interkultureller pädagogischer Beziehungen*. Münster, New York: Waxmann. 79-104.

Bader, D., & Mugglin, L. (2024). *Wissenschaftliche Begleitung von Projekten interkultureller Begegnungen*, Université de Neuchâtel, Institut SFM.

Bartalis-Binder, Kata-Szilvia (2024). *Mehrsprachigkeit in Bildung und Wissenschaft Eine europäische Perspektive*, Waxmann Verlag.

Ciężka, A. (2024). Generative KI-Tools, Die Zukunft des kreativen Lernens. In: *Zeitschrift für Interkulturelle Fremdsprachenunterricht,* 29(1), 375-404.

Dascălu-Romițan, A. M. (2024). Sprach-Und Kulturvermittlung im Fremdsprachenunterricht, *Editura Universităţii Vasile*, 151-160.

Dengler S., Mayr-Sieber T., Rusch P., Schmitz H. (2012). *Netzwerk A1 Deutsch als Fremdsprache*, Langenscheidt Verlag.

Hoffmann, J.; Mastellotto, L. (2023). *Vermittlung literarischer Texte in Büchern und Methoden zum Erlernen einer Fremdsprache (am Beispiel der deutschen Sprache),* 215-225.

Hugentobler, D. (2024). Diversität und sprachliche Ressourcen im DaF/DaZ-Unterricht, *Graduate Papers in Applied Linguistics,* 27.

Karandashev, V. (2023). Cross-cultural variation in relationship initiation. In J. K. Mogilski & T. K. Shackelford (Eds.), *The Oxford handbook of evolutionary psychology and romantic relationships* (pp. 267–302). Oxford University Press.

Koch N.; Maria Riehl C. (2024). *Deutsch als Fach und Fremdsprache: Aktuelle Tendenzen*.

Kolbina, T. (2023). Interkulturelle Kompetenzvermittlung im Fremdsprachenunterricht. In: *Germanistik in transkultureller Perspektive Thesenband*.

Konerding, Klaus-Peter, (2024). Sprache als Netz und Sprache als Werk - Überlegungen zu möglichen Grundzügen der Bestimmung und Verortung einer Soziopragmatischen Linguistik. In: *Netz und Werk*. (2024), S. 11-26.

Kouici Née Sofiane Saliha (2024). *Didaktik Deutsch als Fremdsprache: Lehrkonzepte für die höheren Bildungsstufen*.

König, L.; Schädlich, B. & Surkamp, C. (2022). *Unterricht-Kultur-Theorie Kulturelles Lernen im Fremdsprachenunterricht Gemeinsam anders denken,* (S. 3-30), J.B. Metzler: Berlin, Heidelberg.

Likaj M., & Kristo E. (2023). Erzählen in mehrsprachigen und interkulturellen Kontexten–Eine Einführung, *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, 28(1), 1-17.

Lux, S. (2024). (*Online-) Ausbildung von DaZ-Lehrkräften für die Sekundarstufe. Sprachförderung in DaZ (S. 77-98)*, Frank&Timme: Berlin.

Schrumpf, F. (2022). *Kinder thematisieren Differenzerfahrungen: Eine rekonstruktive Studie unter besonderer Berücksichtigung der Sachunterrichtsdidaktik und des Sozialen Lernens* (S.49-83), Spektrum Springer: Wiesbaden.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 295-308
doi:10.32600/huefd.1532944

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 13.08.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 02.04.2025

Female Mode of Urban Rambling in Virginia Woolf's "Street Haunting: A London Adventure"

Virginia Woolf'un "Street Haunting: A London Adventure" Denemesinde Şehirde Dolaşmanın Kadın Biçimi

Serhat UYURKULAK*

Abstract

This article explores Virginia Woolf's 1927 essay "Street Haunting: A London Adventure" and its depiction of female *flânerie* in the city. It begins by observing the importance of place in literary studies and the shift towards a "spatial turn" in contemporary scholarship. The text then examines the role of the city in modernist literature, particularly in shaping its settings, narratives, and themes. It also overviews the main ideas of some of the pioneers of that "spatial turn" such as Henri Lefebvre and Yi-Fu Tuan. It is suggested that Woolf's essay offers a unique perspective on *flânerie* as she navigates the city streets with a sense of introspection and emotional resonance. Woolf's observations of urban landscape and encounters with strangers allow her to create a rich texture of potential narratives reflecting the complexities of everyday urban life. The present study also discusses Michel de Certeau's theory of walking as a tactical-rhetorical act of resistance and meaning-making, and it highlights the relevance of de Certeau's ideas to Woolf's essay. The article proposes that, unlike the figure of the male *flâneur*, Woolf's *flânerie* is not only about detached observation of the crowds and her surroundings, but also about authorship as she uses her affects and experiences in the city to inform her writing. Overall, Woolf's portrayal of the *flâneuse* challenges traditional notions of public space and emphasizes the ways in which women's experiences redefine the urban environment and its representations.
Keywords: Virginia Woolf, Michel de Certeau, flânerie, flâneuse, the city, modernist literature, phenomenological place.

Öz

Bu makale, Virginia Woolf'un 1927 tarihli "Street Haunting: A London Adventure" başlıklı denemesini ve buradaki aylak kent gezginliğinin *(flânerie)* kadına özgü tasvirini ele almaktadır. Makalenin başında edebiyat çalışmalarında mekânın önemi ve güncel akademik incelemelerde gözlemlenen ve "mekânsal dönüş" adı verilen değişim kaydedilmektedir. Ardından, şehirlerin modernist edebiyattaki rolüne, özellikle de bu akıma mensup metinlerdeki yer ve zamanları, anlatı özelliklerini ve temaları şekillendirmedeki etkisine değinilmektedir. Ayrıca, Henri Lefebvre ve Yi-Fu Tuan gibi "mekânsal dönüş"ün öncüleri arasında yer alan isimlerin temel fikirlerine genel bir bakış

* Asst. Prof. Dr., Fenerbahçe University, Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences, Department of English Language and Literature. E-mail: serhat.uyurkulak@fbu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7717-5402

◊ Alan Editörü / Field Editor: Alev KARADUMAN

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

sunulmaktadır. Çalışmada Woolf'un denemesinin aylak kent gezginliği üzerine benzersiz bir yaklaşım sergilediği, yazarın şehir sokaklarında bir içe bakış ve duygusal derinlik hissiyle dolaştığı öne sürülmektedir. Woolf'un şehir manzarasına dair gözlemleri ve şehirdeki yabancılarla karşılaşmaları, günlük yaşamın olanca karmaşıklığını yansıtan zengin bir potansiyel anlatı dokusu yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu çalışmada ayrıca Michel de Certeau'nun yürümeyi bir tür taktiksel-retorik direniş ve anlam yaratma edimi olarak ortaya koyduğu kuramı tartışılmakta ve de Certeau'nun fikirlerinin Woolf'un denemesiyle ilişkisi öne çıkarılmaktadır. Woolf'un aylak kent gezginliği, erkek "flanör" figüründen farklı olarak yalnızca şehir kalabalığının ve çevrenin mesafeli biçimde gözlemlenmesiyle ilgili değildir, aynı zamanda yazarlığa dair bir yön de barındırmaktadır zira Woolf, şehirde dolanırken yaşadığı duyguları ve deneyimleri yazdıklarına yansıtmaktadır. Bu incelemede esas olarak Woolf'un kadın aylak kent gezgini (flanöz) tasvirinin geleneksel kamusal alan anlayışlarına meydan okuduğu, kadınların deneyimlerinin kentsel çevreyi ve bu çevrenin temsillerini yeniden tanımladığı vurgulanmaktadır.
Anahtar sözcükler: Virginia Woolf, Michel de Certeau, aylak kent gezginliği, flanöz, şehir, modernist edebiyat, fenomenolojik mekân.

Introduction: Space, Place, and the City in Modernist Literature

In all three main literary genres, the notion of place bears great significance as it conditions a wide range of reading practices in understanding characters, narrators or speakers, themes, plots, and figures of speech featured in a text. While place situates a work of literature within a specific geographical and cultural milieu, it may also symbolize or converge in that same text a variety of broader social, political, and historical significances. Analyzing the ways in which place is utilized in literature should yield richer interpretations and better-informed appraisals of literary works.

Acknowledging the centrality of the idea of place in research on literary spatiality, Eric Prieto observes that in the long history of literary studies of place, scholars have either concentrated on particular locations in literature such as the Lake District or Venice, on specific kinds of places such as wilderness or towns, on authors connected with specific places such as Hardy or Muir, or on certain place-based genres or modes of writing such as the pastoral or urban literature (2017, p. 60). Studies that have adopted such approaches often use a phenomenological definition of place that reveals an awareness of the generative interaction between individuals and places, and they examine the latter as they are experienced by the people inhabiting them. Emphasizing the need to build "a strong 'sense of place,' i.e., a sense of that place's uniqueness and value," this phenomenological notion favors the kind of relationships called *topophilia*, suggesting an affective link between a person and a place which gives way to diverse meanings (Prieto, 2017, p. 60).

Literary modernism, on the other hand, is well-known for its strong attentiveness to the city, that privileged site of modernity and the subjectivizing milieu of modern individuals and collectives. Cities and the urban experience play a pivotal role in shaping the settings, narratives, characters, voices, symbols, and the thematic concerns of modernist world literature. Malcolm Bradbury encapsulates the centrality of metropolises and urban life to modernism in his now classic observation that modernist literature "which emerged in the last years of the nineteenth century (…) was an art of cities, especially of the polyglot cities which, for various historical reasons, had acquired high activity and great reputation as centers of intellectual and cultural exchange" (1976, p. 96). This remark about the cosmopolitanism of the modern city and its impact on modernism is also shared by such prominent critics as Raymond Williams who states that "there are decisive links between the practices and ideas of the avant-garde movements of the twentieth century and the specific conditions and relationships of the twentieth-century metropolis," and Hugh Kenner for whom cosmopolitanism is the sole emblem of modernist literature that composes "a story of capitals" (cited in Tseng, 2006, p. 220).

Next to being a melting pot of diverse cultures, ideas, and languages, the modern city is the locus of industrialization, bureaucratization, money economy, rapid technological developments and social transformations. As such, Alfred Döblin's Berlin, James Joyce's Dublin, Virginia Woolf's London, Italo Svevo's Trieste, Franz Kafka's Prague, Andrei Bely's St. Petersburg, Hope Mirrlees's Paris, and Osamu Dazai's Tokyo, to name just a few cities of modernist literature, become stages of the fragmented self, the alienation and anonymization of the individual, and its restless endeavor to cope with the overwhelming

sensory and affective stimuli and pace of modern life. The urban environment not only serves as a backdrop for investigating the disorienting effects of modernity, but it also takes an active role in the writing process, reflecting the significant changes in perception and experience that characterize the modernist era. Modernist literature explores the intricate relationship between space, place, and the subject through the prism of the city, and the constant flux and complexity of city life induce it to invent new forms of literary expression and narrative strategies adequate to convey the realities of living in this world—hence the stream of consciousness technique, multiple points of view and voices, and nonlinear plots and fragmentary poems.

Fredric Jameson observes that since metropolitan modernity is simultaneously local and conditioned by "internal industrialization and commodification," and globally positioned in "the new imperial world system," it presents "a radically altered situation (new raw materials of a social, psychological or physical type) to which a fresh and unprecedented aesthetic response is demanded, generally by way of formal, structural linguistic invention" (2007, pp. 156-157). Focusing on the local, Andrew Thacker discusses how Virginia Woolf represents in her 1917 short story "The Mark on the Wall" her experience of the metropolis, specifically that of "being blown through the Tube at fifty miles an hour—landing at the other end without a single hairpin in one's hair!", and he argues that "[t]his story, one of Woolf's earliest experiments with the stream of consciousness method, replicates this experience in its narrative flow, with the narrator skipping from subject to subject in a seemingly haphazard fashion" (2019, p. 171). Virginia Woolf was more than aware of the aesthetic and mimetic challenges that the metropolitan experience posed, and she pointed to film as the artform that is potentially able to meet those challenges thanks to its unique techniques and media. As she writes in her essay on cinema, "[w]e get intimations only in the chaos of the streets, perhaps, when some momentary assembly of color, sound, movement, suggests that here is a scene waiting a new art to be transfixed" (1966, p. 272). Woolf's and many a modernist author's formal and narrative inventions aimed at representing this new urban space with all the experiential richness it generated.

Using spatial frameworks at least as often as temporal ones, contemporary literary scholarship exhibits a major shift dubbed the "spatial turn" that was largely initiated by scholars such as Henri Lefebvre and Yi-Fu Tuan. Lefebvre's seminal theorization of space, particularly articulated in his 1974 work *The Production of Space*, redefined its understanding in critical social sciences. Lefebvre contends that space is not a passive, neutral backdrop for human activity but a product of social relations, ideologies, and power structures. He introduces a tripartite framework—spatial practice, representations of space, and representational spaces—to analyze how space is produced and experienced. Spatial practice refers to the everyday interactions and movements within physical space, corresponding to what Lefebvre calls "perceived space" (1991, pp. 33, 38-41). Representations of space denote the conceptual and abstract dimension, including maps, plans, and architectural designs, giving way to "conceived space" (1991, pp. 42-44). Finally, representational spaces, or "lived space," encompass the symbolic, emotional, and subjective experiences that individuals associate with a place (1991, pp. 40-46). This triadic model underscores that space is simultaneously material, conceptual, and lived, with each dimension influencing and shaping the others, thereby making the more differential definitions of space and place possible.

Yi-Fu Tuan's influential 1977 book *Space and Place* parallels Lefebvre's notion of representational spaces, emphasizing how human emotions and perceptions transform abstract spaces into meaningful places. Central to Tuan's work is the idea that space appears to be an abstraction in comparison to place, and that "[w]hat begins as an undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value" (2001, p .6). There is an affective bond between people and places, and this bond, shaped by memory, culture, and sensory experience, reveals the emotional and psychological dimensions of human interactions with their environment. Already in 1974, Tuan had introduced the abovementioned term *topophilia* in his eponymous work to refer to "all of the human being's affective ties with the material environment" and to explain why certain spaces resonate deeply with individuals, becoming sites of attachment, identity, and belonging (1990, p. 93). He suggests in these studies that whereas space denotes mostly material interactions among humans, place comes into being as a result of the cultivation of profound emotional ties with space.

The path opened by the pioneering works of Lefebvre and Tuan has been trodden, among others, by Michel de Certeau, Edward Casey, and Jeff Malpas. In *Getting Back into Place*, Casey delves deeper into

the experiential and embodied aspects of place, resonating strongly with Lefebvre's lived space and Tuan's topophilic space. Casey argues that place is central to human existence and identity, emphasizing its role as the ground of memory, experience, and meaning. He expands on the phenomenology of place by examining how places serve as anchors for human life, providing stability and continuity amidst the flux of time and movement. As he maintains, "[m]y body continually *takes me into place.* It is at once agent and vehicle, articulator and witness of being-in-place" (1993, p. 48). It is our living and moving bodies that structure and configure all possible articulations of place, which is to say that place-generating human interactions with space are defined by emotional and embodied experiences. Jeff Malpas further develops these themes in *Place and Experience*, where he reconsiders these frameworks and integrates them with Heideggerian philosophy. Malpas highlights the relational and ontological dimensions of place, viewing it not merely as a container for human activity but as a fundamental component of being, knowing, and understanding. The symbolic and existential aspects of place contribute to human identity and meaning-making, whereby it becomes an indispensable constituent of the human condition (1999, pp. 2-7, 31-33).

Taking these interconnected definitions of space and place as its basis, this article concentrates on Michel de Certeau's 1984 study *The Practice of Everyday Life* to analyze Virginia Woolf's 1927 essay "Street Haunting: A London Adventure." It aims to discuss the ways in which Woolf depicts her own relationship to the metropolis through the act of rambling in the urban setting, and how walking in the city or *flânerie*, a celebrated motif of modernist literature, is characterized in this subjective experience of a woman writer. The study argues that while Woolf's unique perception of London colors her literary aesthetic, her particular way of attending to her environment during her wanderings also functions as an embodied, affective, and topophilic engagement that carves places out of the otherwise undifferentiated space. This kind of rambling will be discussed comparatively in connection with the figure of the *flâneur* and some of the recent studies made on the figure of the *flâneuse.*

Two critical concepts—strategies and tactics—proposed by de Certeau are of special interest to this study as they both refer to and are anticipated by Woolf's female mode of *flânerie* which transforms the abstract space of London through an affective engagement with it. De Certeau uses these concepts to explain the dynamic and contested nature of space by focusing on how individuals navigate and appropriate spatial structures in their daily lives. Accordingly, strategies evoke Lefebvre's representations of space as they are the tools and structures imposed by dominant powers such as governments, corporations, and urban planners to organize and control space. Tactics, on the other hand, pertain to lived space, as they represent the ways individuals subvert and reappropriate these structures through everyday practices, such as walking, storytelling, and informal use of space (1988, pp. 29-43). This study tries to demonstrate how de Certeau's focus on the tactical, micro-level, and embodied practices of people recalls Woolf's own deployment of female *flânerie* as a distinct style of rambling that conjures up topophilic places within the city.

Textuality of the City: Walking as Resistance and Rhetoric

Michel de Certeau's work on *flânerie* and urban space rests on a critique of cartographic strategies (1988, pp. 91-93), bringing it closer to the studies that emphasize the experiential and embodied relationship to space which transforms it to place or a series of singular places. De Certeau qualifies this phenomenological relationship as an operation that enables individuals to make unpredictable, spontaneous uses of the city by navigating and appropriating urban spaces. While strategies strive for "rationalized, expansionist, and at the same time centralized, clamorous, and spectacular production" of urban space, tactics refer to various practices of repurposing and using that space, resulting in its consumption. "The latter is devious," de Certeau suggests, "it is dispersed but it insinuates itself everywhere, silently, almost invisibly, because it does not manifest itself through its own products, but rather through its *ways of using* the products imposed by a dominant economic order" (1988, xii-xiii). Tactics used by individuals are opportunistic and pragmatic, and they both evade and manipulate the space dictated by various institutions so as to form places for resistance and self-expression.

De Certeau defines strategies as institutionalized, controlled, and organized ways of operating, typically employed by entities with power and authority such as governments, corporations, and other

institutions that function on the basis of a "calculus of force-relationships" (1998, xix). These strategies are characterized by their planned and structured nature, aiming to control and organize urban space by establishing grids, boundaries, and rules. Strategies are associated with institutional power, as they are executed by agents that define and impose their own spaces through mechanisms such as urban planning, architecture, and regulations. The essence of strategies is to create and delimit "proper" places, striving for stability and order in the urban environment to make it "the means of a generalized 'discipline'" (de Certeau, 1988, xiv). Strategies are used by apparatuses of power to produce a cartographic or geometrical space which "seems to have the status of the 'proper meaning' constructed by grammarians and linguists in order to have a normal and normative level to which they can compare the drifting of 'figurative' language" (de Certeau, 1988, p. 100). This very analogy elucidates the textual nature of the city and the rhetorical quality and anti-disciplinary potentials of *flânerie.*

On the other side, tactics are the methods used by the citizens of a city to navigate and utilize spaces in creative and often subversive ways while operating within the constraints imposed by strategies. Tactics are opportunistic and adaptive; they make use of the materials and spatial elements encountered within the boundaries set by strategic entities, and they "constantly manipulate events in order to turn them into 'opportunities'" (de Certeau, 1988, xix). Unlike strategies, tactics are employed by those who lack institutional power and must maneuver within the existing frameworks. They involve temporary and inventive uses of spaces that may subvert or bypass the intended uses imposed by strategic and disciplinary planning. Consequently, the "walking of passers-by offers a series of turns (*tours*) and detours that can be compared to 'turns of phrase' or 'stylistic figures'" (de Certeau, 1988, p. 100). This is the rhetorical operation of walking as an everyday practice creating alternative meanings, and it can thus well resist and disrupt the dominant forms of proper language imposed in the deployment of power. To cite a few examples, by taking detours, shortcuts, and unexpected routes, individuals can challenge the prescribed paths and spatial hierarchies imposed by urban planning. This can be seen as a form of "tactical" maneuvering, enabling individuals to carve out their own paths and assert their presence within the city. Likewise, de Certeau emphasizes the importance of spaces that are overlooked or marginalized by urban planners. These spaces, such as alleyways, stairwells, and vacant lots, can be creatively appropriated by individuals for their own purposes, offering opportunities for social interaction, leisure, or even resistance (1988, pp. 111-115).

In de Certeau's work, the practice of walking in the city signifies a fluid and improvisational approach to urban life, where individuals "make" their own narratives and meanings (1988, xii) by using "tricks" and "maneuvers" (1988, xix). Through walking, people engage with the city in a manner that is deeply rooted in their personal experiences and interactions, thus challenging the gaze of "the space planner urbanist, city planner or cartographer," (de Certeau, 1988, p. 93) which often causes the destruction of the city as a lived and habitable space. Quite in tune with the literary scholars who give primacy to the phenomenological notion of place, de Certeau argues that a true understanding of urban life and subjectivity cannot be derived from such totalizing views, instead it must acknowledge the myriad everyday practices of those who live within it. Often resistant and oppositional, these practices evade the order, surveillance, and control dictated by technical-rational approaches, thanks to which "a *migrational*, or metaphorical, city thus slips into the clear text of the planned and readable city" (de Certeau, 1988, p. 93). The urban meandering that Woolf records in "Street Haunting" reflects certain acts of evasion and textualization that register "a second, poetic geography on top of the geography of the literal, forbidden or permitted meaning" (de Certeau, 1988, p. 105). Moreover, as it will be demonstrated below, Woolf achieves this through a *flânerie* that is experienced in the feminine style.

The *Flâneur*: Hero of Modernity

The *flâneuse* is distinguished from the figure of the *flâneur*, and it is possible to argue that the ur-*flâneur* was first promoted by Charles Baudelaire in his 1863 essay "The Painter of Modern Life" written about Constantin Guys, a contemporary Parisian artist. However, Baudelaire had begun to articulate the fundamental aspects of the *flâneur*, without yet using that term, in his 1861 prose poem "Crowds," which deals with the distinct experience and joy that comes with blending into a bustling crowd. Baudelaire

maintains that "not all men have the gift of enjoying a crowd-bath," as it is an artform akin to poetry reserved for individuals with a passion for disguises, a disdain for mundane household life, and a love of exploration or "*wanderlust*" (1989, p. 59). As he further suggests, the male poet-wanderer "enjoys the unique privilege of being both himself and other people, at will," and he can take on the personality of others whenever he wants, similar to how lost souls seek a body to occupy. Consequently, "he who can readily identify with the crowd enjoys ecstatic delights which are forever denied to the egoist who is locked inside himself as in a coffer, or to the lazy-minded fellow trapped in his own shell like an oyster" (Baudelaire, 1989, p. 59). Clearly enough, Baudelaire celebrates the rambler's capacity to lose himself in the crowd, finding freedom and joy in anonymity and the momentary loss of subjective identity.

In his piece on Guys, Baudelaire reiterates the views he advanced in "Crowds" and presents the figure of the *flâneur* as their practitioner, this time embodied not by a hypothetical poet but a real-life painter. In this essay, Baudelaire famously defines modernity as "the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable" (1995, p. 13). And the *flâneur*, that new urban personality who strives to make the most of the modern condition, is cast as follows:

> The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world (…). (Baudelaire, 1995, p. 9)

Lauren Elkin remarks that the *flâneur* in Baudelaire wishes to find refuge in the crowd (2016, p. 3), yet she also detects a kind of enjoyment in this new mode of urban existence which is at once gendered and classed. As a symbol of male leisure and privilege, the *flâneur* has memorized the city by walking around it so often that he knows it better than anyone else. With more time and money on his hands, and without any pressing obligations that demand his attention, he may easily fall into "*réverie*" at any turn, in any alleyway or stairway: "What happened here? Who passed by here? What does this place mean? The *flâneur*, attuned to the chords that vibrate throughout his city, knows without knowing" (Elkin, 2016, p. 3). In this regard, he is a new kind of animal that has the skills to navigate the urban jungle incognito, in an entranced yet also curiously knowing mood.

Elkin invokes certain critical works that posit the necessary functional invisibility of the *flâneur* and thus rule out the possibility of the *flâneuse* in connection with questions of visibility. Accordingly, women cannot (or could not) engage in *flânerie* precisely because the public-private dichotomy makes a solitary woman wandering amidst the metropolitan masses cause a kind of provocation. "We're not the ones who make ourselves visible (…) in terms of the stir a woman alone in public can create," Elkin writes, "it's the gaze of the *flâneur* that makes the woman who would join his ranks too visible to slip by unnoticed" (2016, p. 13). All in all, it is usually maintained that just free-floating unattended in the streets of a city is enough for a woman to attract attention, thereby undermining all her attempts at invisibility and anonymity, major requisites for *flânerie*.

In her much-discussed essay "The Invisible *Flâneuse*," Janet Wolff claims squarely that a female *flâneur* is unconceivable and that there has been no *flâneuse* in the history of modernity. She alludes to George Sand's remarkable experiment in 1831 where she dressed as a male to finally ramble alone in Paris thanks to the fact that no one knew her, no one stared at her, and no one criticized her. As Sand puts it, "[she] was an atom lost in that immense crowd" (cited in Wolff, 1985, p. 41). However, for Wolff, the problem is not only the public-private binarism, but also the literature of modernity which has been damaged due to its disregard for women's lives.

> The dandy, the *flâneur*, the hero, the stranger—all figures invoked to epitomize the experience of modern life—are invariably male figures. In 1831, when George Sand wanted to experience Paris life and to learn about the ideas and arts of her time, she dressed as a boy, to give herself

> the freedom she knew women could not share (…). The disguise made the life of the *flâneur* available to her; as she knew very well, she could not adopt the non-existent role of a *flâneuse*. (1985, p. 41)

The modern has been associated with "the public realm of work, politics, and city life" also in the writings of such influential twentieth-century scholars as Georg Simmel, Walter Benjamin, Richard Sennet, and Berman, whereby women's experiences of modernity have remained obscure. Along the same vein, because "[m]odernist literature describes men's experiences" and produces works chiefly "about changes in the public sphere and its accompanying consciousness," only man can feature as that hero of modernity called the *flâneur* (Wolff, 1985, p. 37). This figure, especially after Benjamin's readings of Baudelaire's abovementioned texts, becomes "a conceptual metaphor for urban observation and walking that extends even to the present day and the *flâneur* of de Certeau's postmodern city" (Tseng, 2006, p. 237).

Woolf's *Flâneuse*: Pleasures of Rambling and Authorship in the Metropolis

Contrary to Wolff, in her influential study titled *Flâneuse*, Elkin argues that despite historical and cultural narratives that have largely ignored or erased her presence, "there always was a *flâneuse* passing Baudelaire in the street" (2016, p. 11). As she suggests, women have always navigated cities, observed the cityscape, and engaged with public life, albeit in ways that might differ from their male counterparts. The *flâneuse* does exist as a historical and contemporary figure who explores, experiences, and interprets the city from a female perspective. To substantiate this point, Elkin foregrounds various women writers, artists, and thinkers, including filmmaker Agnes Varda, journalist Martha Gellhorn, and Virgina Woolf, who have walked and written about Paris, New York, Tokyo, Venice, and London. By demonstrating that the *flâneuse* is a reality of urban modernity that has been grossly overlooked, Elkin broadens the concept of *flânerie* to accommodate the diverse experiences of women. Seeking to reclaim the idea of the *flâneuse*, she proves to follow in the footsteps of Woolf, who in "Street Haunting" not only presents us with an example of this figure but she also demonstrates some of the distinguishing aspects of the *flâneuse.*

Woolf's essay explores the deep satisfactions and insights derived from the simple act of wandering through city streets; yet she presents street rambling as more than a casual stroll. Through this activity, individuals can temporarily step out of their own lives and identities, engaging in a unique observational experience at once stimulating and liberating. Woolf starts her essay with an everyday object that is capable of triggering the "London adventure" evoked in the title:

> No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil. But there are circumstances in which it can become supremely desirable to possess one; moments when we are set upon having an object, an excuse for walking half across London between tea and dinner. (…) [W]hen the desire comes upon us to go street rambling the pencil does for a pretext, and getting up we say: "Really I must buy a pencil," as if under cover of this excuse we could indulge safely in the greatest pleasure of town life in winter—rambling the streets of London. (2015, p. 7)

Woolf seems to be hinting at the condition that most women's appearance in the public arena of the city ordinarily required an excuse, and shopping or consumerism provided one such legitimation specifically after the establishment of department stores in the second half of the nineteenth century (Wolff, 1985, p. 44). But she also adds to her statement a tinge of irony by choosing an ordinary pencil as her object of desire. Besides, she sets out to pursue this object not during the day, the usual time for shopping, but on a winter evening which offers her "the champagne brightness of the air and the sociability of the streets" and "the irresponsibility which darkness and lamplight bestow" (Woolf, 2015, p. 7). Mundane objects, especially those that surround us within the household, the space that was detested by Baudelaire's *flâneur*, "perpetually express the oddity of our own temperaments and enforce the memories of our own experience" (Woolf, 2015, p. 7). In this regard, they fix us within the confines of identity and character, but once we

cross the threshold of our house, "[w]e are no longer quite ourselves (…) we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room" (Woolf, 2015, p. 7). While the *flâneur* enjoys his solitary and unengaged freedom amidst the anonymous crowd, the *flâneuse*, having divested herself of the identity she is believed to bear, discovers a sense of commonality and companionship as she walks through the same crowd.

Woolf is one of the literary pioneers of the "female mode of rhetoric," through which she "pursues arguments indirectly, usually not stating her thesis until the end of a piece and even then, presenting it tentatively and leaving the discussion open-ended; her structure is generally associative, appearing to imitate the way ideas occur to the mind" (Farrell, 1979, pp. 909-21). This rhetorical mode centered on the vacillations of lived experience reflects the way Woolf uses walking as an everyday rhetorical practice. In this connection, Agnieszka Pantuchowicz offers a compelling contrast between the traditionally masculine concept of *flâneuring* and the more complex notion of "female haunting" (2017). As it is epitomized by the male street rambler, *flâneuring* is characterized by a detached, leisurely observation of the urban landscape. The *flâneur* navigates the city with a sense of objectivity and distance, content with a relatively passive exposure to the world around him. In contrast, Pantuchowicz, inspired by the title of Woolf's essay, introduces the concept of "female haunting," which implies a closer interaction with the city (Pantuchowicz, 2017, p. 196).

Urban rambling allows Woolf to leave her identity behind, which is one of the main joys of *flânerie*. Walking around London, she delights in observing the immense number of details pertaining to urban life and the people she encounters. Although at first glance it seems to be retaining the voyeuristic structure of seeing-without-being-seen, this act of observation is not passive, but it actively stimulates the imagination. Besides, this gaze is not reifying unlike, for instance, the erotic male gaze that objectifies the female body as described by Laura Mulvey (1975, p. 12). Acknowledging this unobjectifying voyeuristic pleasure, Woolf uses the metaphors of "a central oyster of perceptiveness" and "an enormous eye" (2015, p. 8). Transforming into a gigantic and mobile eye with intensified sensitivity and receptiveness, Woolf descends beneath the line of visibility and readability that for de Certeau panoptic structures impose on the city, thereby making the "down below" her own dwelling and the street level her own line of sight:

> How beautiful a London street is then, with its islands of light, and its long groves of darkness, and on one side of it perhaps some tree-sprinkled, grass-grown space where night is folding herself to sleep naturally and, as one passes the iron railing, one hears those little cracklings and stirrings of leaf and twig which seem to suppose the silence of fields all round them, an owl hooting, and far away the rattle of a train in the valley. But this is London, we are reminded; high among the bare trees are hung oblong frames of reddish yellow light—windows; there are points of brilliance burning steadily like low stars—lamps; this empty ground, which holds the country in it and its peace, is only a London square, set about by offices and houses where at this hour fierce lights burn over maps, over documents, over desks where clerks sit turning with wetted forefinger the files of endless correspondences; or more suffusedly the firelight wavers and the lamplight falls upon the privacy of some drawing-room, its easy chairs, its papers, its china, its inlaid table, and the figure of a woman, accurately measuring out the precise number of spoons of tea which—She looks at the door as if she heard a ring downstairs and somebody asking, is she in? (2015, pp. 8-9)

This passage vividly illustrates Woolf's emotional and imaginative engagement with the city, where the interplay of light and darkness creates a rich and layered urban milieu other than the one reflected in maps and documents. The "islands of light" and "groves of darkness" suggest a cityscape that is both mysterious and inviting, dissolving the rigid boundaries between public and private spaces, and connecting the collective rhythm of the city with individual moments of domestic intimacy. Through the entangled imagery of natural and urban elements—the hooting owl, the train's rattle, and the lamplight making its way into drawing rooms—Woolf crafts an integrated vision of London that harmonizes the pastoral, as it were, with

the metropolitan. Her affective investment in the city emerges through her generous attention to its details, transforming London into a living, breathing entity that resonates with her perceptive, imaginative eye. This city is not merely observed but emotionally inhabited, revealing Woolf's deep commitment to its sights, sounds, and rhythms. This type of meaning-making which echoes individuals' actions by which space turns into place is a tactical operation in the sense de Certeau uses the term as Woolf's practice demonstrates a personal and ephemeral way of engaging with the city that reclaims its spaces for lived experience and creativity.

Woolf also invents stories about the strangers she sees, piecing together fragments of their lives to create a rich tapestry of potential narratives. The city becomes a living canvas filled with individuals from all walks of life, with hidden personal trajectories and untold stories waiting to be discovered or imagined. The two stone-blind bearded men, "brothers, apparently," strutting down the street with a boy between them; "the stout lady tightly swathed in shiny sealskin; the feeble-minded boy sucking the silver knob of his stick; the old man squatted on a doorstep," and many other characters including "a bearded Jew, wild, hunger-bitten, glaring out of his misery, [and] an old woman flung abandoned on the step of a public building with a cloak over her" (Woolf, 2015, pp. 10-12) enable Woolf to uncover or imagine the everyday practices, lived experiences, and singular stories of her fellow urban dwellers. Her train of thoughts about the dwarf woman in a boot shop enjoying the unharmful attention of the shop girls is a case in point:

> "What, then, is it like to be a dwarf?" (…) Look at that! Look at that! she seemed to demand of us all, as she thrust her foot out, for behold it was the shapely, perfectly proportioned foot of a well-grown woman. It was arched; it was aristocratic. Her whole manner changed as she looked at it resting on the stand. She looked soothed and satisfied. Her manner became full of self-confidence. She sent for shoe after shoe; she tried on pair after pair. She got up and pirouetted before a glass which reflected the foot only in yellow shoes, in fawn shoes, in shoes of lizard skin. She raised her little skirts and displayed her little legs. She was thinking that, after all, feet are the most important part of the whole person; women, she said to herself, have been loved for their feet alone. Seeing nothing but her feet, she imagined perhaps that the rest of her body was of a piece with those beautiful feet. (2015, p. 10)

One among others, this episode shows that Woolf's eyes and mind do not slide over the spectacle of the city but attach themselves to its elements, establishing stronger attachments through imagination and storytelling. Woolf's ability to invent stories about the strangers she encounters allows her to create places with meaning out of the impersonal, rational city structured by those rigid social and political forces identified by de Certeau. This act of imagination and narrativization resides in zones that are not represented within the premade urban grid, revealing the city as a site of possibility and individual agency. By tactically using or consuming these unchartered sites as she rambles, Woolf's *flânerie* resists the dominant gaze and discourses of the city's official administrators.

De Certeau juxtaposes what he calls the "panorama-city" and its related totalizing view (1988, p. 93) with the lived experiences of individuals navigating the city. He first scrutinizes the experience of viewing the city from a high vantage point, such as the top of a skyscraper. This elevated perspective, which he terms the "solar Eye," offers a panoramic view that yields an illusion of comprehending and mastering the city's totality (de Certeau, 1988, p. 92). The view of the "voyeur-God" created by this fiction represents a form of power and control where the city is reduced to a mere spectacle, stripped of its complexity as well as dynamic and unpredictable nature. Such a perspective abstracts the experiential particularities of its inhabitants, thereby presenting the city as a static, organized entity rather than a vibrant, dynamic space. Reduced to a simulacrum or a picture, the panorama-city rests on the erasure of practices carried out by "the ordinary practitioners of the city" who live "down below," below the limit at which the city's visibility or readability begins (de Certeau, 1988, p. 93).

However, her tactical mode of *flânerie* enables Woolf to move much beyond this picturesque panorama-city and to inscribe back onto that surface the streets, alleyways, and neighborhoods that take on a life of their own, thus becoming phenomenological places and characters in their own right. Be they

sidewalks near public buildings where all kinds of deposed objects and commodities create heaps of obsolescence, or the streets of Mayfair which exude an air of extravagance, Woolf describes these places with vivid, almost poetic detail and sensory plenitude, emphasizing their dynamism and topophilic quality. Once again,

> How beautiful a street is in winter! It is at once revealed and obscured. Here vaguely one can trace symmetrical straight avenues of doors and windows; here under the lamps are floating islands of pale light through which pass quickly bright men and women, who, for all their poverty and shabbiness, wear a certain look of unreality, an air of triumph, as if they had given life the slip, so that life, deceived of her prey, blunders on without them. (2015, p. 8)

This narrative style reflects the author's appreciation of the lure of everyday life in the city where "everything seems accidentally and miraculously sprinkled with beauty" (Woolf, 2015, p. 12). It accompanies a certain mode of *flânerie* and contributes greatly to Woolf's experience of street haunting, which generates de Certeau's metaphorical, poetic city or a "psychogeographical" map of "the emotive force field of the city" (Elkin, 2016, p. 18). It is evident, then, that Woolf counters the solar Eye of urbanists and architects with her ever-perceptive gigantic eye that discloses and registers the lived experiences and places of ordinary people. Through a ground-level voyeurism attentive to the stories of individuals, she disrupts the panoptic surveillance mechanisms that strive to homogenize the city with its inhabitants. Furthermore, she deploys an encyclopedic form of writing—yet another staple of literary modernism—that tends to include as many individual stories and phenomenological places as possible in opposition to the totalitarianism of techno-rational power determined to efface them.

It should be noted at this point that Woolf's keen attentiveness to her surroundings in the city may not derive only from her literary goals, but it may also be conditioned by her gendered experience of space and place. Linda McDowell asserts that "women and men are positioned differently in the world and that their relationship to the places in which they live is thus different too." These differences, she adds, result from a host of structural inequalities that give way to "women's inferiority to, and oppression by men in different places at different times" (1999, p. 228). Underscoring the fact that practices of space and place are also contingent on gender or sexuality, Lynda Johnston and Robyn Longhurst write that,

> Whether it is a bar, casino, or home sexual politics permeate the space. There are no spaces that sit outside of sexual politics. Sex and space cannot be "decoupled." (…) Place and sexuality are mutually constituted. Sexuality has a profound effect on the way people live in, and interact with, space and place. In turn, space and place affect people's sexuality. (2010, p. 3)

These studies suggest that Woolf's intense alertness and awareness during her *flânerie* can be understood as deeply rooted in the constitutive aspect of sexuality in one's experience of urban space. As the spatial practices of women are shaped by androcentric sexual politics that permeate all environments, Woolf's navigation of the city seems to reflect not only an aesthetic sensibility but also an acute consciousness of the limitations, threats, and possibilities imposed by her gender, transforming her rambling into a critical engagement with the spatial politics of her time.

The pencil that Woolf wants to buy is not that mundane an object, nor is her *flânerie* a mere act of walking or an exercise in movement. In other words, Woolf does not walk just to enjoy mobility and the cityscape despite that she seems to claim the contrary. While wandering in the streets, Woolf writes, "we are only gliding smoothly on the surface. The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream; resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks" (2015, p. 8). We are led to think that the kind of flowing or gliding carried out through voyeurism is what Woolf is content to reclaim for herself; but in fact, this is only the beginning. While the *flâneur* as the male rambler may be fascinated with walking amidst the urban crowd mainly as an experience testifying to his monadic existence, for Woolf the *flâneuse* street rambling always implies the inclination to "penetrate a little way"

into the lives of others so that "[o]ne could become a washerwoman, a publican, a street singer" (2015, p. 19). Woolf's urban meanderings are never unattended by the will to write with an eye to appropriate the city and to turn it into a series of places abounding in subjective stories and significance, whether they belong to Woolf herself or to her fellow Londoners.

The rambler's eye rejoices in beautifying the urban surface, but this is an incomplete enjoyment for Woolf as she also claims creativity and authorship for herself. In that sense, the pencil is really a pretext for navigating the city precisely because it symbolizes authorship and the autonomy that it suggests. We get that same symbolism in an essay titled "Professions for Women" that was originally delivered by Woolf as a speech in 1931 at the National Society for Women's Service. Here, she professes to killing a phantom, the Victorian figure of "the Angel in the House," as part of her endeavor to become a writer as a young woman. She had no other option than destroying that Angelic phantom epitomizing the self-sacrificing and submissive role imposed on women by patriarchy. "Had I not killed her she would have killed me," Woolf says, and asks her audience to imagine her as a girl sitting with a pen in her hand, waiting for hours on end to be able to put it on paper to create something:

> The image that comes to my mind when I think of this girl is the image of a fisherman lying sunk in dreams on the verge of a deep lake with a rod held out over the water. She was letting her imagination sweep unchecked round every rock and cranny of the world that lies submerged in the depths of our unconscious being. (1966, pp. 286-287)

Woolf uses this fishing metaphor to describe the act of creative writing, where the female author casts her line into the depths of her subjectivity to retrieve ideas and emotions. The fishing rod features as the tool—the pencil or the pen—by means of which the writer connects with her subconscious, drawing out the material needed to create literary works. The process of fishing, accordingly, implies that writing is not an act of skimming surfaces, it rather requires the writer to delve deep into her inner world, pursuing the not-yet-known and bringing forth novel insights.

According to Ching-fang Tseng, the ubiquitous emphasis put on metropolitan cosmopolitanism has given way to the "androcentric Eurocentric canonization" of modernist literature (2006, p. 220). This is so because almost all the metropolises mentioned in this canonical narrative are European or occidental. Moreover, the highly favored cosmopolitan aspect of the metropolitan city generally includes "a derogation of the feminine or feminized attributes such as conventionality, sentimentality, and domesticity" (Tseng, 2006, p. 221). This devaluation, Tseng maintains, constitutes one of the central traits of modernist literature. The figure of the *flâneur* is a product of such androcentrism which detests the domestic and the feminine on grounds of an explicit desire for mobility and invisibility through crowd-bathing. Sure enough, this very disdain, which was initially expressed by Baudelaire, stems from one of the deep-seated divisions in modern society, that is the one between the public and the private spheres, whose forcible separation from one another characterizes the gender politics of modernity.

The abovementioned girl's creative exploration of her depths is undercut by internalized gender roles and judgements that are interlinked with the gender ideology described by Tseng. "Now came the experience," writes Woolf, "the experience that I believe to be far commoner with women writers than with men." The woman writer's imagination eventually hits into something hard, something that wakes her up from her trance-like mood. She now finds herself in a debilitating distress: "To speak without figure she had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say" (Woolf, 1966, pp. 287-88). Women become authors by constantly struggling with all kinds of inhibitions stopping them from writing about their bodies, sexualities, and desires. Similarly, a woman willing to enjoy the delights of *flânerie* in her own way should surpass the ways of the *flâneur* that have been denied to her and reject limiting herself to urban surfaces, human façades, and sheer mobility. This rejection should even include the divide between the public and the domestic—a binary that the *flâneur* is predicated upon—as Woolf suggests in the closing paragraph of her essay:

> That is true: to escape is the greatest of pleasures; street haunting in winter the greatest of adventures. Still as we approach our own doorstep again, it is comforting to feel the old possessions, the old prejudices, fold us round; and the self, which has been blown about at so many street corners, which has battered like a moth at the flame of so many inaccessible lanterns, sheltered and enclosed. (2015, p. 19)

With the kind of *flânerie* experienced (and perhaps even designed) by Woolf, the absolute chasm between the street and the home turns into a continuum, provided that the latter is not inhabited by a patriarch and the Angel in the House, and that it rather functions as the topophilic place of one's own in which the woman author, after a tactical flight into the city, writes and addresses the world, suturing the inside and the outside.

Conclusion: Feminine Walking and Rhetoric

For Woolf, walking the streets allows individuals to momentarily escape the confines of their personal responsibilities and identities. The act of wandering transforms the male walker into a *flâneur*, a detached observer who is liberated from his own concerns, only enjoying the startling, momentary charge of "the ephemeral, the fugitive, the contingent." This attitude is perhaps best expressed by Baudelaire in his poem "To a Passer-By":

> The street about me roared with a deafening sound.
> Tall, slender, in heavy mourning, majestic grief,
> A woman passed, with a glittering hand
> Raising, swinging the hem and flounces of her skirt;
> (…)
> A lightning flash... then night! Fleeting beauty
> By whose glance I was suddenly reborn,
> Will I see you no more before eternity? (2015, p. 95)

Baudelaire's *flâneur* is beholden to flashing images instantly appearing from among the crowds; he cherishes the fleeting revelations of urban modernity. However, by observing and imagining intently, Woolf develops a deep connection to the city and its inhabitants even in the briefest encounters. In this regard, she exploits yet supersedes the scopophilia associated with the male gaze by having the seemingly paradoxical feeling of both disconnection and connection. Woolf feels a sense of kinship with the anonymous crowd, yet she also enjoys the anonymity and the ability to remain an uninvolved observer. This dual experience unpursued by the *flâneur* enhances the pleasure of street haunting, as it allows her to engage with the world on her own terms.

The cartographic operations of power transform the concrete activities of urban wanderers "into points that draw a totalizing and reversible line on the map" (de Certeau, 1988, p. 97). As a result, they doom to oblivion individual ways of being in the world and the topophilic places intricately related to them. But, as Elkin states with regard to her own experiences of urban rambling,

> Walking is mapping with your feet. It helps you piece a city together, connecting up neighbourhoods that might otherwise have remained discrete entities, different planets bound to each other, sustained yet remote. I like seeing how in fact they blend into one another, I like noticing the boundaries between them. (2016, p. 21)

At stake in walking is another mode of mapping, one that saves places from the totalitarian anonymity that they are constantly subjected to by institutions of power. While restoring the singularities and intensities of places, it also connects them in ways as diverse and creative as the everyday practices and rhetorical operations of city dwellers. "I keep thinking of different ways to manage my scenes;" writes Woolf in a journal entry, "conceiving endless possibilities; seeing life, as I walk about the streets, an immense opaque

block of material to be conveyed by me into its equivalent of language" (1979, p. 214). By engaging in a female mode of *flânerie* and by inserting subjective stories into the urban space that is otherwise kept as an immense monolith under the gaze of "voyeur-God," Woolf creates a colorful palette out of city dwellers and places, and she breathes diverse lives into the metropolis.

Wandering through the city reflects a subjective engagement with the urban landscape, where each encounter and observation motivates intimacy and creativity. Woolf is known to have "call[ed] on women writers to select from the language of men what they can use and recombine its elements to create a discourse more congenial and useful to women" (Bizzell and Herzberg, 2001, p. 1249). By the same token, she retains certain elements of male *flânerie* such as invisibility, voyeurism, and mobility, but Woolf's *flâneuse* does not refrain from interacting with her surroundings, finding a sense of connection and participation in the city's texture. The sociability that Woolf discovers in her walks through London contrasts sharply with the solitary nature of the *flâneur*. Woolf's experience is characterized by a form of engagement that is both personal and relational, as she connects with the city and its inhabitants in veritably affective ways. Ultimately, this sociability highlights the *flâneuse*'s ability to integrate her personal experiences with the broader urban and social environment, revealing a form of urban exploration that is as emotionally intense as it is socially connected.

Conflict of interest:	The author declares no potential conflict of interest.
Financial support:	The author received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The author declares no need for ethics board approval for the research.

References

Baudelaire, C. (1989). *The poems in prose with "La Fanfarlo," vol. II* (F. Scarfe, Trans. and Ed.). Anvil Press.

Baudelaire, C. (1995). *The painter of modern life and other essays* (J. Mayne, Trans. and Ed.). Phaidon Press.

Baudelaire, C. (2015). *The flowers of evil* (W. Aggeler, Trans.). Digireads.

Bizzell, P. and Herzberg, B. (2001). *The rhetorical tradition: Readings from classical times to the present*. Bedford Books.

Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Indiana University Press.

De Certeau, M. (1988). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.

Elkin, L. (2016). *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.

Farrell, T. J. (1979). Female and male modes of rhetoric. *College English, 40*, 909-921.

Jameson, F. (2007). *The modernist papers.* Verso.

Johnston, L. and Longhurst, R. (2010). *Space, place, and sex: Geographies of sexualities*. Rowman and Littlefield.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Malpas, J. E. (1999). *Place and experience: A philosophical topography.* Cambridge University Press.

McDowell, L. (1999). *Gender, identity, and place: Understanding feminist geographies*. University of Minnesota Press

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Pantuchowicz, A. (2017). The haunting presence of the feminine: Virginia Woolf in the streets of London. *AVANT*, *8*(2), 191-199. https://doi.org/10.26913/80202017.0112.0015

Prieto, E. (2017). Phenomenology, place, and the spatial turn. In R. T. Tally Jr (Ed.), *The Routledge handbook of literature and space* (pp. 60-69). Routledge.

Thacker, A. (2019). *Modernism, space and the city: Outsider and affect in Paris, Vienna, Berlin and London.* Edinburgh University Press.

Tseng, C-F. (2006). The flaneur, the flaneuse, and the hostess: Virginia Woolf's (un)domesticating flanerie in *Mrs. Dalloway*. *Concentric: Literary and Cultural Studies, 32*(1), 219-258.

Tuan, Y-F. (1990). *Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, and values.* Columbia University Press.

Tuan, Y-F. (2001). *Space and place: The perspective of experience.* University of Minnesota Press.

Wolff, J. (1985). The invisible flâneuse. Women and the literature of modernity. *Theory, Culture & Society, 2*(37), 37-46. https://doi.org/10.1177/0263276485002003005

Woolf, V. (1966). *Collected essays, vol. II* (L. Woolf, Ed.). The Hogarth Press.

Woolf, V. (1979). *The diary of Virginia Woolf, vol. I* (A. O. Bell, Ed.). Penguin Books.

Woolf, V. and S. Middleton (2015). *Street Haunting: A London Adventure and Bulwell*. Five Leaves Publications.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 309-325
doi:10.32600/huefd.1554907

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 23.09.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 02.04.2025

Osmanlı Dönemi'nde Tokat'taki Apostolik Ermenilere Ait Kiliselerin Konumlarının Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi Örneği Eşliğinde İncelenmesi

An Examination of the Locations of the Churches Belonging to Apostolic Armenians in Tokat during the Ottoman Period along with the Case of Saint Stephen Protomartyr Church

Ayça ELALMIŞ[*], Esra KESKİN[**]

Öz

Bu makalede Osmanlı Dönemi boyunca varlığını sürdürmüş Tokat'taki Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi odağa alınarak Apostolik Ermenilere ait dini yapı ve alanlar için bir referans noktası oluşturulması amaçlanmıştır. İlk olarak, Taş Nerdivan adıyla da anılan bu Ermeni kilisesi ile Osmanlı arşiv belgelerinde Taş Nerdiban ya da Taş Nerdüban olarak karşımıza çıkan mahalle arasında bir ilişkisi olup olmadığı, mahallelerin yeniden inşası kavramından yola çıkılarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Ali Akay'ın belirttiği gibi inşa, Michel Foucault'nun söylediği anlamda bir söylemin de inşasıdır ve bu söylem bir *epistēmē* içinden de gelebilir ya da bunun için eski bir *epistēmē* yeniden ele alınabilir. Bu bağlamda, Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin konumu değerlendirilirken, Osmanlı Dönemi mahallelerinde grupların oluşumunda belirleyici olanın statü ve sınıf değil, etnik ve dini aidiyetler olduğu kabul edilmiştir. Osmanlı arşivlerindeki gayrimüslim nüfus kayıtlarına bakılarak tespit edilen mahalledeki etnik gruplara ait bilgiler önemli bir yol gösterici olarak kabul edilmiştir. Kilisenin konumu ile ilgili tartışmadan sonra hem bu kilisenin tarihçesi hem de Tokat'taki Ermeni varlığı anlatılırken Apostolik Ermenilerin dini yapılarının ve kutsal alanlarının konumları Osmanlı Dönemi'ne ait özellikle de Ermenice kaynaklardan elde edilen bilgiler kullanılarak ve çözümlemeye gidilmeden verilmiştir. Kiliselerinkonumlarışu şekildedir:Surp Asdvadzadzin Kilisesi (Gatnağpür Sarkis Kilisesi) Büyük Terbiye Mahallesi'nde, Surp Kevork Kilisesi (Surp Sarkis Kilisesi) muhtemelen Bağarjukh Mahallesi'nde, Surp Minas Kilisesi Haç Dağı'nın eteğinde, Karasun Manug Kilisesi Mahmud Ejib ya da Örtmeli Mahallesi'nde, Surp Yerrortutyun Kilisesi (Tahtidale Surp Sarkis Kilisesi) muhtemelen Tahtakale Mahallesi'nde, Surp Lusavoriç Kilisesi (Barsam Kilisesi) ise şehrin batısında Haç Dağı'ndadır. Sonuç olarak Apostolik Ermenilere ait dini yapıların ve kutsal alanların konumlarıyla birlikte Osmanlı Dönemi'nde Tokat'taki görünümün bir bölümü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Tokat'taki Apostolik Ermenilere ait kiliseler, Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi, Taş Nerdivan Mahallesi.

[*] Dr. Öğr. Üyesi. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-posta: aycael@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9147-2967
[**] Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-posta: esrakeskin19@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5335-377X

◊ Alan Editörü / Field Editor: Murat KOCAASLAN

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Abstract

This article has aimed to create a reference point for religious structures and areas belonging to the Apostolic Armenians by focusing on the Saint Stephen Protomartyr Church in Tokat, which existed throughout the Ottoman period. Firstly, an attempt has been made to solve whether there is a relationship between this Armenian church being referred to as Taş Nerdivan and the neighborhood that appears in Ottoman archival documents as Taş Nerdiban or Taş Nerdüban starting from the concept of the reconstruction of neighborhoods. As Ali Akay stated, construction is also the construction of a discourse in the sense that Michel Foucault described, and this discourse can come from an epistēmē or an old epistēmē can be reconsidered for this purpose. In this regard, while analyzing the location of the Saint Stephen Protomartyr Church, it has been taken into account that the determining parameters that formed the groups living in the neighborhoods during the Ottoman period were ethnicity and religion, rather than status and class. The information about the ethnic groups in the neighborhood identified by examining the non-Muslim population records in the Ottoman archives has been considered an important guide. After the discussion on the location of the church, both the history of this church and the Armenian presence in Tokat are described, while the locations of the religious buildings and sanctuaries of Apostolic Armenians are given from the information obtained from the Ottoman period, especially from Armenian sources, without any analysis. The locations of their churches are as follows: the Holy Mother of God Church (Gatnagpür the Saint Sergius Church) in the Büyük Terbiye neighborhood, the Saint George Church (the Saint Sergius Church) probably in the Bağarjukh neighborhood, the Saint Menas Church at the foot of Mount Haç, the Holy Forty Children Church located in the Mahmud Ejib or the Örtmeli neighborhood, the Holy Trinity Church (Tahtidale the Saint Sergius Church) probably in the Tahtakale neighborhood, and the Holy Illuminator Church (Barsam Church) on Mount Haç to the west of the city. In conclusion, an attempt has been made to reveal a part of the appearance of Tokat during the Ottoman period including the locations of religious buildings and sacred sites belonging to Apostolic Armenians.
Keywords: Churches of Apostolic Armenians in Tokat, Saint Stephen Protomartyr Church, Taş Nerdivan Neighbourhood.

Giriş

Osmanlı Dönemi'nde Tokat merkez, mahalleleri ve günümüze ulaşan ya da ulaşmayan dini ve sivil yapılarıyla beraber bugünkü görüntüsünden oldukça farklıdır. Tokat'taki Surp Sdepanos Nakhavga[1] Kilisesi'nin konumu ve tarihçesinin ele alınacağı bu çalışmada asıl amaç, bu kiliseyi odağa alarak hem Osmanlı Dönemi'ndeki Tokat'ın görünümünün bir kısmını aydınlatmaya çalışmak hem de Apostolik Ermenilere ait dini yapılar ve alanlar için bir referans noktası oluşturmaktır. Bunu yaparken karşılaşılan en büyük problem, mahallelerin yeniden inşasının kente apayrı bir görünüm ve söylem kazandırmış olmasıdır. Ali Akay'ın bir mahallenin inşasını ele aldığı makalesinde belirttiği gibi, inşa Michel Foucault'nun söylediği anlamda bir söylemin de inşasıdır ve bu söylem bir *epistēmē*[2] içinden de gelebilir ya da bunun için eski bir *epistēmē* de yeniden ele alınabilir (Akay, 2002, s. 78). Michel Foucault'ya göre tarihsel çözümlemeler için söylemin sonsuz sürekliliğinden vazgeçmek gerekir (Foucault, 1969/2011a, s. 38); yani o, kendi sınır değerlerini belirlediği zaman ve yerdeki ardışık dönemlerin epistemik biçimleri arasında dikey bir süreksizlik saptar (Foucault, 1954-1988/2011b, s. 140). Bu makaledeki dikey süreksizlik mahallelerde yaşayanların neye göre gruplandığı ile ilgilidir. Maurice M. Cerasi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve ilk yayılma döneminde mahallelerin göçmenlerden oluşan etnik, toplumsal, mesleki ya da dini bakımdan homojen gruplar tarafından kurulduğunu belirtir (Cerasi, 1999, s. 71). İlber Ortaylı'ya göre Osmanlı Dönemi'ndeki mahalleler henüz statü ve sınıf farklarına göre biçimlenmiş mekânlar değildir (Ortaylı, 2013, s. 42). Adalet Bayramoğlu Alada, XIX. yüzyılda Batı ile kurumlaşma yoluyla bütünleşme sürecinin başlamış olmasına rağmen bunun toplumdaki geleneksel yapının kökten değişimine yol açmadığını, hatta

[1] Սուրբ Ստեփանոս Նախավկա (Prōtomartyras Stephanos, Πρωτομάρτυρας Στέφανος) için bkz. BHG 1648x-1665h (Halkin, 1957, ss. 247-253), BHG Nov. Auct. 1648y-1665j (Halkin, 1984, ss. 193-195), BHO 1086-1097 (Peeters, 1910, ss. 238-240), BHL 7848-7895 (Societas Bollandistarum, 1898–1901, ss. 1136-1140), BHL Suppl. 7851-7881 (Societas Bollandistarum, 1911, s. 283), Synax. Cpol. Aug. 2 (Delehaye, 1902, ss. 861-864).

[2] *Epistēmē* kavramı için bkz. Cevizci, 2005, s. 616.

bu yüzyılda Osmanlı-Türk mahallesinde din birliğine dayalı düzenin devam ettiğini ifade eder (Alada, 2008, ss. 180, 195; Küçükömer, 1969, s. 62).

Osmanlı Dönemi'ne ait belge ve metinlerden[3] varlığını bildiğimiz Tokat'taki kiliselerin bazılarının bulunduğu mahalleler bugün artık mevcut değildir; bazılarıysa mevcut olsa da bugünkünden farklı sınırlara sahiptir. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin konumu çözümlenirken Osmanlı Dönemi'nde mahalleleri oluşturan belirleyici parametrelerin statü ve sınıf değil, etnik ve dini olduğundan yola çıkılmıştır. Tabii ki bir mahalle, birden fazla etnik ve dini grup ile onlara ait dini yapıları barındırabilir. Bu durumun tersi, yani bir mahallede o etnik ve dini grup yoksa ona ait dini yapının olmaması yaklaşımı, problemin çözümünde kullanılır. Osmanlı Dönemi'ndeki gayrimüslim nüfus kayıtlarına bakılarak tespit edilen mahallelerdeki etnik grup çeşitliliği önemli bir yol göstericidir. Ama bu çözüm tek başına yeterli değildir çünkü mahallelerin sınırları değişmiştir. İlk çözümleme belki birkaç şeyi açığa kavuşturabilir ama asıl çözüm, belgelerden bize ulaşan metinler ya da fotoğraflar üzerinden yapılmıştır.. Bir yapının yeri net olarak belirlendikten sonra metinlerden gelen bilgilerle ağ sistemi kullanılarak diğer mahallelerin ya da dini yapıların yerleri[4] yaklaşık olarak tahmin edilebilir.

Tam da bu bağlamda, konumu ve tarihçesi ayrıntılı olarak ele alınan Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi, Ermeni varlığı başlığı altında anlatılan Apostolik Ermenilere ait dini yapılar ve kutsal alanlar açısından bir nirengi noktasıdır.Tokat'ta Katolik ve Protestan Ermeniler yaşamış olsa da, bu çalışmanın sadece Apostolik Ermenilere ait dini yapılara ilişkin bilgileri içerdiğini de belirtmek gerekir.

Eudokia Eparkia'sındaki Ermeni Varlığı

Eudokia (Tokat) ve çevresindeki ilk Ermeni varlığından bahseden Strabon (M.Ö. 64-M.S. 24), Komana'nın Ermenistan'dan gelen insanlar için önemli bir *emporion* olduğunu belirtir (Strabon, çev. 1961, ss. 438-439). Fakat bölgedeki Ermeni mevcudiyeti için ilk olarak, VII. yüzyılda Ortodokslar tarafından heretik olarak kabul edilen Hristiyan bir topluluk olan Ermeni Paulikianlardan söz etmek gerekir (Charanis, 1959, s. 29; Özışık, 2010, s. 506; Seyfeli, 2020, s. 46). 662'den[5] bir süre önce Paulikianlar, bilhassa Iris (Yeşilırmak) ve Lykus (Kelkit Çayı) nehirlerinin birleştiği hemen hemen Nikopolis ve Neokaisareia'ya (Niksar) kadar uzanan bölgeye yerleşmişlerdir (Ferluga, 1988, s. 14; Charanis, 1963/2021, s. 19). Bölge tarihi açısından IX. yüzyılda da önemli bir unsur olmayı sürdürmüşlerdir. İmparatoriçe Eirēnē (797-802) döneminde göreve başlamış olan Sergios'un[6] kurduğu üç yeni Paulikian kilisesinden biri Kynokhorion'daki Laodikeia Kilisesi'dir (Petrus Siculus, ed. 1896, ss. 1297-1298; Hamilton ve Hamilton, 1998/2010, s. 39; Obolensky, 1972, s. 35-36). V. Leon (813-820) döneminde Kynokhorion'un yakınındaki Neokaisareia'nın (Pontos) başpiskoposu Thōmas, Paulikianlara karşı olan kovuşturmaları artırmış, bu süreç[7] sonucunda birçok Paulikian idam edilmiştir ve bu durum Paulikianların piskoposlara karşı isyan etmesi ile sonuçlanmış ve en nihayetinde Thōmas Laodikeia Paulikian Kilisesi üyeleri tarafından öldürülmüştür (Petrus Siculus, çev. 1970, s. 64-65; Hamilton ve Hamilton, 1998/2010, s. 40, 122; Seyfeli, 2020, s. 51; Grégoire, 1947, s. 512). Ermeni nüfusunun bölgede en yoğun artışı ise bu olaydan birkaç yüzyıl sonra yani, XI. Yüzyılda, Senekerim döneminde gerçekleşmiştir. Senekerim, Vasburagan krallığında beraber hüküm sürdüğü ağabeyi

[3] Ermenice metinlerden Ğugas İnciciyan'a ait ilk paragraf Karin Bal Demir, diğer Ermenice metinler ise Arman Kocayan ve Osmanlı arşiv belgeleri Sinan Çakmak tarafından çevrilmiştir.

[4] Tokat'taki mahallelerin ve dini yapıların yerleri ile ilgili olarak Tokat'tan göç etmiş Emren Nalçacıer'in bilgilerine başvurulmuştur.

[5] Peter Charanis 1959 yılına ait makalesinde 661 tarihini verirken Jadran Ferluga makalesinde bu tarihi 665 olarak vermektedir (Charanis, 1959, s. 29; Ferluga, 1988, s. 14).

[6] Sergios, Grek kökenli Paulikian lideridir (Özışık, 2010, s. 512).

[7] Petrus Siculus, çev. 1970, s. 65; "176. İmparatorun emri Neokaisareia'nın piskoposu Thōmas'a ve valisi Parakondakēs'a ulaştı. İmparatorun emirlerine uyan bu kişiler yakaladıkları herkesi ölümü hak ettikleri ve çürümeye yol açtıkları gerekçesiyle öldürdüler." (Hamilton ve Hamilton, 1998/2010, s. 122).

Kurken'in (1003)[8] ölümünden sonra krallığı 20 yıl boyunca yönetmiştir (Uտեփանոս Ասողիկ, çev. 2017, s. 312; Grousset, 1946/2019, s. 474). Onun yönetimi sırasında Türkmen grupları Vasburagan'a baskınlar düzenlemiş[9] ve Hristiyanları kılıçtan geçirmiştir (Garsoïan, 1997, s. 190). II. Basileios Senekerim'e krallığını imparatorluğa devretmesi halinde Bizans topraklarında bulunan Kappadokia'daki pek çok araziyi teklif etmiş, ilk başta kral teklifi geri çevirmesine rağmen 1018'de güney sınırlarına Türk akınları başlayınca fikrini değiştirmiştir (Hewsen, 2000/2016, s. 38; Dédéyan, 1975, s. 51). Bu akınlardan dolayı Senekerim 1021[10] yılında Vasburagan topraklarını Bizans imparatorluğuna bırakmış, buna karşılık II. Basileios ise Senekerim'e Sebasteia ve çevresindeki birçok yerleşimi vermiştir (Yahyâ b. Saîd el-Antâkî, çev. 1997, s. 463; Ռովմա Արծրունի, çev. 1985, s. 370; Սմբատ Սպարապետ, çev. 1956, s. 24; Der Nersessian, 1945, ss. 10-11; Honigmann, 1935/1970, s. 171; Ersan, 2019, s. 15).

XIV-XX. yüzyıllar arasında yazılmış seyahatnameler ve kayıtlar Tokat'ta bulunan Ermeni nüfusu ile diğer gayrimüslimler ve onlara ait dini yapıların sayıları ile ilgili bilgi sunar. Simeon Lehatsi (1584-1639) "Սիմէոն Դպրի Լեհացւոյ Ուղեգրութիւն" adlı eserinde Tokat'ta sekiz Ermeni kilisesi, iki manastır ve beş yüz Ermeni ailenin varlığından bahseder (Սիմեոն Լեհացի, çev. 2007, s. 168). Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) "Les Six voyages de Jean-Baptiste Tavernier" isimli çalışmasında kentte Hristiyanların on iki kilisesi ile iki erkek ve iki kız manastırının bulunduğunu, ayrıca burada bir başpiskoposun olduğunu belirtir (Tavernier, 1678/2006, s. 52). Joseph de Tournefort (1656-1708) "Relation d'un voyage du Levant" adlı kitabında Ermenilerin yedi kilisesi ve Rumların bir şapeli olduğunu, bunun yanı sıra bu kentte dört bin Ermeni ailenin yaşadığını yazar (Tournefort, 1718/2013, s. 222). Makāriyūs (XVII. yy) döneminde burada çok sayıda Ermeni yaşamaktadır; yedi kilise bulunmaktadır ve şehre bakan yüksek bir yerdeki sekizinci bir kilise Müslümanlar tarafından yok edilmiştir (Paul Za'im, 1836, s. 443). Richard Pococke (1704-1765) "A description of the East, and some other countries" isimli eserinde şehrin içinde yedi Ermeni kilisesi ile bir Rum kilisesi olduğundan ve şehirdeki Yahudi varlığından bahseder (Pococke, 1745, s. 91). Domenico Sestini (1750-1832) "Voyage de Constantinople à Bassora" adlı yapıtında kente iki bin Ermeni, üç yüz Rum ve bunlar dışında Yahudilerin bulunduğunu, bunun yanında yedi Ermeni kilisesi olduğunu belirtir (Sestini, 1798, s. 52). Eli Smith (1801-1857) ve Harrison Gray Otis Dwight (1803-1862) "Missionary researches in Armenia" isimli eserde Tokat'ta bin üç yüz elli Ermeni, beş yüz ya da altı yüz civarında Rum ve yetmiş Yahudi hanesi bulunduğunu, bununla beraber Ermenilerin yedi, Rumların ise bir kilisesi olduğunu belirtip St. Anna ile St. Chrisostom manastırlarına ve St. Sarkis ile St. Karasoon Manoog kiliselerine değinirler (Smith ve Dwight, 1834, ss. 43-44). Joseph Wolff (1795-1862) 1831'de Tokat'tadır. Onun bu dönemde kaleme aldığı "Researches and missionary labours among the Jews, Mohammedans, and other sects" adlı kitaptan kentte dört bin beş yüz Ermeni ve yüz elli Yahudi yaşadığı, Ermeni Katoliklerin henüz kendileri için bir kilise inşa etmemiş olduğu ve Ermenilerin iki manastırı ve yedi kilisesi olduğu bilgilerine ulaşılır (Wolff, 1837, s. 27). William John Hamilton (1805-1867) "Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia" adlı eserde Tokat'ta bin iki yüz ile bin beş yüz civarında Ermenilere ait ev olduğundan bahseder (Hamilton, 1842, s. 351). Vital Cuinet (1833-1896) "La Turquie d'Asie. Geographie administrative, statistique, descriptive et raisonnée de chaque province de l'Asie-Mineure" isimli yapıtında nüfus verileri çok daha net bir şekilde verilmiştir. Gregoryan Ermenilerin yedi kilisesi ve iki manastırı, Katolik Ermenilerin bir kilisesi, Rum Ortodoksların bir kilisesi ve bir manastırı, Yahudilerin mahallelerinde bir sinagogu olduğunu aktarır. Bu kiliselerden Surp Kevork ve Karasoun-Manoug kiliselerine değinir (Cuinet, 1892, ss. 706-707). 1876 yılında Boğos Vartabed Natanyan "Տեղեկագրութիւն ընդհանուր վիճակին Սեբաստիոյ եւ անոր կուսակալութեան ներքեւ գտնուող մէկ քանի գլխաւոր քաղաքաց" adlı kitabında Tokat'taki Ermenilerden ve onlara ait kiliselerden şu şekilde bahseder:

[8] Stepanos Asoğik'in eserinde bu tarih 452 (21 Mart 1003-19 Mart 1004) olarak verilir (Uտեփանոս Ասողիկ, çev. 2017, s. 312).

[9] Madteos Urhayetsi bu akınların düzenlendiği tarihi 467 (17 Mart 1018-16 Mart 1019) olarak vermektedir (Մատթէոս Ուռհայեցի, çev. 1987, s. 48).

[10] 470 yılı 16 Mart 1021'de başlar (Ռովմա Արծրունի, çev. 1985, s. 370); Smpad Sbarabed bu olayı 465 (1016) yılına tarihler (Սմբատ Սպարապետ, çev. 1956, s. 23).

> Sepasdia'dan Evtogia, kervanla kuzeye 18 saat sürer, dağın eteklerinde, çukurlarla kaplı bir kanyon şehridir ve geniş bir ova kenarındadır. Eski Romalılardan kalma kale kalıntıları da bulunmaktadır; yüksek kayalıkların üzerine inşa edilmiştir. "Yeşilırmak" adıyla bilinen nehir, tam şehrin önünden geçer ve şehre ayrıca bir parlaklık kazandırır. Üzerinde beş kemerli güzel bir taş köprü vardır ve bu köprü şehrin ulaşım yolunun üzerindedir. Şehir, sekiz bin hanelik bir nüfusa sahiptir ve beş farklı etnik grup bulunmaktadır: Ermeniler, Rumlar, Katolikler, Türkler ve Yahudiler. Ermeniler, bin üç yüz hanelik ayrı bir mahalle oluştururlar ve büyük ve küçük yedi kiliseye sahiptirler. Bazıları taş, bazıları ise ahşap olan bu kiliseler, Surp Yerrortutyun, Surp Asdvadzadzin, Surp Lusavoriç, Surp Sdepannos, Karasun Mangants, Surp Kevork ve Surp Minas adlarıyla inşa edilmiştir. On beş rahiple hizmet vermektedirler. Ayrıca büyük bir kolejleri vardır ve burada dört yüz erkek çocuk eğitim görmektedir. Ancak üzücü olan, kolejin yerel anlaşmazlıklar nedeniyle ikiye bölünmüş olmasıdır. Çünkü öğretmenler, halkın kargaşasından yararlanarak okulu kişisel çıkarları için ikiye bölmüşler ve milli bir yeri özel okullar gibi sahiplenmişlerdir. Bu okullarda gramer, aritmetik gibi dersler ve genel okuma dersleri verilmektedir. Ayrıca yüz kadar kız öğrencinin bulunduğu bir kız okulu da vardır. Gerçeği söylemek gerekirse, buradaki kolej hem eğitim hem de dikiş-nakış konusunda daha gelişmiş ve ileri düzeydedir. Gelecekte daha da ilerlemesi için büyük umutlar vardır; eğer engeller ve zorluklar olmazsa ve yerel halk bu narin yaratıkların eğitimi ve terbiyesi konusunda iyi denetlerse. Her ne kadar Ermeniler dindar ve gayretli olsalar da, medeniyet açısından ilerlememişlerdir. Bu nedenle ahlaki eğitim ve medeniyet kesinlikle gereklidir. Bu da ancak okullara güç verilerek, özellikle kızlara, çünkü Ermenilerin geleceği onlarla yenilenecektir. (Նաթանեան, 1877, ss. 168-170)

Ferdinand Brockes (1867-1927) "Quer durch Klein-Asien. Bilder von einer Winterreise durch das armenische Notstandsgebiet" adlı yapıtında nüfusunun yaklaşık üçte birinin Ermeni olup birkaç bin Rum dâhil olmak üzere toplam nüfusun otuz beş bin olduğunu ifade eder (Brockes, 1900, s. 152).

Anı kitaplarına bilgi edinme açısından temkinli yaklaşılması gerekir. Andre Sernin (1921-1997) "L'homme de Tokat" adlı eserinde şehirde en az yedi kilise ve iki manastır olduğundan bahseder (Sernin, 1987/2009, s. 13) ve Agop Arslanyan "Adım Agop, memleketim Tokat" anılarını anlattığı kitabında da birkaç kiliseye ve onların bulunduğu yerlere değinmektedir (Arslanyan, 2006, ss. 13, 35, 69, 72-75).

Genellikle kentin içinde olduğu kadar Tokat'a bağlı idari birimlerde de Ermenilerin birçok kutsal yapısı ve alanı bulunuyordu. Tokat doğumlu Hovhannes Kazancıyan, 1904 tarihli "Արեւելեան մամուլ" gazetesinde bu yerleri ve dini yapıları şu şekilde anlatır:

> Evtogia kadınları için hac yolculukları çok yaygındır ve aynı zamanda onlar için bir gezi ve eğlence aracıdır. Şehrin başlıca hac yerleri arasında Surp Kevork ve Surp Minas kiliseleri ile Surp Sdepannos kilisesinin mezarlığındaki Evtogia'nın eski kutsal başkanlarından biri olan Surp Hovagim'in mezarı bulunur ve burada dualar okunur. Şehir dışında, Surp Hovagim ve Anna manastırı ile daha uzakta Surp Hovhan Vosgepreran manastırı vardır. Bu ünlü azizin boş mezarı bulunur ve tüm sıkıntılar karşısında büyük bir ün kazanmıştır; başında mucizevi iyileşmelerin gerçekleştiği anlatılır. Bunun dışında, Evtogia kadını daha birçok yakın ve uzak hac yerini bilir ve sık sık ziyaret eder. Örneğin, Surp Asdvadzadzin tepesi, Surp Toros'un vadisi ve Krikoris köyündeki su kaynağı. Ayrıca, Bisgüncük köyünde bulunan Surp Eğia'nın kutsal ormanı (burada asla odun kesilmemiştir), Kemer Dağı ve suyu, Poşağavakhi mağarası, Surp Varvaria, Surp Hovhannes, Surp Nşan, Gatnağpür, Lusağpür, Bülbülüm kaya mağarası, Surp Trçun bir delikli kaya parçası ve daha birçok yer vardır. Her birine benzersiz iyileştirici özellikler atfedilir ve çoğunlukla özel günleri vardır. Tüm bu hac yerleri genellikle dört kategoride sınıflandırılır: kutsal mezarlar, kutsal taşlar, kayalar, mağaralar, kutsal ağaçlar,

ormanlar, kutsal sular, ve kaynaklar. Görüldüğü gibi, bu yerlerin inancı ve ibadeti, taş, ağaç ve suya tapınmanın eski izlerini temsil eder. (Գազանճեան, 1904, s. 970)

Karekin Srvantsdyants (1840-1892) ise "Ժողով Աղբաթ" adlı kitabında kentin çevresindeki kiliseleri ve Ermeni nüfusunu aşağıdaki gibi sıralar:

Şehrin çevresinde, Ğazova'nın ya da Ğazabadi, Artıkova'nın veya Artıkabadi ve Taşova'nın veya Ğazei'nin Erba'nın vadilerinde bulunanlar:/ Takhtıbay kilise 1 Surp Asdvadzadzin Ermeni nüfusu 262/ Yatmış kilise 1 Surp Kevork Ermeni nüfusu 374/ Kedağaz kilise 1 Surp Sarkis Ermeni nüfusu 308/ Çivtlik kilise 1 Surp Hagop Ermeni nüfusu 326/ Bolis kilise 1 Surp Lusavoriç Ermeni nüfusu 200 Türk 234/ Besginjik kilise 1 Surp Hagop Ermeni nüfusu 291/ Voraz kilise 1 Surp Sarkis Ermeni nüfusu 39 Türk 171/ Endiz kilise 1 Surp Prgiç Ermeni nüfusu 60 Türk 95/ Krikoros kilise 1 Surp Asdvadzadzin Ermeni nüfusu 245/ Kurçi kilise adı yok Ermeni nüfusu 31 Türk 195/ Gesara kilise adı yok Ermeni nüfusu 9/ Geksi kilise adı yok Ermeni nüfusu 18 Rum 24/ Pizeri kilise 1 Surp Hovhan Vosgeperan Manastırı Ermeni nüfusu 34 Türk 340/ Herek Kaymakamlığı Amasio Mütasari… altında kilise 1 Surp Sdepannos okul 2 Surp Mesropyan ve Marinosyan okuyan öğrenci sayısı 80 30 kız Ermeni nüfusu 1126 Türk 4702/ Ağabağı köyü Ermeni nüfusu 79/ Çoğşar köyü Ermeni nüfusu 92/ Eyvaza köyü Ermeni nüfusu 113/ Sarı Kahyan köyü Ermeni nüfusu 63/ Sakhar Çal köyü Ermeni nüfusu 30/ Nigsar şehri Samson Kaymakamlığı Mütasari… altında kilise 1 Surp Asdvadzadzin okul 1 Surenyan okuyan öğrenci 180, 20 kız. Ermeni nüfusu 2053 Rum 315 Türk 3390/ Ğapu Ağçi köyü kilise 1 Surp Garabed Ermeni nüfusu 360. (Սրուանձտեանց, 1879, ss. 96-98)

Boğos Natanyan, Raymond Haroutioun Kévorkian, Paul Paboudjian ve Barlow Der Mugrdechian, Tokat'taki Ermenilerle ilgili önceki bilgileri derlemişlerdir (Natanyan, 2008, ss. 318-320; Kévorkian ve Paboudjian, 1992/2012, ss. 255-258; Mugrdechian, 2004, ss. 265-304). Ancak onların çalışmalarında Osmanlı Arşiv kayıtları yer almamaktadır. Aşağıda kiliselerin[11] adları ve bulundukları yerler şu biçimde listelenmektedir:

Tablo 1. Tokat'taki Apostolik Ermenilere ait kiliselerin konumları

	Önceki Ad	Konum	Kaynaklar
Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi/ Taş Nerdivan Kilisesi		Bugünkü Kabe-i Mescit Mahallesi	
Surp Asdvadzadzin Kilisesi	Gatnağpür Surp Sarkis Kilisesi	Büyük Terbiye Mahallesi	Evliya Çelebi, çev. /2010, ss. 102-103; Ալպոյաճեան, 1952, s. 610;
Surp Kevork Kilisesi	Surp Sarkis Kilisesi	Bağarjukh (Pazarcık)	Ինճիճյան, 1806, ss. 290-291 Ինճիճյան, 1806, ss. 290-291; Ալպոյաճեան, 1952, s. 605
Surp Minas Kilisesi		Haç Dağı'nın eteğinde	Ինճիճյան, 1806, ss. 290-291
Surp Karasun Manug Kilisesi		Mahmud Ejib (Mehmed Ecib) Örtmeli	Ալպոյաճեան, 1952, s. 613 Cinlioğlu, 2019, s. 110
Surp Yerrortutyun Kilisesi	Tahtidale Surp Sarkis	Tahtakale?	Ալպոյաճեան, 1952, s. 610
Surp Lusavoriç Kilisesi	Barsam Kilisesi	Şehrin batısında Haç Dağı'nda	Ալպոյաճեան, 1952, ss. 612-613

[11] Sadece Ğugas İnciciyan'ın verdiği kilise adları listelenmiştir. Bunun nedeni daha fazla sayıda kilise olmasına rağmen daha net bilgilere sahip olduğumuz kiliselerin tercih edilmiş olmasıdır.

Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin Konumuyla İlgili Yapılan Tartışmalar

Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin konumu için Arşag Alboyacıyan (1879-1962) Tokat'ta Taş Nerdiven semtinde (Ռաշնէրտիվեն թաղին) ifadesini kullanır (Ալպոյաճեան, 1952, s. 604). Fakat IV. Mehmed'in hükümdarlığı döneminde 1648 yılında tamamlanan "Պատմութիւն եօթն իմաստասիրաց" (Yedi Bilgenin Hikayesi) adlı özgün el yazmasındaki hatıratı kopyalayan kişi tarafından eklenen hatırattan (Սիւրմէեան, 1936, s. 143) Taş Nerdiven'in kilisenin bulunduğu semtin adını göstermediği sonucu çıkarılabilir.

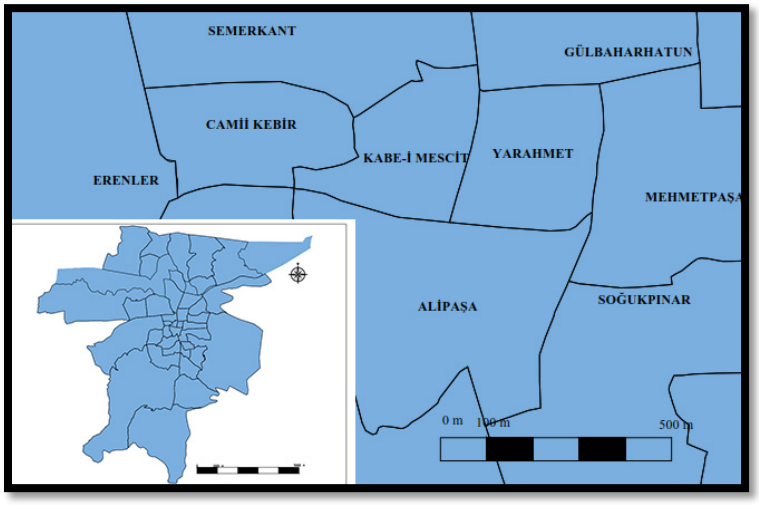
> Zaman geçer, kitabım kalır. Sizden rica ederim, ey babalarım ve kardeşlerim, bu Yedi Bilgenin sözlerini Surp Sdepannos'un kapısındaki Daş Martivan'da okurken Tokhat şehrinden Ğazar yazıcıya Tanrı'nın merhametini dileyin, sahibi, kendi krallığında değerli olsun. Ve bizler de... (Սիւրմէեան, 1936, s. 143)

Bu olasılığı destekleyen diğer argümanlar ise Osmanlı arşivindeki bir kilise defterinde (1713-1914) (BOA, A.{DVNSKLS.d. 11, s. 48; Çelik ve Fişne, 2020, s. 70) Ermeni kilisesinin Taş Nerdüban adıyla anılması ve XV. yüzyıl ile sonrasında Osmanlı arşiv belgelerinde Taş Nerdiban ya da Taş Nerdüban yazımıyla karşımıza çıkan mahallede (BOA, TT.d. 19, s. 24; BOA, TT.d. 287, s. 62; BOA, MAD.d. 15615, s. 2; BOA, NFS.d. 2452, s. 154; BOA, NFS.d. 2463, s. 55; BOA, NFS.d. 2462, s. 18) sadece Rumların yaşamış olmasıdır (BOA, ML.VRD.TMT.d. 14676, s. 67; Çavdar, 2019, s. 2214). Fakat bunun tam karşıt tezi de savunulabilir, çünkü Osmanlı Dönemi'nde Taş Nerdivan Mahallesi'nde Hagios Nikolaos adlı bir Rum kilisesi de bulunuyordu (BOA, C..ADL. 8/498; GRGSA-CSA, PAO593, S03.SS04.SS01-SS02) ve Ğugas İnciciyan'ın belirttiğine göre Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin kapısı bu Rum kilisesinin kapısının hemen yakınındaydı (Ինճիճեան, 1806, s. 290).

Şekil 1. 1851 yılı Tokat mahalleleri (Aktüre, 1978, s. 160) ve mahalle numaraları (Cinlioğlu, 2019, ss. 294-295)

Evliya Çelebi'nin [1611-1685?] seyahatnamesinde de Taş Nerdivan'daki Rum kilisesinden Tokat'taki diğer kiliselerle birlikte şu şekilde sıralanmaktadır:

> Rahip kiliseleri: tamamı (—) adet Mığdısî rahipleri kiliseleridir./ Evvelâ şehir içinde Taşnerdübân Kilisesi, Urumlarındır. Ve Tahtakale Kilisesi, şehir içinde Büyük Terbiye Mahallesi'nde Atnabur Kilisesi, Ermeni lisanında "Atnabur"; "Sütlü aş"a derler. Yukarıda zikri geçen Taşoluktan akan sütten bu kilisede sütlü aş piştiği için Atnabur, Sütlü aş kilisesi derler, eski kilisedir./ Şehrin kıblesi eğiminde Haçdağı Kilisesi ve şehrin kuzeyinde Mehmed Ecib tarafında bir kilise vardır, şehre eğimli Kirkoriş adında kilise gibi bir mahal vardır. Kefereler ve ahmak Müslümanlar da var, acayip cahilliktir. Bu şehirde Fireng ve Kıbtî yoktur, ama Ermeni reayası çoktur. Yahudi ve Acem bezirganı vardır. (Evliya Çelebi, çev. 2010, ss. 102-103)



Şekil 2. Günümüzdeki Tokat merkez mahalleleri (Haz. Ayça Elalmış)

Günümüzde Tokat'ta Taş Nerdivan Mahallesi bulunmamaktadır. Osmanlı arşivlerindeki bir belgeden (1792) Taş Nerdivan Mahallesi'nin Kabe-i Mescit Mahallesi'ne göre konumu tahmin edilebilir. Bu belgede Tokat'ta hayırsever Bayezid Paşa tarafından yaptırılan toprağa gömülmüş bir hayrat olduğu, Kabe-i Mescit adındaki mescidin vakfının vakıfnamesinden de bilindiği gibi adı geçen mescide tahsis ve intikal edildiği, mescit ve çeşme hanesine akan Müslüman cemaatin ve çevre ahalisinin kullandığı yedi masure miktarındaki suyun Taş Nerdiban Mahallesi boyunca akarken bir masureden daha fazlasına gerek olmadığı halde Zimmiyan[12] topluluğunun iki masure miktarı eskiden beri var olan su yolunun dışına çıkardıkları ve diğerlerinden ayırarak kiliselerine doğru akışını sağladıkları, kutsal vakıf ile cemaati sıkıntıya soktukları ve Zimmiler tarafından yapılan müdahalenin engellenmesi gerektiği ile ilgili bir şikayet dilekçesinden (BOA, C..BLD. 123/6141) iki mahallenin birbirine sınır ya da yakın olmasının yanı sıra kilise ve mescit arasındaki mesafenin de çok uzak olmadığı görülmektedir. Burada kilisenin Rum ya da Ermenilerden hangisine ait olduğu belirtilmese de iki kilisenin yakın olmasından dolayı sonuç değişmeyecektir. Bu metin temel alındığında Sevgi Aktüre tarafından yapılan mahalleleri gösteren haritada (Aktüre, 1978, s. 160) Taş Nerdiven Mahallesi'nin olması gerekenden daha güneye yerleştirildiği açıktır.

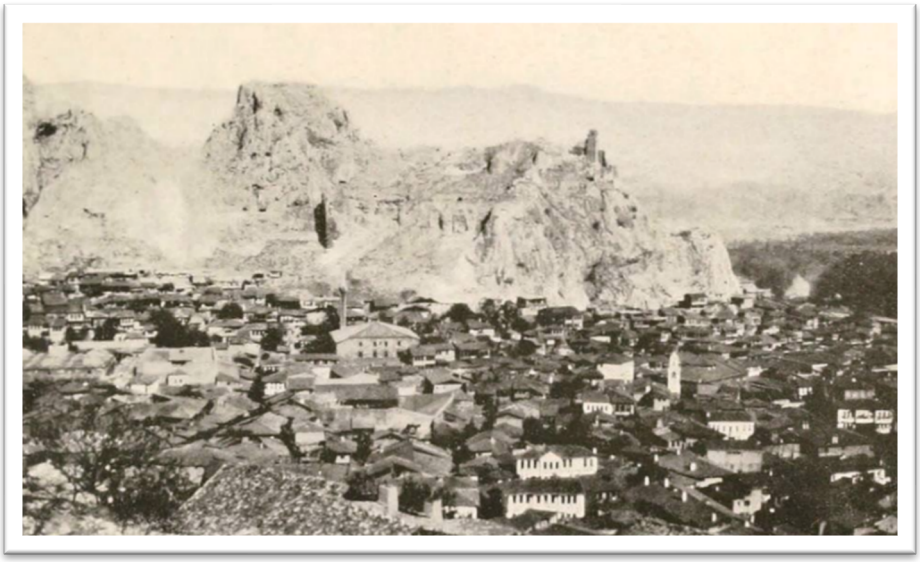
[12] "İslam hukukuna göre, Müslüman olmayan ve İslam topraklarında Halife'nin güvencesinde dinlerini muhafaza ederek yaşamlarını sürdürebilen ehl-i kitap kişilere "zimmi" adı verilirdi. Fethedilen topraklarda yerleşmiş bulunan farklı din ve kültüre mensup bu kişiler, bir akde dayanarak zimmi adını alır, sosyal ve ekonomik ilişkilerini, İslam Hukukunca kuralları belirlenen bir hukuki statü içerisinde sürdürürlerdi." (Bozkurt, 1989, s. 1)

Şekil 3. Camii Kebir Mahallesi'ndeki muhtemel kilisenin konumu (Aktüre, 1978, s. 173)

Sevgi Aktüre tarafından çizilen diğer bir planda (Aktüre, 1978, s. 173) ise bugünkü mahalle sınırlarına göre Ulu Cami, Camii Kebir Mahallesi'nde iken mevcut fotoğraflarla da desteklenen muhtemel konumu gösterilen Ermeni kilisesi ise Kabe-i Mescit Mahallesi'ndedir. Rum kilisesinin ve özellikle de Taş Nerdivan Mahallesi'nin bu alan ya da yakınına konumlandırılması gerekmektedir.

Şekil 4. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin 1900[13] yılındaki konumu (Cumont, F. & Cumont, E., 1906, s. 240)

[13] Franz Cumont ve Eugène Cumont tarafından yazılan kitapta konu edilen arkeolojik gezi 1900 yılında gerçekleşmiştir (Cumont, F. & Cumont, E., 1906, s. 107).



Şekil 5. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin 1911-1912[14] yıllarındaki konumu (Childs, 1917, s. 117)

Şekil 6. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin çan kulesi ve kilisenin güneyden bir bölümünün görünümü[15]
(Ալպոյաճեան, 1952, s. 606 akt. Mugrdechian, 2004, s. 294)

[14] Dilek Taş çalışmasında, William John Childs'ın eserinde seyahatinin ne zaman gerçekleştiği ile ilgili bir tarih verilmemesine rağmen önsözdeki "İtalya Savaşı zamanıydı" ifadesinden ve kütüphane nüshasına eklenmiş bir mektuptan seyahatin 1911 ve 1912 yılları arasında yapıldığı sonucunu çıkarır (Taş, 2020, ss. 366, 375).

[15] Arşag Alboyacıyan'ın kitabındaki fotoğraf ile ilgili bir tarihe ulaşılamamaktadır. Yine kitabındaki bir dipnotta 1488 yılında burasının harabeye döndüğü, fakat nasıl olduğu bilinmediği yazılıdır. Büyük ihtimalle tarih yanlış yazılmıştır. Bununla beraber dipnotta 30 yıl harabe olarak kaldığı da belirtilir (Ալպոյաճեան, 1952, ss. 605-606).

Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi Tarihçesi

Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin ilk yapım tarihi net olarak bilinmemektedir, fakat 1345 tarihli bir el yazmasında bahsedilip edilmediği tartışmalı olsa bile 1463 tarihli bir el yazmasına göre bu kilise şüphesiz artık vardı (Ալպոյաճեան, 1952, s. 604). El yazmasında bu kilisenin bahsi şu şekilde geçer:

> Avedaran/…Bu İncil, mesleksiz yazıcı Antreas rahip tarafından, günahkar ve değersiz ruhuyla yazılmıştır. Sadece adıyla rahip olup işleriyle rahip olmayan birisi olarak. Ermeni takvimine göre 1463 yılında, Evtogia şehrinde, diğer adıyla Toğat, yetim Surp Sdepanos, yetim Surp Hovhannes Mgrdç ve Surp Simeon'un koruması altında yazılmıştır… (Ալպոյաճեան, 1952, ss. 1567-1568)

Antreas Sargavak'ın kronolojisinden (XVI. yüzyıl) Eudokia'da 1543 yılının 4 Nisan günü şafak vakti şiddetli bir depremin meydana geldiğini ve çok büyük hasara sebep olduğunu öğreniriz (Մատենադարանի, №1869 ժողովածուի, 395ա-400զ akt. Հակոբյան, 1951, s. 157; Ambraseys, 2009, s. 441).

Büyük yıkıma neden olan bu depremden birkaç yıl sonra Surp Sdepanos Kilisesi'nin de içinde bulunduğu şehrin tüm kiliseleri yıkılır ve Hovhannes Sepasdatsi'nin (XIX. yüzyıl) bu yıkım ile ilgili aktardığı belge şu şekildedir:

> Minas/ Ğazaros'tan sonra, Minas rahip olarak Sepasdia bölgesinin piskoposu oldu. Onun zamanında tekrar bir çocuk toplama[16] düzenlendi. Bu süreçte işleri yürütenler takavor[17] iradesine karşı birçok zarar verici iş yaptılar. Evleri ve kiliseleri yıktılar, yaktılar ve malları yağmaladılar. Örneğin, 9 Nisan'da Evtogia'daki kiliseyi bir günde tamamen yaktılar ve yıktılar. Sepasdia'da da halkımıza birçok sıkıntı ve acı yaşattılar. O kadar kötü şeyler yaptılar ki, birçok Ermeni toplandı ve durumu takavora bildirdi. Takavor, daha fazla zulmetmemelerini emretti ve çocuk toplanması bir süre için durduruldu. Piskopos Minas'ın liderliği döneminde 24 ay geçti ve vefat etti. Surp Nşan[18] Manastırı'na gömüldü. 1560 yılı. (Ադանյանց, 1912, s. 396)

Bu kilise yıkılmış, ancak görünen o ki yeniden inşa edilmiştir ve ilk olarak 1618 yılına ait bir el yazmasında Tokat'taki Surp Garabed Kilisesi ile birlikte anılır (Ալպոյաճեան, 1952, s. 1576). "Datevatsi Sorular Kitabı" içinde 1629 yılında tekrar adına rastlarız (Կարենեանց, 1863, s. 30 (828)).

> Movses ve Biğdi Hatun'un oğlu Sarkis, Boğos kâtipin oğlu Meser ve Khatanas tarafından 1629 yılında yazdırdı. 31 Ocak tarihinde Tokhat'ta, Surp Sdepanos Nakhavga'nın kapısında ve Surp Hagop'un elçileri önünde Datevatsi'nin Soru Kitabı'nı yazdırdı. (Ալպոյաճեան, 1952, s. 1578)

Papaz Aleksani tarafından Tavit Vartabed için 1644 yılında yazılmış olan Krikor Datevatsi'nin Mezmurlar yorumu da kilisenin adının geçtiği başka bir eserdir.

> Bu kitabın yazımı 1644 yılının Haziran ayının 18'inde Evtogia şehrinde, Surp Sdepanos, Surp Garabed ve Surp Hagop'un kapısında tamamlandı. Ey kutsal severler, bu kitabı okurken veya kopyalarken, bu yazarı hatırlayın, hataları düzeltin ve eksiklikleri tamamlayın. Kim Tanrı'yı hatırlarsa, Tanrı merhamet etsin (eksiksiz), bolluk versin ve hatırlamayanlara da solmayan taçlar versin... (Երուսաղեմի թանգարան թ. 886 akt. Ալպոյաճեան, 1952, s.1583)

[16] Mangazhoğov (Մանկաժողով) kavramı yani Osmanlı Dönemi'nde Hristiyan çocukları toplayarak Yeniçeri saflarına katmak ile ilgili bkz. Զուլալյան, 1959, ss. 247-256.
[17] Kral anlamındadır.
[18] Surp Nişan'dır.

Paris'teki Raphael Margosyan koleksiyonunda 1661 tarihli başka bir el yazmasında ise kilise ile ilgili bilgi şöyledir (Ալպոյաճեան, 1952, s. 1591):

> Surp Sdepanos, Daş Merdiven'in koruması altında ilk şehidi. Şimdi sizden rica ediyorum, ey yeni Sion'un çocukları, bu kutsal ve müjdecı İncil ile karşılaştığınızda, ister okuyun, faydalanın, ister kopyalayın, isterseniz de bu sözleri dinleyin. Dualarınız büyük yazıcı Mgerdiç 'in[19] adı için olsun ve cesaretimden ötürü beni kınamayın, çünkü isteğim ve kalbimin arzusu zayıflığımı unutturmuştur.... (Սիւրմէեան, 1950, s. 28)

Minas Amtetsi'nde (1630-1704) Eudokia'daki Surp Sdepanos Kilisesi'nden bahseder ve bu bahis 1692 yılındaki kilisenin varlığını ispatlar niteliktedir (Ամատունի, 1984, s. 45). Bundan dört yıl sonra ise Mikayel, Parğam 'ın oğlu ve Evtogia'lı yazıcı Ma Pami tarafından 1696 yılında bir yazıt[20] kopyalanmış ve bu yazıt Tokat şehrindeki Surp Sarkis ve Surp Sdepanos'un koruması altında olmuştur (Ալպոյաճեան, 1952, s. 1611).

Ğugas İnciciyan (1758-1833) "Աշխարհագրութիւն չորից մասանց աշխարհի, Ասիոյ, Եւրոպիոյ, Ափրիկոյ եւ Ամերիկոյ" isimli eserinde Surp Sdepanos Kilisesi ile birlikte Tokat'ta bulunan kiliseleri ayrıntılı olarak şu şekilde listeler:

> 1. Yakınında Rum kilisesinin bulunduğu, piskoposluğun lideri olan Taş Nerdiven Surp Sdepannos Kilisesi. 2. Şu anda Araçnortanisd kilisesi olan Gatnağpür Surp Adzadzni Kilisesi. 3. Tahtidale Surp Sarkis Kilisesi. 4. Bağarjukh Surp Sarkis Kilisesi, şu anda Surp Kevork olarak adlandırılıyor. Burası eski bir kilise, çadır taştan yapılmış, taş bir yapıdır. 5.Surp Minas Kilisesi, Ğaş Dağı'nın eteklerinde yer almaktadır. 6. Ğaş Dağı'ndaki Haç Kilisesi. 7. Mezarlığın da bulunduğu Karasun Manug Kilisesi (Ինճիճեան, 1806, ss. 290-291)

1792 yılında meydana gelen yangından sonra Araçnortanisd kilisesi Surp Asdvadzadzin (Adzadzni) Kilisesi olmuştur (Ալպոյաճեան, 1952, s. 605). Ğugas İnciciyan bu yangından sonraki özellikle de yeniden inşa edilen kiliseleri şu şekilde aktarır:

> 1792'deki yangında Gatnağpür Kilisesi yandı. Surp Gatnağpür, Surp Sarkis, diğer Surp Sarkis ve Surp Minas kiliseleri dönemin kralının izniyle yeniden inşa edildiler. Bunlardan Surp Gatnağpür adlı olan kilise Surp Adzadzni adıyla temsilik olarak yenilendi. Bağarjukh ise Surp Kevork olarak yenilendi ve Taş Nerdiven de olduğu gibi eski haliyle kaldı. İki tane mezarlık vardır. Bunlardan bir tanesi Karasun Manug Kilisesi'nin dış kısmında dağlara doğru diğeri ise kilisenin dağlara doğru batı yönünde yer alıyor… (Ինճիճեան, 1806, s. 291)

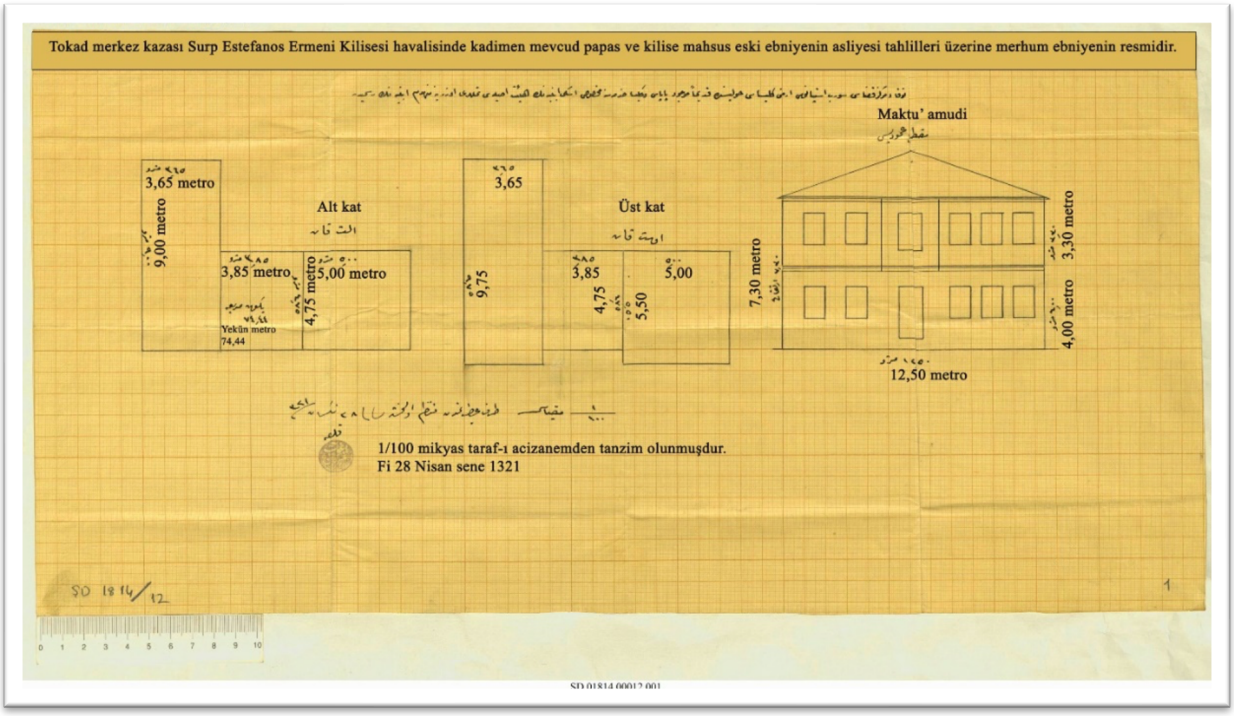
H. Nerses Vartabed Sarkisyan 1844 yılında Eudokia'yı ziyareti sırasında bu kiliseyi, Ermeni Katoliklerinin kilisesi ile birlikte yedi Ermeni kilisesi arasında en büyüğü ve yeni inşa edilen tek kilise olarak değerlendirmiştir (Ալպոյաճեան, 1952, s. 605).

> …Evtogia'nın kiliseleri görkemlidir ve en büyüğü olan Surp Sdepannos Yeni Kilisesi en önemlisidir. Aynı şekilde yeni olan Avedman Kilisesi biraz daha küçüktür. Eski kiliseler ise Surp Asdvadzadzin, Surp Minas, Surp Lusavoriç, Karasun Manug, Surp Kevork ve Surp Hagop'tur. Bu eski kiliseler dar ve karanlıktır, ancak bazıları iç mekânlarında seramik fayanslarla kaplanmış ve Surp Lusavoriç tamamen tavanına kadar fayanslarla kaplıdır. Ayrıca Yunanlılara ait küçük bir kilise daha vardır ve bu kilise Surp Kevork'a adanmıştır. Ermeni nüfusunun ev sayısı 1650'dir. (Սարգիսեան, 1864, s. 60)

[19] Mgerdiç ismi modern Ermenicede Mıgırdiç olsa da orjinaline sadık kalınmıştır (Ç.N).
[20] Երուսաղեմի թ. 201 akt. Ալպոյաճեան, 1952, s. 1611.

Aynı yıl içinde gerçekleşmiş olsa da, H. Nerses Vartabed Sarkisyan'ın ziyaretinin öncesinde olup olmadığını bilemediğimiz Hariciye Nezareti Mektubî Kalemi'ne Tokat'taki Surp Sdepanos Kilisesi'nin tamirine ruhsat verilmesi ile ilgili evraktan, Tokat şehri Ermeni milletine ait bu kilisenin yoğun yağmur ve kar yağışı nedeniyle ön kısmının (gavit?) örtüsü ve ortasındaki kiremitlerin kırık ve perişan olduğunu, yapının etrafındaki sıvaların dökülmekte olduğunu, ayinlerin düzenlenmesine bir engel teşkil etmemesine karşın kiremitlerin teslim alınması, düzenlenmesi ve aktarılması ile örtü ve sıvalarının onarımına izin verilmesine rağmen asla tümü ya da bir parçasının yeniden yapılmaması ya da ilave edilmemesi ile ilgili özenli ve dikkatli olunması gerektiğini öğreniriz (BOA, HR.MKT. 7/25).

Tokat'ın Kâbe-i Mescid Mahallesi'nde Surp Sdepanos Kilisesi'nin ek yapılarından papaz ve hademe ikametine mahsus binanın tamiratı ile ilgili 1903-1906 tarihlerinde Şûrâ-yı Devlet'e bağlı kurumlar arasındaki yazışmalardan, bu yapı için imâr ve inşaat ile ilgili bir sakınca olup olmadığı, tamiri, genişletilip genişletilmeyeceği, boyutlarının ne kadar olduğu, kaç bölümden oluştuğu, son olarak da masrafın inşaatla uğraşan heyet tarafından karşılanıp karşılanamayacağı ile ilgili inceleme yapıldığı, bunun sonucunda binanın tamirine hiçbir şekilde mahzur olmadığı, inşa için gerekli masraf olan dört bin iki yüz sekiz kuruşun kilisenin mevcut hazinesinden ödeneceği, adı geçen binanın uzunluğunun on iki metre elli santimetre, eninin dokuz metre yetmiş beş santimetre ve yüksekliğinin yedi metre otuz santimetre olduğu, ayrıca Ermeni kilisesinin binası ve arsasının vakfiyet ve mülkiyeti ile ilgili resmi kayda rastlanmadığı ve bununla ilgili belge ortaya çıkarılamadığı, kilisenin önceden mevcut olsa da inşasına müsaadesinin bulunmadığı öğrenilmektedir (BOA, ŞD. 1814/12) ve sonuç olarak, bu arşiv belgesi kilise ile ilgili ulaşabileceğimiz son kayıtlar arasındadır.



Şekil 7. Surp Sdepanos Kilisesi'nin ek yapılarından papaz ve hademe ikametine mahsus binanın plan ve cephe çizimi (BOA, ŞD. 1814/12)

Sonuç

Osmanlı Dönemi'nde Tokat'ın merkezi bugünkü görünümünden oldukça farklıdır. Bu çalışmada, Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin konumunu çözümleyerek ve Apostolik Ermenilere ait bu dini

yapıların yerlerini belirleyerek, farklı etnik ve dini toplulukların bir arada yaşadığı Osmanlı Dönemi Tokat'ının görünümü ortaya konulmaktadır. Tokat'ta Osmanlı Dönemi boyunca varlığını sürdürmüş Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin diğer adı Taş Nerdivan Kilisesi'dir (BOA, A.{DVNSKLS.d. 11, s. 48; Çelik ve Fişne, 2020, s. 70). XX. yüzyıla ait Ermenice kaynaklarda bu kilisenin Tokat'ta Osmanlı Dönemi'nde var olan Taş Nerdivan Mahallesi'nde olduğu kaydedilmiş (Ալպոյաճեան, 1952, s. 604) olsa da bu net değildir. Kilise ile beraber anılan Taş Nerdivan ifadesinin ne olduğu ile ilgili iki farklı görüş ortaya atılabilir. İlki Taş Nerdivan tabirinin Taş Nerdivan Mahallesi ile ilgisi yoktur. Bu görüş *"Պատմութիւն եօթն իմաստասիրաց"* (Yedi Bilgenin Hikayesi) adlı özgün el yazmasını 1648 yılında kopyalayan kişi tarafından eklenen hatırat (Սիւրմէեան, 1936, s. 143), Osmanlı arşivindeki bir kilise defterinde (1713-1914) (BOA, A.{DVNSKLS.d. 11, s. 48; Çelik ve Fişne, 2020, s. 70) bu kilisenin Taş Nerdüban adıyla anılması ve Osmanlı arşivlerindeki belgelere göre bu mahallede sadece Rumların yaşaması (BOA, ML.VRD.TMT.d. 14676, s. 67; Çavdar, 2019, s. 2214) ile desteklenir. Bu verilerin sonuncusunun analizinde Ali Akay'ın Michel Foucault'ya dayanarak ileri sürdüğü mahallenin inşasının bir söylemin inşası olduğu ve bu söylemin bir *epistēmē* içinden geldiği (Akay, 2002, s. 78) argümanı kullanılır. Michel Foucault, söylemin zaman içinde sürekli bir akış içerisinde olmadığını, aksine dikey bir süreksizlik gösterdiğini savunur (Foucault, 1969/2011a, s. 38; Foucault, 1954-1988/2011b, s. 140). Bu çalışmada dikey süreksizlik mahallelerde yaşayanların neye göre gruplandığı ile ilgilidir. Osmanlı Dönemi'nde, günümüzden farklı olarak, mahalle yapısı statü ve sınıf farklarına değil dini, etnik ve mesleki birliğe dayanmaktadır (Cerasi, 1999, s. 71; Ortaylı, 2013, s. 42; Alada, 2008, ss. 180, 195; Küçükömer, 1969, s. 62). Kısacası, yalnızca Rumların yaşadığı bir mahallede bir Ermeni kilisesi olması olasılığı çok düşüktür. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin kapısının hemen yakınında bir Rum kilisesinin kapısının olması (Ինճիճեան, 1806, s. 290) ve Hagios Nikolaos adlı bu Rumlara ait kilisenin Osmanlı Dönemi'nde net olarak Taş Nerdivan Mahallesi'nde bulunması (BOA, C..ADL. 8/498; Evliya Çelebi, çev. 2010, ss. 102-103; GRGSA-CSA, PAO593, S03.SS04.SS01-SS02) adı geçen Ermeni kilisesini bu mahallenin yakınındaki bir mahallede aramak gerektiğini gösterir. Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'ne ait fotoğraflara bakıldığında çok yakınında herhangi bir kilise görünmemektedir (Childs, 1917, s. 117; Ալպոյաճեան, 1952, s. 606 akt. Mugrdechian, 2004, s. 294) ve bu yakınında ifadesinin belli bir mesafe içerdiğini göstermektedir. Yine bu fotoğraflara ve Sevgi Aktüre'nin Camii Kebir (Ulu Cami) Mahallesi'ndeki konut dokusunu gösteren planına göre Ermeni kilisesinin muhtemel konumu bugünkü Kabe-i Mescit Mahallesi içindedir (Aktüre, 1978, s. 173). Diğeri ise Taş Nerdivan ifadesinin Taş Nerdivan Mahallesi ile ilgili olabileceğidir ki bu da yukarıdaki bilgilerle doğrudan çürütülmektedir.

Surp Sdepanos Nakhavga Kilisesi'nin bulunduğu yerden şehre kuşbakışı bakıldığında, Ermeni Apostolik kiliselerinin şehrin farklı bölgelerine dağılmış olduğu görülür. Batıdaki Haç Dağı'nın tepesinde Surp Lusavoriç Kilisesi, dağın eteklerinde ise Surp Minas Kilisesi bulunuyordu. Surp Yerrortutyun Kilisesi ise şehrin kuzeyindeki Tahtakale Mahallesi'nde bulunuyordu. Şehri çevreleyen mahallelerde de kiliseler vardı: Büyük Terbiye Mahallesi'nde Surp Asdvadzadzin Kilisesi, Mehmed Ecib Mahallesi'nde Surp Karasun Manug Kilisesi ve Pazarcık Mahallesi'nde Surp Kevork Kilisesi (Evliya Çelebi, çev. 2010, s. 95, 102-103; Ինճիճյան, 1806, s. 290-291; Ալպոյաճեան, 1952, s. 605, 612-613; Cinlioğlu, 2019, s. 110). Bunların dışında Tokat sınırları içerisinde Apostolik Ermenilere ait birçok yapı ve kutsal alan bulunmaktaydı.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma: AE, EK; Veriyi düzenleme: AE, EK; Veri Analizi: AE, EK; Finansman sağlama: AE, EK; Araştırma: AE, EK; Yöntem: AE, EK; Proje yönetimi: AE, EK; Kaynaklar: AE, EK; Yazılım: AE, EK; Gözetim: AE, EK; Onaylama: AE, EK; Görselleştirme: AE, EK; Taslak metin yazımı: AE, EK; Gözden geçirilmiş metin yazımı: AE, EK
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Arşiv Belgeleri

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), A.{DVNSKLS.d. (Bab-ı Asafi Divan-ı Hümâyûn Sicilleri Kilise Defterleri), 11.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), C..ADL. (Cevdet Adliye), 8/498.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), C..BLD. (Cevdet Belediye), 123/6141.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), HR.MKT. (Hariciye Nezareti Mektubî Kalemi Evrakı), 7/25.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), MAD.d. (Maliyeden Müdevver Defterler), 15615.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), ML.VRD.TMT.d. (Maliye Nezareti Varidat Muhasebesi Temettuat Defterleri), 14676.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), NFS.d. (Nüfus Defterleri), 2452, 2462, 2463.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), ŞD. (Şûra-yı Devlet Evrakı), 1814/12.

GRGSA-CSA (Greece General State Archives, Central Service Archives), PAO593 (Αρχείο του τέως Ταμείου Ανταλλαξίμων), S03.SS04.SS02.SS01.02.IT000387.

Kitap ve Makaleler

Akay, A. (2002). Bir mahalle inşası. *İstanbul, 40*, 78-80.

Aktüre, S. (1978). *19. yüzyıl sonunda Anadolu kenti mekânsal yapı çözümlemesi.* ODTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Ambraseys, N. (2009). *Earthquakes in the Mediterranean and Middle East: A multidisciplinary study of seismicity up to 1900.* Cambridge University Press.

Arslanyan, A. (2006). *Adım Agop, memleketim Tokat: Tanıklık* (3. baskı). Aras Yayıncılık.

Bayramoğlu Alada, A. (2008). *Osmanlı şehrinde mahalle.* Sümer Kitabevi.

Bozkurt, G. (1989). *Gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının hukuki durumu (1839-1914): Alman-İngiliz belgelerinin ve siyasî gelişmelerin ışığı altında.* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Brockes, F. (1900). *Quer durch Klein-Asien. Bilder von einer Winterreise durch das armenische Notstandsgebiet.* Verlag von C. Bertelsmann.

Cerasi, M. (1999). *Osmanlı kenti Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. yüzyıllarda kent uygarlığı ve mimarisi.* (A. Ataöv, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevizci, A. (2005). Epistēmē. *Paradigma felsefe sözlüğü* içinde (s. 616). Paradigma Yayıncılık.

Charanis, P. (2021). *Bizans İmparatorluğu'nda Ermeniler.* (E. Öztürk, Çev.). Urzeni Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963)

Charanis, P. (1959). Ethnic changes in the Byzantine Empire in the seventh century. *Dumbarton Oaks Papers, 13*, 23-44.

Childs, W. J. (1917). *Across Asia Minor on foot* (2. baskı). William Blackwood and Sons.

Cinlioğlu, H. T. (2019). *Osmanlılar zamanında Tokat.* Tokat Belediyesi Kültür Yayınları.

Cuinet, V. (1892). *La Turquie d'Asie. Geographie administrative, statistique, descriptive et raisonné e de chaque province de l'Asie-Mineure* (I). Ernest Leroux.

Cumont, F. & Cumont, E. (1906). *Voyage d'exploration archéologique dans le Pont et la Petite Arménie.* Studia Pontica (II). H. Lamertin.

Çavdar, N. (2019). Tanzimat Dönemi´nde Tokat´ta Rum nüfusu. *History Studies, 11 (6)*, 2207-2227. https://doi.org/10.9737/hist.2019.807

Çelik, B. ve Fişne, S. (2020). 11 ve 13 numaralı Kilise Fihristi defterlerine göre Sivas vilayetinde gayrimüslimlere ait binaların yapım ve onarımıyla ilgili hükümlerin fihristi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *44*(2), 59-86.

Dédéyan, G. (1975). L'immigration arménienne en Cappadoce au XIe siècle. *Byzantion, 45*(1), 41-117.

Delehaye, H. (Yay. haz.) (1902). *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*. Société des Bollandistes.

Der Nersessian, S. (1945). *Armenia and the Byzantine empire: A brief study of Armenian art and civilization.* Harvard University Press.

Ersan, M. (2019). *Selçuklar zamanında Anadolu'da Ermeniler* (2. baskı). TTK.

Evliya Çelebi. (2010). *Evliya Çelebi günümüz Türkçesi Ile seyahatname: Akkirman-Belgrad-Gelibolu-Manastır-Özü-Saraybosna-Slovenya-Tokat-Üsküp* (*5/1-2). S. A. Kahraman (Yay. haz.).* YKY.

Ferluga, J. (1988). Kolonizacijski politiki bizantinske oblasti od VII. do XIII. stoletja. *Zgodovinski časopis, 42*(1), 13-26.

Foucault, M. (2011a). *Bilginin arkeolojisi* (3. baskı). (V. Urhan, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1969)

Foucault, M. (2011b). *Felsefe sahnesi. Seçme yazılar 5.* (2. baskı). (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi (1954-1988))

Garsoïan, N. (1997). The Byzantine annexation of the Armenian kingdoms in the eleventh century. R. G. Hovhannisian (Yay. haz.), *The Armenian people from ancient to modern times I, The Dynastic periods: From antiquity to the fourteenth century* içinde (ss. 187-198). St. Martin's Press.

Grégoire, H. (1947). Pour l'histoire des églises pauliciennes. G. de Jerphanion (Yay. haz.), *Orientalia Christiana Periodica* (13) içinde (ss. 509-514). Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.

Grousset, R. (2019). *Başlangıcından 1071'e Ermenilerin tarihi.* (S. Dolanoğlu, Çev.). Aras Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1947)

Halkin, F. (Yay. haz.) (1957). *Bibliotheca hagiographica Graeca (I)*. Subsidia Hagiographica (8a). Société des Bollandistes.

Halkin, F. (Yay. haz.) (1984). *Bibliothecae hagiographicae Graeca*. *Novum auctarium.* Subsidia Hagiographica (65). Société des Bollandistes.

Hamilton, J. ve Hamilton, B. (2010). *Bizanslı Heretiklerin tarihi Bizans dünyasında Hıristiyan düalist Heretikler (650–1405).* (B. Baysal, Çev.). Kalkedon. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998)

Hamilton, W. J. (1842). *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia: with some account of their antiquities and geology (I).* John Murray.

Hewsen, R. H. (2016). Dünyada Van, ahirette cennet. (S. Aksoy, Çev.). R. G. Hovannisian (Yay. haz.), T*arihi kentler ve Ermeniler Van* içinde (ss. 21-52). Aras Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2000)

Honigmann, E. (1970). *Bizans Devletinin doğu sınırı.* (F. Işıltan, Çev.). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1935)

Kévorkian, R. H. ve Paboudjian, P. B. (2012). *1915 öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeniler* (M. Saris ve S. Dolanoğlu, Çev.). A. Şekeryan ve A. Margosyan (Eds.). Aras Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992)

Küçükömer, İ. (1969). *Düzenin yabancılaşması: Batılaşma.* Ant Yayınları.

Mugrdechian, B. (2004). A farewell to the Armenians of Evdokia/Tokat. R. G. Hovannisian (Yay. haz.), *Armenian Sebastia/Sivas and Lesser Armenia* içinde (ss. 265-304). Mazda Publishers.

Natanyan, B. (2008). *Sivas 1877.* A. Yarman (Yay. haz.). Birzamanlar Yayıncılık.

Obolensky, D. (1972). *The Bogomils: A study in Balkan Neo-Manichaeism.* Cambridge University Press.

Ortaylı, İ. (2013). *Osmanlı toplumunda aile* (14. baskı). Timaş Yayınları.

Özışık, S. (2010). Pavlikan Kilisesi ve eski Hristiyan Heresileriyle ilişkisi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 14*(2), 505-533.

Paul Za'im (Aleppo). (1836). *The Travels of Macarius Patriarch of Antioch (II).* (F. C. Belfour, Çev.). The Oriental Translation Fund of Great-Britain And Ireland.

Peeters, P. (Yay. haz.) (1910). *Bibliotheca hagiographica orientalis*. Subsidia Hagiographica (10). Société des Bollandistes.

Petrus Siculus. (1896). Historia utilis et refutatio atque eversio haeresos Manichaeorum qui et Pauliciani dicuntur. J. P. Migne (Yay. haz.), *Patrologia Graeca (104*) içinde (ss. 1239–1304). J. P. Migne.

Petrus Siculus. (1970). Pierre de Sicile Histoire des Pauliciens. P. Lemerle (Yay. haz.)*, Travaux et Mémoires (4)* içinde (ss. 3-67). Editions de Boccard.

Pococke, R. (1745). *A description of the East, and some other countries (2/1).* W. Bowyer.

Sernin, A. (2009). *Tokatlı Yetvart'ın anıları.* (A. Martin, Çev.). Pencere Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1987)

Sestini, D. (1798). *Voyage de Constantinople a Bassora, en 1781, par le Tigre et l'Euphrate, et retour a Constantinople, en 1782, par le désert et Alexandrie.* Dupuis.

Seyfeli, C. (2020). Byzantine Paulicians: Beliefs and practices. *ULUM, 3*(1), 45-68.

Smith, E. & Dwight, H. G. (1834). *Missionary researches in Armenia : including a journey through Asia Minor, and into Georgia and Persia : with a visit to the Nestorian and Chaldean Christians of Oormiah and Salmas.* G. Wightman.

Societas Bollandistarum (Yay. haz.) (1898–1901). *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis (I-II).* Subsidia Hagiographica (6). Société des Bollandistes.

Societas Bollandistarum (Yay. haz.) (1911). *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis. Supplementi editio altera auctior.* Subsidia Hagiographica 12. Société des Bollandistes.

Strabon. (1961). *The geography of Strabo (V)* (4. baskı). (H.L. Jones, Çev.). William Heinemann Ltd.; Cambridge MA: Harvard University Press.

Taş, D. (2020). W. J. Childs'ın "Across Asia Minor on foot" isimli eserinde Samsun ve Bağdat yolu izlenimleri. M. Okur, Ü. Köksal ve V. Aksoy (Yay. haz.). *Geçmişten Günümüze Karadeniz'de Ulaşım* içinde (ss. 363-400). Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.

Tavernier, J. B. (2006). *Tavernier seyahatnamesi.* (T. Tunçdoğan, Çev.). S. Yerasimos (Yay. haz.). Kitap Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1678)

Tournefort, J. d. (2013). *Tournefort seyahatnamesi (II)* (4. baskı). (T. Tunçdoğan, Çev.). S. Yerasimos (Yay. haz.). Kitap Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1718)

Wolff, J. (1837). *Researches and missionary labours among the Jews, Mohammedans, and other sects.* Orrin Rogers.

Yahyâ b. Saîd el-Antâkî. (1997). Histoire de Yahya ibn Sa'id d'Antioche. I. Kratchkovsky (Yay. haz.), *Patrologia Orientalis (47.4 (212))* içinde (ss. 373-539). Brepols. (Orijinal çalışma tarihi X-XI. yüzyıllar)

Ալպոյաճեան, Ա. (1952). Պատմութիւն Եւդոկիոյ Հայոց. Տեղագրական Պատմական Եւ Ազգագրական Տեղեկութիւններով. Գահիրէ: Տպ. նոր Աստղ.

Ամատունի, Կ. Եպս. (1984). Մինաս վրդ. Ամդեցի Պատրիարք Երուսաղէմի *(1630-1704* Նոյեմբ. *24).* Վիեննա: Մխիթարեան տպարան.

Գազանճեան, Յ. (1904, Սեպտեմբեր 29). Եվդոկիացի Հայ Կինի. Արեւելեան մամուլ, 40, ss. 969-673.

Թովմա Արծրունի. (1985). *History of the house of the Artsrunik.* (R. W. Thomson, Çev.). Detroit: Wayne State University Press. (Orijinal çalışma tarihi X. yüzyıl)

Ինճիճյան, Ղ. (1806). Աշխարհագրութիւն չորից մասանց աշխարհի, Ասիոյ, Եւրոպիոյ, Ափրիկոյ եւ Ամերիկոյ *(I).* Ի Վէնէտիկ : Ի Վանս սբյն ղազարու.

Կարենեանց, Յ. (1863). Մայր ցուցակ ձեռագիր մատենից գրադարանի Սրբոյ Աթոռոյն Էջմիածնի. Թիֆլիզ: Ի տպարանի Ներսիսեան Ազգային հոգեւոր դպրոցի հայոց.

Հակոբյան, Վ. (1951). Մանր ժամանակագրություններ *XIII-XVIII* դդ. *(I).* Երևան: ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.

Մատթէոս Ուռհայեցի. (1987). *Urfalı Mateos vekayi-nâmesi (952-1136) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)* (2. baskı). (H. D. Andreasyan, Çev.). Ankara: TTK. (Orijinal çalışma tarihi XII. yüzyıl)

Նաթանեան, Պ. (1877). Տեղեկագրութիւն ընդհանուր վիճակին Սեբաստիոյ եւ անոր կուսակալութեան ներքեւ գտնուող մէկ քանի գլխաւոր քաղաքաց. Կ. Պօլիս: Տպագրութիւն Հայաստանեայց.

Սարգիսեան, Ն. (1864). Տեղագրութիւնք ի Փոքր եւ ի Մեծ Հայս. Վենետիկ: Ի Տպարանի Սրբոյն Ղազարու.

Սիմեոն Լեհացի. (2007). *The travel accounts of Simēon of Poland.* (G. A. Bournoutian, Çev.). Costa Mesa CA: Mazda Publishers. (Orijinal çalışma tarihi XVII. yüzyıl)

Սիւրմէեան, Ա. (. (1950). Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Եւրոպայի մասնաւոր հաւաքումներու. Փարիզ: Գեղ. Տպ. Իս. Մաթիկեան.

Սիւրմէեան, Ա. (1936). Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Հալէպի եւ Անթիլիասի ու մասնաւորաց. Հալէպ: Տպարան Ա. Տէր–Սահակեան.

Սմբատ Սպարապետ. (1956). Սմբատայ Սպարապետի տարեգիրք. Վենետիկ : Ս. Ղազար. (Orijinal çalışma tarihi XIII. yüzyıl)

Ստեփանոս Ասողիկ. (2017). *The universal history of Step'anos Tarōnec'i.* (T. Greenwood, Çev.). Oxford: Oxford University. (Orijinal çalışma tarihi 1005/6)

Սրուանձտեանց, Գ. վ. (1879). Թորոս Աղբար. Հայաստանի ճամբորդ: Մասն Ա. Կ.Պոլիս: Տպագրութիւն Ե. Մ. Տնտեսեան.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Hacettepe University Journal of Faculty of Letters
Haziran/June 2025 – *42*(1), 326-340
doi:10.32600/huefd.1564111

Araştırma Makalesi – Research Article
Geliş Tarihi / Received: 14.10.2024 Kabul Tarihi / Accepted: 09.04.2025

Chronotope, Dialogue, and Simulation: A New Perspective on Memet Baydur's *Kamyon*

Kronotop, Diyalog ve Simülasyon: Memet Baydur'un Kamyon'u Üzerine Yeni Bir Bakış

Ozan Ekin DERİN*

Abstract

This article analyzes *Kamyon*, the two-act play by Memet Baydur in 1990, and interprets it within its basic structural features. *Kamyon* deals with the events that develop in the context of the relationships between the workers and the villagers after a cargo truck breaks down on a deserted road; the characters wait in an unresolved situation, and the cycles of waiting bear reflections of Türkiye's political and social transformations. Within this framework, first, the chronotope structure of the play and the performative, discursive and imaginative elements on which this structure is built, are discussed. Secondly, the dialogical interactions that are the carriers of the discursive content of the play are presented. The sections where dialogical interactions are concentrated and can be called 'play within the play' are specifically interpreted in terms of the general socio-cultural context of the play and the political contradictions that the characters are holders of. Since the general structure of the play exhibits simulative features, the roles of structural and content-based features in shaping the simulacra order were examined and their composition in the play in terms of the world of meaning was attempted to be understood. The primary conclusion reached by the research is that the play was established as a critical simulation, in the final analysis, it was shaped around a socio-political background centered on Türkiye after the eighties, and a *fin de siècle* theme. As a result, in this article, *Kamyon* is subjected to a text-based analysis and interpretation, and in this manner, the meaning of the play is attempted to be reconstructed for the audience.
Keywords: Memet Baydur, Kamyon, chronotope, dialogical interactions, simulation.

Öz

Bu makalede Memet Baydur'un 1990 senesinde kaleme aldığı *Kamyon* isimli iki bölümlük tiyatro oyunu çözümlenmekte ve temel yapısal özellikleri çerçevesinde yorumlanmaktadır. Kamyon oyununda bir yük kamyonunun ıssız bir yolda arızalanması sonucu kamyonda çalışan kişiler ve köylüler arasındaki ilişkiler bağlamında gelişen olaylar konu edilmekte, karakterler çözümsüz bir durum içerisinde beklemekte ve bekleyiş döngüleri Türkiye'nin siyasal ve toplumsal dönüşümleri ile izdüşümler taşımaktadır. Bu çerçevede ilk olarak oyunun kronotop yapısı, bu yapının üzerine kurulduğu edimsel, söylemsel ve imgesel öğeler ele alınmış, ikinci olarak ise oyunun söylemsel içeriğinin taşıyıcısı olan diyalojik etkileşimler serimlenmiştir. Diyalojik etkileşimlerin yoğunlaştığı ve 'oyun içinde oyun' olarak adlandırılabilecek bölümler oyunun genel sosyo-kültürel bağlamı ve karakterlerin taşıyıcısı oldukları siyasal çelişkiler bakımından özel olarak yorumlanmıştır. Oyunun genel yapısının simülatif özellikler göstermesi sebebiyle, yapısal ve içeriksel özelliklerin simülakra

* Res. Asst. PhD, Middle East Technical University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Department of Political Science and Public Administration. E-mail: oderin@metu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4938-0166

◊ Alan Editörü / Field Editor: Tuğça POYRAZ

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International.

düzenini şekillendirmedeki rolleri incelenmiş ve oyunun anlam dünyası açısından konumu anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın vardığı temel sonuç oyunun eleştirel bir simülasyon olarak kurulduğu, son tahlilde seksenli yıllar sonrası Türkiye'sini merkeze alan bir sosyo-politik arka plan ve *fin de siècle* (çağın kapanışı) teması etrafında şekillendiğidir. Sonuç olarak bu makalede *Kamyon* oyunu metin temelli bir analize ve yorumlamaya tabi tutulmaktadır ve bu yolla oyunun anlamı izleyiciler için yeniden inşa edilmeye çalışılmaktadır.
Anahtar sözcükler: Memet Baydur, Kamyon, kronotop, diyalojik etkileşimler, simülasyon.

Introduction: The Subject and Scope

Memet Baydur invites researchers to interpret his works. Beyond being a rhetorical invitation, this stems from the semantic complexity of Baydur's texts drawing those who encounter them into their own reality while necessitating an interpretive effort. Baydur's characters, places, and the 'situations' around which the plays are shaped incorporate multi-perspectives that are determined outside the automatic perception of the audience as Yüksel (2013, p. 217) states, and this necessitates a hermeneutic approach to develop an in-depth understanding.[1]

The subject of this article, *Kamyon*, is a play about the encounters of six characters in a deserted place. The event that brings the characters together is the breakdown of the cargo truck carrying four of the characters and chests, and the emergence of a 'situation' that causes a long wait. The play is structured in a single location and in a way that gives the impression of cyclicity in time. Throughout the play, characters with different ethnic and cultural backgrounds reveal their own social positions in their dialogues and become aware of their relationships with authority.

When the literature examining *Kamyon* is taken into consideration, it is seen that the play is interpreted by focusing on the change in the Turkish economy after 1980, the consumer culture, the alienating effect of the market economy on people migrating from villages to cities (Şener, 2011), criticisms on the socio-economic structure of Türkiye with relationships between characters indicating contradictions of identity and personality to class-based conflicts (Erol, 2013a), criticism of moral corruption motivated by greed for profit (Erol, 2013b), alienation and changes in the rhythms of daily life (Bozdoğan & Bozdoğan, 2022). These interpretations address different aspects of the play within a considerably common framework. Without negating the common themes of the literature indicated, this article is aiming to analyze *Kamyon* within an alternative theoretical framework and to reveal the different dimensions of the play in referred to the concepts of simulation, chronotope, and dialogical interactions.

Theoretical Propositions: On the Simulative Potential of the Theatre

Fink (2016, pp. 78-79) grounds the special 'world' of plays by pointing out the two-level structure, which consists of real and role-based activities. In phenomenological studies, the concept of 'world' is defined as lived experience between individual consciousness within linguistic, sensory, and mental phenomena (Fortier, 1997, p. 29). This kind of conceptualization of the 'world' indicates a transitive relationship between perception-play-reality in the context of theatre. In this regard, Fortier (1997, p. 31) summarizes the essence of phenomenological reading of theatre as follows: "(…) action itself (…) is a larger potential field or medium which theatre actualizes in particular circumstances; works of dramatic art, however, are also 'ways of seeing' which allow us to think through our relation to action and reality." In this respect, theatre produces the possibility of specific establishment of ways of seeing and experiencing, and even specific relationships between reality and fiction. Jiří Veltruský relies on a similar theoretical starting point when he argues that theatre brings together different faces of reality outside the usual form and therefore undertakes a social function by showing different ways of seeing and understanding the world (Deák, 1976, p. 89). Thus, while a theatre play appears on the stage as a performance symbolizing the world on one side, it can also be a self-referential order of simulacra that replaces the world on the other. To put it briefly, theatre practice implicates

[1] For the basis of the hermeneutic analysis of drama and literature, see: Bennett (1992), Shaffer (1993), Wolff (1993, pp. 63-67).

constructing a reality by performing series of signs. Alter (1990, pp. 21-22) states that signs must necessarily be understood as elements that refer to something other than themselves, and within this framework, a text of a play also refers to future performances, the stage-space on which the actors will act, and the dialogues. In this respect, the symbolic exchanges and linguistic relations that establish a play are also decisive in shaping the meaning-world of it.

According to the simulation theory developed by Baudrillard, a certain arrangement of signs, i.e., simulacra, results in the formation of a simulative order and mechanisms. Baudrillard (1994, p. 1) defines simulation as the production of 'reality' through the procedure of models. In this respect, as Baudrillard (1994, p. 2) indicates, simulation emerges as the modelling of 'reality' with artefactual 'reals'. Baudrillard (2016, p. 87) formulates the historical development of the order of simulacra as a three-step procedure: The classical period developing around copying, the industrialization period developing around production, and the contemporary simulation period determined around codes.[2] He argues that the first period appeared as the "perfect theatre" and that the theatrical form dominated the social life after the Renaissance (Baudrillard, 2016, p. 89). On the other hand, Baudrillard states that the structure of the second period eliminated theatricality and replaced it with automatons (2016, p. 93). Even if Baudrillard's thesis can be considered partially valid, the internal connection of experimental works conducted on 'alienating' theatrical practices aimed at overcoming theatrical representation of automated people and automatic reception with the simulacra order should not be negated. Baudrillard (2016, pp. 127-128) evaluates that the world of simulation in the third period has, in the final analysis, erased all the qualities that carry the characteristics of stage, interlude, gaze or spectacle and created a kind of total theatre.[3]

To interpret these arguments a play should be evaluated as a kind of particular simulacra order to the extent that it establishes the play-actor-audience relationship in a way that preserves the symbolic distance. In this kind of simulacra order seen in classical dramas, the audience is established as a subject who contemplates a world outside of oneself and is shaped by its values, either the reflection of one's own social world of values or by presenting the idealized values of a particular social group to other social beings. In this framework, a particular order of simulacra emerges as an order of a reality that affirms the dominant position and the decisiveness of the values of a certain social group, class, and authority structure.

In the second case, a play can represent the real world. While the ontic unity of a play and the world is constructed through representation and dramatic fiction, the relationship between the audience and the play corresponds to a symbolic separation rather than an ontological unity in that case. Thus, the simulative construction of the play emerges in the mediation between reality and the audience. This structure can also be observed in the workers' theatre experiments of the late 1920s. For example, the basis of the plays of a famous left-wing theatre group that was very influential in Germany from the 1920s to the 1930s -*Das Rote Sprachrohr*- was not only the narration of an event but also the presentation of the contradiction inherent in this event; but according to the analysis made by Steinke (1978, p. 53) the scenes in which this aim was attempted to be realized were based on abstractions and could not take the form of 'concrete reality'. Steinke (1978, p. 53) states that the audience of these plays cannot directly connect an abstract and a general reality with their own concrete and particular reality, thus making the line of such play examples in the field of abstract generality visible.

On the other hand, when the symbolic distance is eliminated and all three elements can interact in ontological integrity, the same relationship turns into a simulacra mechanism that procreates reality. Thus, in the final analysis, a play transforms into the 'world' itself; an audience who is the subject in the real world is re-established as both a part of the play and a simulative agent. According to the total theatre approach the articulation between actor/audience/stage/place of spectation in a way that integrates the audience and the event (Şener, 2014, p. 263), likewise brings about the audience's attraction towards the experience of agency in the theatrical world -and within the real social relations

[2] For typologies of simulative mechanisms, see also Pawlett (2010, p. 197).

[3] For a critical history of theatre that bears reflections of Baudrillard's theory of simulacra, see: Fisher-Lichte (2002).

of which it is an extension. Another element supporting this transformation is establishment of a dialogic context where different social segments can encounter each other without simplex-determination. Thereby, the characteristic that distinguishes a play from ordinary communication is its discursive and performative context, in other words, its simulative formation.

The simulative potential of plays is possible when the constitutive elements of theatre function within appropriate compositions. If the elements of theatre are considered in a general level, a basic framework can be mentioned, albeit with minor differences. Williams exposes main elements of drama as speech, movement, design, and sound (1968, p. 175). According to composer and theorist of drama aesthetics Otakar Zich, the structural elements of drama consist of conceptual elements (dramatic action, persona, plot, space) and observable elements (text, actors, stage design, clothes, audience) (Yüksel, 1995, p. 64). In the structuralist view elaborated by Tadeusz Kowzan, these elements are listed as such: Word, intonation, mime, gesture, movement, make-up, hairstyle, costume, accessory, decor, light, music and sound effects (Deák, 1976, p. 87). To sum up, it is possible to think of the simulative structure of a particular play as being formed in the context of its spatial, temporal, discursive, actional elements and props. These elements can be divided regarding their external and internal position in the play or be evaluated more vaguely, especially with the development of experimental forms (e.g. Piscator, 2010, pp. 58-59). On the other hand, it cannot be negated that, in any case, temporal and spatial elements have peculiar importance in establishing the semantic world of the play.

Analysis of the Play I: Chronotopic Context

The subject of this article, *Kamyon*, has a complex characteristic regarding the use of the constitutive elements mentioned above. While conducting the analysis of the play, its time-space context will be considered within the analytical perspective and the structure of the play's semantic world will be attempted to be revealed.

The Concept of Chronotope

The common feature of narrative genres is that having a certain time-space structure in terms of their semantic relations, and the research conducted in this regard can be traced back to the end of the nineteenth century. For example, Nikolay Zelinsky determined that the time-space structure of Homeric epics was organized according to the principle of chronological incompatibility; thus, more than one event did not occur simultaneously in the narrative (Propp, 1984, p. 22). Furthermore, Propp (1984, pp. 22, 25) who compared folk narratives and examples of the modern novel, states that folklore is created within the empirical time and space surrounding the action of the narrative hero at a certain moment, whereas the simultaneous development of actions is included in the modern novel and novellas. M. Bakhtin, who elaborated conceptual framework of the time-space element in narrative genres revealed the differences between epics and novels in terms of time aesthetics and examined the establishment of narratives in relation to the spatio-temporality within the concept of chronotope (Morris, 2003, p. 180; Bakhtin, 2008a, pp. 7, 16). Bakhtin (2008b, p. 84) argues that time and space form a single concrete whole in literary creations and that this form of integrity is decisive in the development of literary genres. Bakhtin (2008b, pp. 110-112, 131-32, 168, 225, 248) formulates six basic chronotope typologies formed in Western literature; (i) abstract and mechanical chronotope (adventure-time), (ii) metamorphic chronotope (a mixture of adventure-time and everyday time), (iii) biographical chronotope (public-self-consciousness time), (iv) Rebelasian chronotope (equivalence between time and space), (v) idyllic chronotope (concrete and integrated space - time as an infinite cycle), (vi) threshold chronotope (time and space shaped in the encounter-rupture relationship). Finally, he draws attention to the fact that there are various chronotopes under the main typologies and that these can be articulated with each other (Bakhtin, 2008b, p. 252).

Chronotopic Structure of the Play

Temporality in Kamyon

First, *Kamyon* is performed in a 'waiting' situation establishing the chronotopic relationship between the play-actor-audience. The audience's waiting presents temporal integrity with the waiting within the play; in this respect it unites ontological ground, and 'waiting' is realized as a performative participation of the audience into the play. The reality of waiting has lost its effect in some places, along with the *diagoge* provided by the elements of humor. Since Baydur shapes the play's dialogues of in the comedy genre, he often masks the direct ontological solidity of the act of waiting with the ontic appeal of humor. Thus, while Baydur presents the relation between the play-actor-audience within the ontological integrity of time, dialogues discursively fragment it and alienate the audience through laughter. To elaborate on this dual relationship, Baydur maintains the discursive distance between the event and the audience and does not provide a direct participation of the audience into the play. On the other hand, the contradiction between ontological integrity and ontic fluidity is precisely the simulacra order of the relationship that the audience interconnected with the 'reality' of Türkiye embedded in the play. The significant point here is that the audience, immobilized by ontological integrity, cannot contribute to the play discursively, and is consistent with their subaltern position in the already given political reality. In this respect, the play-player-audience relationship cannot still be considered completely solid when the structure of the play is considered. This characteristic in the structure of the play becomes apparent especially from the second part onwards and the simulacra order becomes particular and breaks the integrity of the play-player-audience relationship.

Burcu and Ezici (2018) stated that the action element within the spatio-temporality is stuck in situations in Baydur's plays. It can be determined that the characters' actions in *Kamyon* are stuck in the situation of being stranded on the road. In Şener's words, there is a situation of suspension of time (as cited in Burcu & Ezici, 2018). Yüksel (1997, p. 144) also comments on *Kamyon* that the characters who overrun their ordinary functions are stuck in an uncertain time. Although both comments can be considered partially right, they do not sufficiently consider the non-overlapping between the empirical and symbolic structure of the play. First of all, time is not suspended in *Kamyon*; on the contrary, it crushes the characters with its cyclicity and establishes a direct ontological unity between the audience and the play. For this reason, the act of 'waiting' can constitute the center of the play. Moreover, this entrapment does not cause monotony as the situation necessitates, but instead causes the emergence of social settings. Secondly, the characters are not stuck in an uncertain time. On the contrary, time corresponds to the recent history of Türkiye.

The time form used in the play is the cyclical time belonging to the idyllic chronotope. As the playtime progresses, as the subject is opened and developed through the actions and discourses of the characters, when the audience is led to believe that it is progressing diachronically, it presents its essential character by returning to the point where the play started again. To put it concretely, the beginning of playtime sets with the opening of the first chest containing toys; events occur but cannot reach the end and return to the beginning with the opening of the second chest. This process continues cyclically until the opening of the third chest. Thus, the stability of the play-space is completed by the cyclicity of time and forms a consistent chronotope.

Spatiality in Kamyon

The spatial context of *Kamyon* is framed by a three-layered structure. These layers can be listed as the establishment of the play-space as the stasis, the establishment of the play-space geographically, and the establishment of the play-space socio-politically. All three spatial contexts bear the traces of the establishment of the space through discursive interrelations.

The Establishment of the Play-Space

Kamyon is based on classical principles, and the unity of place-time-event is preserved in the play. The scene opens on a deserted road, and an eight-hour period is given uninterruptedly until the play ends. Although some main characters leave this place during the play, they mostly return. Since the breakdown of the truck reveals the subject of the play, the problem cannot be solved and therefore the waiting situation is not eliminated, spatial stasis continues throughout the play.

The cyclicity of the play-time as mentioned above is articulated with the stasis of the space and forms the chronotope of the play. For this reason, it corresponds to a country trapped cyclically in the same socio-political spatio-temporality. In the play's last scene, the characters' disappearance further elaborates the spatio-temporal structure that demonstrates the deadlock of the world constructed by the play by destroying the subjects and thus offers a kind of a *fin de siècle* (end of the century/age) experience.

Imaginary Geography of the Play-Space

The unity principle that dominates the concrete space-time of *Kamyon* is not seen as valid in symbolic space and time. Despite the uniformity of the space seen on stage, the shadow of the imaginary spaces continues to affect the play. The concept of "imaginary action space", which was introduced to the literature as the contribution of Otakar Zich, refers to the fact that the play-space cannot be considered as consisting only of the space seen on the stage; on the contrary, the space of the 'unseen' events is also included in the play-space (Veltruský, 1981, p. 232). *Kamyon* also includes more than one imaginary space, as will be presented below.

Baydur states that the truck was loaded from Antep and went to Istanbul and that if it had not broken down, it would have taken the goods back to Antep. In the notes presented to the director, Baydur (2016, p. 345) states that the truck probably broke down near Denizli. Moreover, it was noted that the driver and the assistant driver are from Central Anatolia, one of the workers is from the Black Sea region and the other from Eastern Anatolia. The Aegean region is stated as the origin of the villagers. All these distinctions are emphasized in the first part of the play through differences in local accents, cultural and geographical elements. Another detail is the connection of the Angut Memet/İsmail character, who is present in the play in absentia, with the city of Hamburg in Germany. Although not presented in the observable universe of the play, these references establish the imaginary space of the play as Türkiye with its historical and cultural background.

Socio-Political Construction of the Play-Space

Firstly, the establishment of the play's setting as Türkiye is elaborated by the characters' performance of this setting as cultural codes. Secondly, the establishment of the socio-political setting embodies on the referential existence of the truck. In this respect, the characters' cultural differences and the truck simulacrum articulate the play's socio-political setting.

All the characters are of village origin as was indicated the dedication note (Baydur, 2016, p. 320). As a result of the disruption of traditional village life, they have become a part of capitalist relations in one way or another and have become the subjects of modern contradictions. The driver and assistant-driver characters (Necati and Recep) are represented as people of central Anatolian origin. Since they are in the positions of authority, they exhibit a certain identity with the political character of Ankara, the center of bureaucracy. Another character, Şaban, is represented as a young Laz worker. Abuzer is an Eastern-origin character with no explicit information about his ethnicity, but his Kurdish origin is implicitly mentioned in the dialogues. Zeynel and Zülfü are villagers and represent the local perspectives on the 'other'. The construction of the 'other' in question also has a spatial dimension, as it is based on a village/city distinction. The truck, which is red, reminiscent of

the Turkish flag, has taken a wrong turn and broken down, causing everyone trouble, yet it still simulates Türkiye as an element at the center of all characters' lives.[4]

Another dominant theme of the socio-political establishment of the play-space should be addressed in the context of gender relations. All the characters are male. Since the simulative space of the play emerges as Türkiye, the fact that male domination in characters also means the establishment of Türkiye as the space of masculinity.

Analysis of the Play II: Dialogical Relations as the Medium of Simulation

The meaning of *Kamyon* is dialogically coded, with its basis in the representation of the social contradictions (class, hierarchy, social role, ethnic difference, rural-urban distinction, cultural distinction, migration, etc.) underlying the subtext of the play by dialogues and actions. The play exhibits *heteroglot* characteristics due to the diverse worldviews, ethnicities, and class differences of the characters. The various roles they take in power relations increase the polysemy, while the time-space context of the play brings the power relations and contradictions they encounter to a common ground.

Dialogue and Dialogic Interactions

The textual content of a play consists of the specific relationships of the characters, dialogues, decisive acts or events, objects, rhythms, and messages. In dramatic texts, the construction of characters, setting and events emerges as the basic function of dialogues (Aston & Savona, 1991, p. 52). Alter (1990, p. 11) states that the story told in a play can be conveyed by many means other than dialogue; however, none of them completely exclude dialogue from theatre practice in general. In this respect, dialogues -together with other physical referents- are the mediators of the textual existence of the characters and the dramatic world (Aston & Savona, 1991, p. 53). Moreover, the dialogue structure of a text is also often the primary site of the forms of consciousness. Bahtin's (2016, p. 114) proposition that "expressing oneself means being able to make oneself an object for another and for oneself" also constitutes a starting point for the analysis of dialogues between characters in a play. A dialogue essentially means that a character establishes himself for the 'other' through linguistic signs and recognizes himself through his reflection in the 'other'. For this reason, even if dialogue is considered a linguistic interaction on its surface, it is essentially a multi-layered relationship in which self-consciousness is established and, in this way, forms of social consciousness are simulated. The dialogues of characters who sit in a certain social background and are surrounded by power relations in the play include how present themselves to the characters in front of them and how the playwright presents these characters to the audience.

In general, lines in a play are performed under monological and dialogical forms. Monological form is defined as "discourse that is not directed to anyone and does not expect a response" (Bahtin, 2016, p. 122). In contrast, dialogical form corresponds to discourse performed within an intersubjective communicative relationship connected to each other with a semantic correspondence. However, monological lines in a play can become potentially dialogic elements while used for to interact with the audience. In this respect, it is necessary to examine the discourse forms in a play under a general dialogic approach, and monological elements should be explicitly analyzed by considering their dual existence.

Bakhtin suggests that dialogue and monologue have two ontologically different statuses and that monologue is of secondary importance to dialogue, belonging to an unreal, illusory nature (Holquist, 2002, p. 57). Besides this, there are two types of dialogic discourse forms. These are listed as narrow forms and complex forms. Narrow forms of dialogue can be listed as discussion/polemic/parody, while complex forms of dialogue can be listed as discourse and reception forms dependent on authority, agreements, statements containing deep semantic dimensions and expressions that in contrast with norms (Bahtin, 2016, p. 126).

[4] On the use of the truck as a symbol of Türkiye, see also: Erol (2013, p. 825).

Kamyon is based on the dialogic structure. Although monologues are encountered in part, these can be read as the expression of an 'incompatible' state of consciousness. The dialogic features of *Kamyon* emerge in the small games and conflicts between the characters, and the characters' social positions become meaningful within *heteroglossia*. Baydur (2016, p. 345) explains the *heteroglot* structure of the play with the director's notes that the method he uses to write the dialogues is mentioned as "underlining the contradictions in the speech of the characters and integrating this contrast into the play." These contradictions crystallized in each character's speaking in different local accents and the complex integrity of metropolitan and rural language use. Baydur (2016, p. 345) describes the language of the dialogues as television and/or 'soup' Turkish which refers to the eclectic use of contemporary language. As a result, the discursive structure of the play is shaped by the irreducible complexity of the language used by the characters.

Secondly, the basic characteristic of *Kamyon* can be indicated as the installment of plays or games within the play. Each play/game increases the evocative profundity of the play in terms of revealing the differences in the worldviews and cultural backgrounds of the characters. To the extent that games mediate the differences in social roles and statuses, they become a simulation of a dialogic multitude. As Yüksel (2013, p. 215) states, playfulness is the distinctive characteristic of the plays of Baydur –which is also notable for *Kamyon*. At the center of the discourse-action context of *Kamyon* are toys and the games/plays played around these toys; thus, games, toys and acting should be considered as the three basic elements that brace the meaning of the play in general. In this respect, the different appearances of the games to various characters change depending on their social roles, in other words, their positions in power relations.

'Play within the Play' or Games of Dialogical Interactions

Plays/games within the play function as a small order of simulacra, enabling the characters to explore their social existence dialogically. Since these 'small games' often be acted around certain types of toys, the play is ostensibly an act between the characters and refers to the relationships between forms of social existence. In this context, two 'games' in *Kamyon* will be briefly examined.

The Game of Prohibition and Metis

The first play/game is at the beginning of the first tableau of *Kamyon*. The characters are stranded on the road because the truck broke down and are looking for various ways to pass the time. The first way that comes to mind is to open the chests in the truck and see what is inside. However, a fundamental obstacle exists; characters do not own the chests. For this reason, Necati considers himself responsible for the security of the chests and opposes violating property rights. However, Necati notices that one chest has already been opened (Baydur, 2016, p. 322). Thus, the prohibition of the authority has been violated and an explanation or punishment is required. When the dialogues that developed after this point are examined, it is seen that a dual game of pressure-apology/pressure-resistance has begun. The main subject of this game is the power struggle between the authority of its representatives and the recognition or disregard of this authority.

Three characters are playing this game (Necati, Recep, and Şaban), and three moments of the game can be mentioned: The 'chase' game between Necati and Recep, the 'recognition/misrecognition' game between Şaban and Necati, and the 'race' between Abuzer, Şaban, and Recep. From the first to the third mini-game, it is seen that the symbolic depth of the discourse-action relations increases, and they evolve into a simulative presentation of power relations.

The 'chase' game between begins when Necati notices that one of the chests has been opened, while the driver's assistant, Recep, is with him. The other two main characters of the play, Şaban and Abuzer, are not on stage because they have left the truck for a while. Therefore, the subject of the game is Necati's investigation of the opening of the chest and Recep's attempt to evade responsibility. In this game, the chasing party is Necati, representing authority on the active/aggressive/demanding side, and the being chased is Recep, representing the subordinate position, the passive/defensive/apologist side.

When Necati asks why the chests were opened, Recep's first response squeals his friend Recep and seek an excuse by stating that they did not open the other chests (Baydur, 2016, p. 322). Necati is not satisfied with Recep's answer and emphasizes that the prohibition cannot be broken for any reason. Thereupon, Recep continues his act to refuse responsibility and seeks for a reasonable ground: The chest was opened because there might be food in it. The conflict between Necati and Recep finally reaches its peak with Necati attacking Recep and his escape, but it ends with a kind of reconciliation. Necati threatens to kill Recep if he gets off the truck he escaped from; in return, Recep continues to treat Necati with respect and completely accepts his authority (Baydur, 2016, p. 323). In the face of Necati's aggressiveness, Recep becomes cynical and, in this way, is saved from being subjected to violence. In the rest of the dialogue, the intensity of the contradiction gradually decreases, and finally, the two characters reconcile.

Secondly, the recognition/misrecognition game occurs between Şaban and Necati, and starts when Şaban enters the stage. The contradiction between Şaban's Dionysian joy and Necati's Apollonian search for reason-oriented control lies at the heart of the game. In this regard, Şaban represents an active but non-aggressive position, while Necati represents an aggressive/demanding but reactionary position. When the characters meet, Şaban enters the stage singing a joyful folk song. Necati responds by telling Şaban to stop singing, or else he will 'turn his teeth into prayer beads' (Baydur, 2016, p. 324). Şaban does not pay any attention to this threat and continues to sing. In return, Necati calls on his character to act 'rational/well-behaved' (Baydur, 2016, p. 324). In the meantime, the first phase of the game between Şaban and Necati is completed. Necati's threat was inconclusive; Şaban did not respond to Necati's efforts to make him a docile subject and continued with his own action. For this reason, Necati had to justify his own position, and thus a result emerged in favor of the former, between Dionysian joy and Apollonian rationality. In the continuation of the dialogue, the positions of the game change briefly, with Necati seeming to represent 'madness' and Şaban seeming to represent 'reason'. Şaban states that he walked on one side of the road for half an hour and did not encounter anyone (Baydur, 2016, p. 324). In response, Necati mocks him by saying, 'Did you encounter yourself at least?' (Baydur, 2016, p. 324). Şaban also gets confused when faced with this question and lists the things he sees as mountains/hills/flowers/insects/birds. Necati asks if he has encountered anything useful, and Şaban returns to his previous position by saying, 'Aren't birds useless?' (Baydur, 2016, p. 324). Similar to the first game between Şaban and Necati, a kind of balance situation has been re-established here, in which Şaban takes the lead. Moreover, at the end of the dialogue between them, Şaban asks Necati, whom he has angered, to give him his bag, regardless of his attitude, and adds that he is going to sleep. Necati throws the bag at Şaban's head; Şaban ignores it and thanks him mockingly. The dialogue ends with Necati's authority being parodied (Baydur, 2016, p. 325). The conflict between the two characters can be called the recognition/misrecognition game that Necati constantly reminds Şaban of the authority he attributes to himself, however, Şaban does not recognize this authority, or mocks and 'misrecognizes' him.

The third part of the game between Şaban and Necati begins with a riddle. Şaban mutters a riddle to himself, and Necati completely loses control in response. Despite threatening Şaban, Necati cannot stop him from asking a riddle. He attacks Recep again; this time Recep takes Şaban's side and does not see asking a riddle as something to be angry about (Baydur, 2016, p. 328). Thereupon, Necati agrees to the riddle being asked again and begins to think about the answer to the riddle. Thus, the dominance of the Apollonian mind is eliminated, and the determining position passes to Şaban. This situation means that the misrecognition is reversed, and the one who demands recognition becomes the recognized one, which means he loses his status. As Necati tries to solve the riddle, he fails and gets angry, becoming aggressive again. He pressures Şaban to tell him the answer to the riddle and claims that he will make him say 'like a donkey', takes out a knife from his back pocket and threatens him (Baydur, 2016, p. 330). In this case, the 'game' seems to have gotten out of hand and the discursive dialogue directly turns into symbolic violence. Şaban advises Necati not to interfere with him, Abuzer supports him, Recep tries to calm Necati down, Abuzer indirectly threatens Necati and finally Şaban pulls out a knife twice as big as the Necati have, and the conflict ends (Baydur, 2016, p. 330). Baydur did not allow this game becoming violent, so he finally reversed and concluded it. Necati is now mumbling the riddle and Şaban is answering the riddle. The general meaning of this game is that

authority is dependent on recognition and an unrecognized claim of authority is always ready to transform symbolic violence into physical violence. In contrast the defense based on violence against the threat of violence is the only way to equalize the conditions. The subtext is that subordinate individuals under authority are prone to support the counter-authority figure when there is a threat from authority.

The third game is a metaphorical race game between Abuzer, Recep and Şaban. While the three characters are chatting, Abuzer proposes racing the wind-up teddy bears. Before this offer, there is a dialogue between Şaban and Recep about opening the chests and looking through their cargo. In this dialogue, Recep opposes Şaban's idea of looking at the other chests by stating that they should not open them. This means that Recep reminds the authority of the prohibition and replaces Necati, who represented the authority in the previous game. On the other hand, Abuzer and Şaban approve of the opening of the chests and take an anti-authority position. When considered within the general structure of the play, the race game has multi-layered symbolic meanings.

Firstly, the 'bear' analogy has been used as a language game since the beginning of the text and has become a symbol associated with the characters. Secondly, the idea of a race between bears also refers to a certain logic of social positioning since it is a competition between Recep and Şaban. The entrance of the 'bear' into the discursive world of the play first occurs when the character Şaban recalls a memory from looking at teddy bears and tells it to the other characters that his wife compares a bear cub to him (Baydur, 2016, p. 325). Upon this memory, Recep assumes that Şaban negatively reacts to being compared to a bear but is surprised that it does not bother him (Baydur, 2016, p. 325). At this point, Necati joins the dialogue and establishes a dichotomy between civilization and savagery. According to Necati, it is necessary not to stray away from civilization to benefit from the opportunities offered by city life, such as gas stations/coffee shops/houses/factories, (Baydur, 2016, p. 325). Necati sees Recep, who took them on a side road and brought them to a deserted mountain, as the cause of their straying away from civilization and accuses him of being a 'bear' (Baydur, 2016, p. 326). Thereupon, Recep displays his cynical character and defends himself by making fun of Şaban (Baydur, 2016, p. 326). In this response, Şaban is seen to be partly disturbed by the description of 'bear', but he does not react directly to it and softens the 'insult' by playing with the meaning of being a 'bear'. In response, Necati ends the dialogue by claiming that Şaban is a 'distinguished bear' and Recep is the 'king of bears' (Baydur, 2016, p. 326). The symbolic structure of this dialogue, in which the 'bear' analogy is first established, can be formulated as follows: Necati likened two people working under his authority to 'bears' (also donkey and cow) and established his own social existence by the assertion of being 'civilized'. In this respect, it is necessary to consider that the analogies are references related to subordinated and ruling, subaltern and prestigious social positions.

The competition stage opens when Recep states that wind-up teddy bears are 'beautiful things' (Baydur, 2016, p. 332). This statement is a direct reference to the first use of the 'bear' analogy, thus internally connecting the two sections and containing the instrumentalist premises of authority. The 'beauty' in question here is identical to being functional in terms of fulfilling the authority's purposes. Secondly, in this section, there is a short discussion between the characters about whether it is right to open the chests again (Baydur, 2016, p. 332), and the existence of this discussion turns the following game into a game of prohibition and *metis*. The discussion's specificity is that it includes a description of the relations between the chests and the people who carry them, which can also be interpreted regarding the political economy. Abuzer states that he has been a porter for years, but this is the first time he has encountered that he is prohibited from touching the goods he carries (Baydur, 2016, p. 332). According to him, what is important in carrying is the load's weight and how far and high it will be carried, not the contents of the box (Baydur, 2016, p. 332). These statements by Abuzer, in which he summarizes the relationship between the carrier and the cargo, basically refer to a work description. The carrier is not the owner of the goods, and the act of carrying corresponds to a transaction in space as a work controlled by the actual owner. This description ultimately corresponds to an analogy between a wind-up toy and a transport worker. Like a machine, the worker performs the work expected of him without questioning it; in this respect, the labor process becomes a tool controlled by someone else. In essence, this relationship corresponds to a form in which the relationship between the

laborer, the object of labor, and the product is broken, akin to the Marxist theory of alienation (also see: Bozdoğan & Bozdoğan, 2022, pp. 26-31).

The competition episode begins with the determination of the competition boundaries. While Şaban and Recep try to determine the starting and finishing points of the race, one will suggest that it should be from where they are standing to Trabzon, while the other will mockingly suggest that it should be all the way to Munich (Baydur, 2016, p. 333). These proposals extend the imaginary space of the competition into the real world and remind the audience of the story's simulative nature. Abuzer solves the problem and suggests that competition should be held from the truck's back tire to the front tire (Baydur, 2016, p. 333). When it is remembered that the truck is related to the socio-economic order of Türkiye, the subtext becomes visible that the competition between wind-up toys (or actual members of the working class) can only occur within the boundaries of the actual social formation. In the rest of the text, Şaban and Recep set up the teddy bears, kneel, and intend to start the competition. However, in the meantime, a dialogue between the two delays the start of the game. Recep makes offensive jokes about the bears twice, referring to Şaban (Baydur, 2016, p. 333). Thereupon, Şaban threatens Recep by stating that he was patient twice and would retort the third time (Baydur, 2016, p. 333). Abuzer supports Şaban's reaction, in which it is possible to find traces of class-based solidarity against the figure of an oppressive authority.

Several points needed to be emphasized in this dialogue. First, in the dialogue above involves the dialogic construction of the 'bear' analogies. The first meaning in the dialogic relationship is the definition of 'bear' as a beautiful animal. This definition is included in his wife's comparison of Şaban to a bear. Secondly, the 'bear' analogy corresponds to how the sovereign views his subordinate as a symbolic expression of authority relations. After Necati described Recep and Şaban as bears, the superior position in question began to be represented by Recep as well, and Recep insistently implied that Şaban was a 'bear'. Moreover, Recep's finding the teddy bear 'beautiful' corresponds to the interpretation of this analogy in terms of functionality in power relations. The difference between the positive and negative meanings of the 'bear' becomes apparent in Şaban's positive reaction to the situation where he is compared to a bear by his wife, while his harsh reaction to Recep's insinuations becomes apparent. In this context, the contrast focused on the 'bear' analogy which centers on Recep's effort to become a representative of authority, like Necati. In this context, the competition between bears essentially means the competition of two figures who are both 'bears' in the eyes of the authority, that is, who can be considered subordinate regarding class position. As a result, the race becomes a simulacrum of the struggle of lower-class members to be the representatives of authority in the real world. Thus, the game based on 'racing bears' corresponds to the competition of the working class in the context of real social relations or to their behavior following their position in the eyes of the authorities. On the other hand, Abuzer's analysis of the social position of the working class and his support of Şaban can be interpreted as a process of conscious development. Abuzer's expression of his own situation as "we are constantly going from one place to another. This is not… setting out on a journey" (Baydur, 2016, p. 333), becomes an expression of this forming social consciousness in terms of summarizing the exhausting and repetitive, but fruitless nature of capitalist work relations for the worker. In the continuation of the dialogue, two new villagers (Zülfü and Zeynel) enter the scene, Necati takes control of the situation again and orders Şaban to collect all the bears, put them in the chest and close the lid of the chest tightly (Baydur, 2016, p. 334). Şaban's failure to oppose this order refers to the disciplinary nature of the competition, even if the competition does not take place. In the final analysis, it is seen that Necati's authority-position has been strengthened, but this position will be undermined in the next mini-game.

The Two Faces of Civilization or the Impossible Game of Exchange

The second tableau presents the impossible exchange game to the audience. The subject of this game is to reach a person with technical knowledge to repair the truck and ensure that the villagers named Zeynel and Zülfü act as mediators. Since the villagers are unwilling to help directly, they must be persuaded.

Zeynel and Zülfü enter the scene while the main characters are about to have a teddy bear race. They ignore the broken-down truck and continue their way quickly without waiting. Thereupon, Necati sends Recep after the two people and orders him to take them and bring them (Baydur, 2016, p. 334). The first encounter between Necati and the villagers occurs with a salutation in which cultural differences are made visible regarding secular and religious word choices (Baydur, 2016, p. 334). In the later parts of the dialogue, both groups of characters compare their social positions. Zeynel and Zülfü state that they are from Yanbolu village, an hour away, and a gas station is on the road (Baydur, 2016, p. 335). In the second series of dialogues, the villagers provide information about the car mechanic and the gas station's owner, Angut Memed. According to this information, Angut Memed is described as a person who learned mechanics in Germany, stayed in Istanbul for a while, and brought the first television to the village (Baydur, 2016, p. 335). Thus, the character's connection with 'civilization' is presented to the audience in this way. The main characters can only reach Angut Memed through the mediation of Zeynel and Zülfü.

In the rest of the play, it is seen that the villagers do not make a special commitment to call Angut Memed. When it comes to calling Angut Memed to the truck, the villagers imply that he cannot find this place, he may not trust their words, and he may not come if someone goes to call him (Baydur, 2016, pp. 338-39). Villagers, who change the course of the dialogue, are curious about the cargo; they learn about and want to buy toys (Baydur, 2016, pp. 336-37). In this case, another contradiction emerges: the toys are not Necati's property. Although Necati stated that he would give these toys as gifts if they were his own, the villagers stated that they could not accept them as gifts but instead could buy them. At this point, the impossible exchange game begins. The reason why the game is called 'impossible exchange' is that the main characters need the villagers to continue the road, the villagers are unwilling to help and want to buy the toys first, the toys are not Necati's property, the villagers do not want to accept gifts, in other words, reject a mutual/traditional relationship like gift-giving.

During the play, Necati is willing to sell the toys and tries to resolve the conflict between the parties in this way. The villagers bargain with Necati to buy toys, and Necati agrees to sell them by offering an underprice (Baydur, 2016, p. 338). The justification of the 'illegal' sale is formulated by Recep, who makes up a lie to tell the owner that the toys got wet because of the rain and therefore were missing (Baydur, 2016, p. 338). However, Necati and Recep's skill in creating a 'state of exception' or inventing tricks does not solve the problem. The villagers take a partial compromise by saying that they can help but can only give a person a ride to the gas station.

The subtext of this part of the play reveals the dark and unease side of 'civilization'. First, while telling the life story of Angut Memed, it is stated that Zeynel went to Germany like him but was scammed there, and although his musical recording sold well, he was unable to get paid and returned to farming (Baydur, 2016, p. 335). In a way, this represents the suppressed side of the dream of 'civilization'. As the character of Angut Memed mobilizes upward in class relations, Zeynel becomes an agricultural worker. Secondly, the story of Angut Memed coming to Zülfü's brother-in-law to ask for a repair tool, the owner of it is reluctant to give it to him, Angut Memed saying *erkanıharp* (officer of war) and a fight breaking out can be interpreted within this framework. Depending on the context of the use, this word can be considered partly a diminutive and partly a complementary expression. When used towards villagers as *çarıklı erkan-ı harp*, it means cunning. In this discussion, Angut Memed's use of this expression and his implication that all villagers are cunning and the villagers' response of 'this is Yanbolu village, it is not like Hamburg' (Baydur, 2016, p. 339) ultimately expresses the urban/rural contradiction as a founding political difference. In the continuation of the text, it is seen that Angut Memed's position is also imposed on the villagers by Necati (Baydur, 2016, p. 340). At this point, the theme of the fallacy of civilization is intertwined with the fear of 'being deceived' in the way the 'civilized' view to the villagers. In fact, Zeynel and Zülfü bought the toys by deceiving Necati. In this case, Baydur presents the 'civilized/uncivilized' contradiction to the audience as a relationship in which both sides deceive each other, and it is not possible to make an absolute ethical distinction. However, while underlining this meaning, the author sets up a distorted exchange game in which representatives of both sides are involved. At first, a mutual relationship is distorted when Angut Memed is unable to take the repair tool and the villagers are not helping the truck. In the second

plan, the villagers do not accept a gift-giving relationship and prefer a buying relationship, thus 'cunningly' getting what they want without taking on a mutualist burden. If a second reading is made in this context, it can be observed that the villagers do not behave according to the norms 'expected' from them as being helpful. It is a known feature that the characters in Baydur's plays behave in a 'strange' manner and contribute to 'playfulness' (Yüksel, 2013, p. 215). The basis of this manner is the fact that the traditional cooperative structure of the village has long since dissolved; the road passing by the village, the workers going to Germany to work, television, gas stations, and monetary relations have also changed the villagers' attitudes. This situation can be interpreted as the second face of 'civilization' showing itself. On the other hand, Baydur (2016, p. 340) also makes the audience sense that the villagers still partially interpret this within traditional moral judgments and do not have a competent consciousness about their situation. Thus, the structural contradiction brought about by modernity is reinterpreted as a moral contradiction within traditional life codes.

Conclusion: Critical Simulation and *Fin de Siècle*

In this article, Memet Baydur's play, *Kamyon*, is considered a simulation of Türkiye. The elements that establish the simulative structure are examined under the concepts of chronotope and dialogic interactions.

Kamyon can be considered within a common framework with narratives using the 'truck' motif constructed by writers such as Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, and Orhan Kemal. However, one of the fundamental distinguishing points lies in its chronotopic structure. First of all, the chronotopic structure of the play is based on stasis. While this structure simulates the continuity of contradictions in Turkish political history on the one hand, on the other hand, it makes us experience the approaching moment of catastrophic dissolution of this staticity, regardless of whether it is established through political, economic, or cultural means, within the framework of contrast formed by dynamic dialogues. In this respect, the idyllic chronotope is constructed using cultural, geographical, and political elements within the combination of cyclical time and static space, while the dialogic interactions of the characters emerge as both a part of the static world construction and the carrier of dynamic contradictions that are its 'gravediggers'. These contradictions become visible in the intertwined and practically uncertain relationships of categories such as the acceptance of authority and resistance, prohibition and prohibition-breaking, civilization and rural life, solidarity-based traditional communities and modernization, and dominant and subordinate roles.

In this context, Baydur's simulation of Türkiye has at least two levels. The first level of the simulation is that the play unites the audience and the characters within the same idyllic chronotope and posits them on a common ontological ground within the generality of the play's imaginary space. At this first level, it is impossible to separate reality and simulation from each other. At the second level, the 'plays/games within the play', where social contradictions are particularized, offer a dynamic simulation of the first level through relations and objects where stasis and continuity are crystallized. The second level in question is shaped by dialogic interactions and attempts to deconstruct the first level simulation rather than constructing a simulative reality. In this respect, the second level is not an example of a consistent and absolute reality but of fragmented fluidity and dissolution. In this context, the secondary simulations that develop within 'games' question the reality and meaning of the relations that constitute the primary level.

Kamyon ends with the dissolution of the relationships that bind the characters together, the disintegration of the chronotope, and the insolvability of the problematic situation. In this context, *Kamyon* can be considered a kind of critical simulation: It is critical because the simulation does not exhibit any consistency; it is surrounded by destructive contradictions directed at itself, the problems of the simulative world, which is suspended in the air, are unsolved, subject positions are incapable of interpreting it in its entirety, and the subjects are too weak and dispersed to change it. Baydur's criticism throws a world that has lost its practical and ideological integrity in front of the audience; thus, the play turns into an experience of a *fin de siècle*. As Bozdoğan and Bozdoğan (2022, pp. 30-33) state, the rhythm that holds the world together has disappeared, arrhythmia irreversibly fragments the simulation, and it is not possible for the social segments that come to life in the characters to

reintegrate reality. The truck's journey ended, just as the ongoing socio-political conditions of Türkiye from the 50s to the end of the 80s that were changed with an irreversible rupture.

Conflict of interest:	The author declares no potential conflict of interest.
Financial support:	The author received no financial support for the research.
Ethics Board Approval:	The author declares no need for ethics board approval for the research.
Acknowledgements:	I would like to thank Dr. Özge Bozdoğan for valuable opinions and suggestions.

References

Alter, J. (1990). *A sociosemiotic theory of theatre*. University of Pennsylvania Press.

Aston, E. & Savona, G. (1991). *Theatre as sing-system: A semiotics of text and performance*. Routledge.

Bahtin, M. M. (2016). Dilbilim, filoloji ve beşerî bilimlerde metin meselesi: Bir felsefi çözümleme deneyi. In M. M. Bahtin (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar* (O. N. Çiftçi, Trans., pp. 107-34). Metis Yayınları.

Bakhtin, M. M. (2008a). Epic and novel. In M. Holquist (Ed.). *The dialogical imagination: Four essays by M. M. Bakhtin* (17th. ed., C. Emerson and M. Holquest, Trans., pp. 3-40). University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (2008b). Forms of time and of the chronotope in the novel. In M. Holquist (Ed.). *The dialogical imagination: Four essays by M. M. Bakhtin* (17th. ed., C. Emerson and M. Holquest, Trans., pp. 84-258). University of Texas Press.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). The University of Michigan Press.

Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (4th. Ed., O. Adanır, Trans.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baydur, M. (2016). Kamyon. In M. Baydur (2016). *Tiyatro oyunları* (2nd Ed., pp. 319-67). İletişim Yayınları.

Bennett, B. (1992). Performance and the exposure of hermeneutics. *Theatre Journal*, *44*(4), 431-447. https://doi.org/10.2307/3208767

Bozdoğan, M. & Bozdoğan, Ö. (2022). *Kamyon* oyununda yabancılaşma ve gündelik hayat ritimleri. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 35*, 17-35. https://doi.org/10.26650/jtcd.1120559

Burcu, H. İ. & Ezici, T. (2018). Memet Baydur dramaturgisi: Yaşam – oyun ilişkisinden "oyun içinde oyun" stratejisine. *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma E-Dergisi*, *6*, 39-52.

Deák, F. (1976). Structuralism in theatre: The Prague School contribution. *The Drama Review*, *20*(4), 83-94. https://doi.org/10.2307/1145077

Erol, K. (2013a). Memet Baydur tiyatrosu ve dramatik bir pazarlık oyunu: Kamyon. *Turkish Studies, 8*(4), 817-833. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4699

Erol, K. (2013b). Memet Baydur'un tiyatro yazarlığı ve eleştiri. In M. Arslan (Ed.). *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiriler Kitabı* (Vol. 1, pp. 499-514). International Burch University Press.

Fink, E. (2016). *Play as symbol of the world, and other writings* (I. A. Moore and C. Turner, Trans.). Indiana University Press.

Fisher-Lichte, E. (2002). *History of European drama and theatre* (J. Riley, Trans.). Routledge.

Fortier, M. (1997). *Theory/theatre: An introduction*. Routledge.

Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and his world* (2nd ed.). Routledge.

(Ed.) Morris, P. (2003). *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov* (2nd ed.). Arnold Publishing.

Pawlett, W. (2010). Simulacra + simulacrum. R. G. Smith (Ed.). *The Baudrillard dictionary* (pp. 196-99). Edinburgh University Press.

Piscator, E. (2010). Bayraklar. In E. Piscator (2010). *Politik tiyatro* (M. Ünlü & S. Güney, Trans., pp. 52-60). Agora Kitaplığı.

Propp, V. (1984). The nature of folklore. In V. Propp (1984). *Theory and history of folklore* (A. Y. Martin and R. P. Martin, Trans., A. Liberman, Ed.&Int.&Notes, pp. 1-64). University of Minnesota Press.

Shaffer, E. (1993). The hermeneutic approach to theatre and drama. In J. Hilton (Ed.). *New directions in theatre* (pp. 120-44). Macmillan.

Steinke, D. (1978). 'Kızıl Ses-Das Rote Sprachrohr' ajitprop topluluğunun gelişimi 1927-1933. In A. Kammrad and R. Scheck (Eds.). İşçi tiyatroları (ajitprop topluluklar) (Y. Onay, Trans., pp. 43-101). İşçi Kültür Derneği Yayınları.

Şener, S. (2011). Memet Baydur tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, *31*(1), 109-140.

Şener, S. (2014). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi* (8th ed.). Dost Yayınları.

Veltruský, J. (1981). The Prague School theory of theater. *Poetics Today*, 2(3), 225-235. https://doi.org/10.2307/1772473

Williams, R. (1968). *Drama in performance*. C. A. Watts & Co.

Wolff, J. (1993). *Aesthetics and the sociology of art* (2nd ed.). Macmillan.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama: Melih Cevdet Anday tiyatrosu* (2nd ed.). Gündoğan Yayınları.

Yüksel, A. (1997). Memet Baydur: Eleştirmen eskiten bir oyun yazarı. In A. Yüksel (1997). *Çağdaş Türk tiyatrosundan on yazar* (pp. 133-56). MitosBOYUT Yayınları.

Yüksel, A. (2013). Memet Baydur: Oyunu 'oyun' kılmak. In A. Yüksel (2013). *Dram sanatında sınırları zorlamak* (pp. 213-21). MitosBOYUT Yayınları.