

## DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

### DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

Cilt: 8 Sayı: 1 Yıl: 2021  
Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları

**e-ISSN** : 2147-4419

**Derginin Sahibi** : Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına  
Prof. Dr. Yıldız AKPOLAT

**Sorumlu Müdür** : Doç. Dr. Özge CAN  
**Editör** : Doç. Dr. Murat ÖZGEN  
Dr. Öğr. Üyesi Gülfer TUNALI

**Yönetim Yeri** : T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi - Edebiyat Fakültesi  
Tınaztepe Yerleşkesi Buca - 35390 İZMİR

**Yazışma Adresi** : Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi  
Tınaztepe Yerleşkesi, Buca, İZMİR  
Tel : 0 (232) 301 79 02  
Faks : 0 (232) 453 90 93

**Yayın Türü** : Akademik Hakemli Dergi  
**Niteliği** : Bilimsel Süreli Yayın. Yılda iki kez yayınlanır.

Bu dergide COPE (Committee on Publication Ethics) yönergesine uygun etik ilkeler uygulanmaktadır.

Yayınlanan makaleler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

© Tüm Hakları Saklıdır.

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**Edebiyat Fakültesi**

**EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ**

Hakemli Dergi  
Cilt: 8 Sayı: 1 Yıl: 2021

**Baş Editörler**

Doç. Dr. Murat ÖZGEN  
Dr. Öğr. Üyesi Gülfer TUNALI

**Alan Editörleri**

- Prof. Dr. Cafer ŞEN (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı)  
Prof. Dr. Cahit GELEKÇİ (Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyoloji)  
Prof. Dr. Fikri KULAKOĞLU (Ankara, Ankara Üniversitesi, Arkeoloji)  
Prof. Dr. Şahika KARACA (Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı)  
Prof. Dr. Yıldız AKPOLAT (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyoloji)  
Doç. Dr. Elif KESER KAYAALP (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzecilik)  
Doç. Dr. Sabine LADSTÄTTER (Viyana, Avusturya Bilimler Akademisi, Arkeoloji)  
Doç. Dr. Üyesi Songül ERCAN (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Kadın Çalışmaları)  
Doç. Dr. Şebnem KAYA (Ankara, Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı)  
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KESKİN YURDAKURBAN (Kırklareli, Kırklareli Üniversitesi, Felsefe)  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Kırıl UÇAR (Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Psikoloji)  
Dr. Öğr. Üyesi Gülsüm TÜTÜNCÜ (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Tarih)  
Dr. Okan KUBUŞ (Magdeburg, Magdeburg-Stendal Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, İşaret Dilleri)  
Dr. Öğr. Üyesi Selin ERKUL YAĞCI (İzmir, Ege Üniversitesi, İngilizce Mütercim Tercümanlık)  
Dr. Öğr. Üyesi Servet KAÇAR BAŞARAN (Denizli, Pamukkale Üniversitesi, Psikoloji)  
Dr. Öğr. Üyesi Umut DEMİRHAN (Mersin, Toros Üniversitesi, Dilbilim)

### **Yardımcı Editörler**

Arş. Gör. Abdullah KÜÇÜK (Ardahan Üniversitesi)  
Arş. Gör. Devrim Ulaş ARSLAN (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Esra AYDIN ÖZTÜRK (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Mete Han ARITÜRK (Dokuz Eylül Üniversitesi)

### **Kopya Editörleri**

Arş. Gör. Başak ÖKSÜZLER CABILAR (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Murat YILMAZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Pelin BİNTAŞ ZÖRER (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Sedef TULUM AKBULUT (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Arş. Gör. Zeynep SCHNEIDER (Dokuz Eylül Üniversitesi)

**Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**  
**MLA Uluslararası Endeksinde taranmaktadır.**

**Dokuz Eylül University Journal of Humanities is indexed**  
**in the MLA International Bibliography.**

### **Yayın Danışma Kurulu**

- Prof. Dr. Aylin NAZLI (İzmir, Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Dilek DİRENÇ (İzmir, Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fikri KULAKOĞLU (Ankara, Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hakkı UYAR (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kamil İŞERİ (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Levent AYSEVER (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nazile KALAYCI (Ankara, Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Neslihan KANSU YETKİNER (İzmir, İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nevzat KAYA (İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rezzan SİLKÜ (İzmir, Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Sevinç ÖZER (Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. Sezgin KIZILÇELİK (Malatya, İnönü Üniversitesi)  
Prof. Dr. Şebnem TOPLU (İzmir, Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Şeref ULUOCAK (Çanakkale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Geoff BOVE (İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi)  
Doç. Dr. Güncel ÖNKAL (İstanbul, Maltepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Lucas THORPE (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mehmet ŞAHİN (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sandrine BERGES (Ankara, Bilkent Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Aykut HALDAN (Edirne, Trakya Üniversitesi)  
Dr. Deniz ÖZYILDIZ (Amherst, Massachusetts Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ilgın AKTENER (İzmir, İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi İpek Pınar UZUN (Ankara, Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Saniye VATANSEVER (Ankara, Bilkent Üniversitesi)

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**Edebiyat Fakültesi**

**EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ**  
**Cilt: 8 Sayı: 1 Yıl: 2021**

**İÇİNDEKİLER**

Temel Bilimler Alanında Yazılmış Türkçe Araştırma Yazılarında Bilgisellik ve Kaçınma <b>Emine OFLAZ KÖLECİ, Leyla UZUN</b> .....	1
Buddhist Cātaka Anlatılarının Acanta Duvar Resimlerine Yansımaları: Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi (Hyderabad/Hindistan) - Acanta Duvar Resimleri Replikaları Koleksiyonu <b>Yalçın KAYALI, Esra KÖKDEMİR</b> .....	16
Nan Shepherd’s <i>The Living Mountain</i> (1977): A Forerunner of Twenty-First Century British Nature Writing <b>Hatice BAKANLAR MUTLU</b> .....	40
Pragmatic Functions of ‘Pardon’ in Turkish Corpus <b>Melike BAŞ</b> .....	60
Analyzing The Audience’s Unconscious Fantasies Through Their Selection of Popular Fictional Works <b>Burak AKKURT</b> .....	76
Theorizing Symbolism: Adorno on George and Hofmannsthal <b>Mert Bahadır REİSOĞLU</b> .....	94

<b>Makale Bilgisi:</b> Ofllaz Köleci, E., Uzun, L. (2021). Temel Bilimler Alanında Yazılmış Türkçe Araştırma Yazılarında Bilgisellik ve Kaçınma. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 1-15.	<b>Article Info:</b> Ofllaz Köleci, E., Uzun, L. (2021). Epistemic Modality and Hedging in Turkish Research Articles in Fundamental Sciences. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 1-15.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 04.09.2020	<b>Date Submitted:</b> 04.09.2020
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 19.10.2020	<b>Date Accepted:</b> 19.10.2020

## TEMEL BİLİMLER ALANINDA YAZILMIŞ TÜRKÇE ARAŞTIRMA YAZILARINDA BİLGİSELLİK VE KAÇINMA

Emine Ofllaz Köleci \*, Leyla Uzun\*\*

### ÖZ

Son dönemde bilimsel metinler üzerine yapılan tanıtıllık ve üstsöylem araştırmaları bu metin türünün salt gerçekliği yansıttığı görüşünden uzaklaşarak bir ikna metni olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Buna göre, bilimsel metin yazarları metin boyunca okuyucularını araştırmalarının özgünlüğü, kullandıkları yöntem ya da verilerin uygunluğu gibi konularda ikna etmeye çalışmakta ve bu edimi gerçekleştirilebilmek amacıyla birçok farklı strateji kullanmaktadırlar. Yazar dilbilgisel ya da sözcüksel kullanımlarla metninde sunduğu önermenin kesinlik/güvenilirliğini kodlamakta ve bu kesinlik/güvenilirlik önerme kipliği altında bilgisellik ve tanıtıllık karşıtlığı arasında değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı Temel Bilimler alanında (Biyoloji, Fizik, Kimya ve Matematik) yazılmış Türkçe araştırma makalelerinde bilgiselliğin nasıl kodlandığını betimlemektir. Bu amaçla çalışmada Temel Bilimler alanında yazılmış 36 bilimsel metinden oluşan bir veri tabanı kullanılmıştır. Bu veri tabanında Hyland'ın (2005b) üstsöylem modelinde kişilerarası üstsöylem çerçevesinde kaçınma işlevine karşılık gelen *-Abil+-Ir* ile sunulan bilgisel kullanımlar ile bu kullanımların dört ayrı disiplini temsil eden metinlerdeki görünümleri ve metin içi bölümlerdeki dağılımları betimlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Bilimsel metinler, araştırma makaleleri, üstsöylem, tanıtıllık, bilgisellik, kaçınma

## EPISTEMIC MODALITY AND HEDGING IN TURKISH RESEARCH ARTICLES IN FUNDAMENTAL SCIENCES

### ABSTRACT

Recently, studies on evidentiality and metadiscourse upon scientific research papers started to diverge from the view that texts showing absolute facts and started to show

\* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, emine.ofllaz@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8294-1511

\*\* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, gulsunleylaun@ gmail.com, ORCID: 0000-0002-9070-791X

an approach that they should be assessed as persuasion texts. According to this approach, scientific paper authors try to persuade the readers on their research's authenticity or relevance of their data or methods they use throughout the text and they use several different strategies to achieve this act. Authors code the certainty/reliability of the proposition presented in the text with grammatical and lexical usages and the degree of certainty/reliability is assessed between epistemic modality and evidentiality contrast. The aim of this research is to present how epistemic modality is coded on Turkish scientific papers in fundamental sciences (Biology, Physics, Chemistry and Mathematics). For this purpose, a database consist of 36 research articles in fundamental sciences are used. The database is analyzed to describe the epistemic usages presented with *-Abil+-Ir* suffix -both in four different disciplines and intertextual sections- to find out the hedging function of Hyland (2005b)'s metadiscourse model within the framework of interpersonal metadiscourse.

**Keywords:** Scientific texts, research articles, metadiscourse, evidentiality, epistemic modality, hedging

## 1. GİRİŞ<sup>1</sup>

Üstsöylem alanında son dönemde yapılan çalışmalar (Vande Kopple, 1985; Crismore, Markkanen ve Steffensen, 1993; Hyland, 2005b) yazar ve okuyucu etkileşimini sağlayan yazma edimini oldukça karmaşık bir süreç olarak değerlendirmekte ve yazılı metinlerdeki yapılanışlar metindilbilim ve söylem çözümlemesi araştırmalarının odağı haline gelmektedir. Diğer metin türlerine göre oldukça yeni bir inceleme alanı sayılabilecek bilimsel metin türü ve bu türdeki farklı düzeydeki yapılanışlar son dönemdeki söylem çözümlemesi araştırmalarının odağı konumundadır. Bilimsel metinler, yazarlarının üyesi olduğu söylem topluluğuna uyum sağlama eğilimlerinin sonucu olarak gösterdikleri benzer özelliklerinin yanı sıra çeşitlilik de sergilemektedir. Yazarlarının metin boyunca çalışmalarının geçerliliğini savundukları bu metin türündeki farklılık ve benzerlikler üstsöylem araştırmalarının konusudur. Buna göre bir metin türünün kendi sınıfı içinde ve diğer metin türlerine göre gösterdiği farklılıklar üstsöylemin konusudur ve üstsöylemsel kullanımlar akademik yazmada görülen çeşitliliğin temel ögesidir (Hyland, 2005b). Farklı dillerde üretilen bilimsel metinler üzerine yapılan üstsöylem araştırmaları evrensel ve dile özgü olarak sınıflandırılabilir birçok ögeyi kapsamı altında incelemektedir. Bilimsel metin yazarlarının önermelerinde kodladıkları kesinlik ve güvenilirlik derecesi de tanıtıllıkla doğrudan ilişkilidir ve kesinlik ve güvenilirliği sağlayan kullanımlar üstsöylemsel işlevlere paralel olarak işlemektedir. Dolayısıyla son dönemde yapılan bilimsel metin türü

---

<sup>1</sup> Bu çalışmada Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dilbilim Anabilim Dalı doktora programında yürütülmekte olan "Türkçe Bilimsel Metinlerde Tanıtıllık Sunumları ve Üstsöylem İlişkisi" başlıklı tez araştırmasının verilerinin bir bölümü kullanılmıştır.

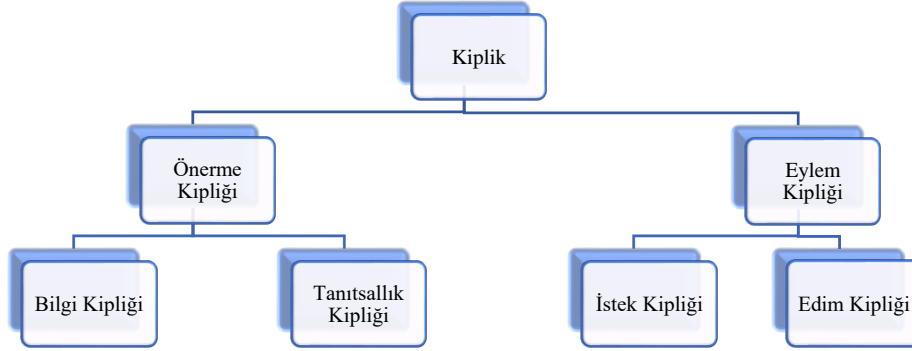
incelemeleri tanıtıcılık ve üstsöylem olmak üzere iki temelde görülebilmektedir.

## 2. Tanıtıcılık ve Üstsöylem Araştırmaları

Çalışmanın kuramsal artalanını oluşturan ve aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacak tanıtıcılık ve üstsöylem konuları, bağlam-bağımlı, disiplin tanımlı ve kültürel farklılıkları işaret etmelerinin yanı sıra dillere özgü farklı türden örüntülerle de karşımıza çıkar. Türkçede dilbilgisel görünüm sergileyen tanıtıcıların bilimsel metinlerde hangi üstsöylemsel görünümle örtüştüğünü ortaya koymak günümüzde Türkçe üzerine yapılan çalışmalarda da giderek daha çok ivme kazanan bilimsel metin araştırmalarına bütüncül bir çerçeve sağlayacaktır.

### 2.1. Tanıtıcılık ve Bilgisellik

Çalışmanın bir ayağını oluşturan tanıtıcılık kavramı Aikhenvald (2004, s. 392) tarafından “konuşucu/yazarın verdiği bilginin kaynağını belirtmesini sağlayan sözel ulam” olarak tanımlanmaktadır. Mithun (1986, ss. 89-90) ve Chafe (1986, s. 262) tanıtıcılığa daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşarak bu kavramı “konuşucunun verdiği bilgiye ilişkin tutumunu gösteren ifadeler” ya da “konuşucunun önermesinin kesinlik düzeyini belirtmesi” olarak değerlendirmiştir. Tanıtıcılığa “bilgiye ilişkin tutum” türünden tanımlamalar bu kavramın tutumu belirtmeyi sağlayan kiplik ulamı altında değerlendirilmesiyle sonuçlanmıştır. Palmer (2001) tanıtıcılığı birçok araştırmanın da temelini oluşturan kiplik sınıflandırmasında önerme kipliği altında incelemektedir.

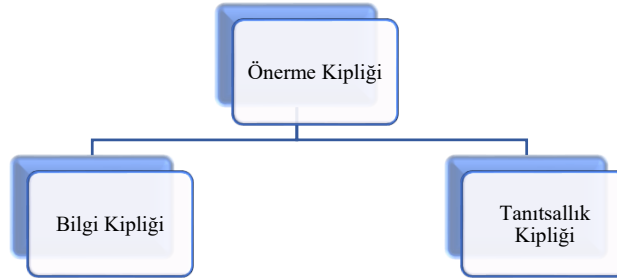


Şekil 1: Kiplik Alt-ulamları (Palmer, 2001, s. 22)

Şekil 1’de de görüldüğü gibi Palmer (2001) araştırmamızın iki önemli ayağı olan bilgi kipliği ve tanıtıcılığı önerme kipliği altında iki ayrı kutupta incelemektedir. Palmer’a (2001) göre bilgi kipliği ve tanıtıcılık kipliği konuşucunun bir önermeye yönelik tutumunu, önermenin sunduğu bilginin doğruluk/gerçeklik derecesini göstermesi nedeniyle önerme kipliği altında ele alınmalıdır. Bu sınıflandırmaya göre, tanıtıcılık kipliği, bir önermenin içeriğinin doğruluğuna ilişkin tutumu değil, o bilginin hangi türden bir tanıtıcı



dayandığını belirtmesi yönünden bilgi kipliğinden ayrılmaktadır. Bir başka deyişle konuşucu/yazar tanıtısal kipliği kodlayarak önermeye değil, bilgiyi edindiği kaynağın doğruluğuna yönelik tutumunu ifade etmektedir. Bilgi kipliğinde ise konuşucu/yazar önermede sunulan bilginin doğruluğuna yönelik tutumunu aktarabilmektedir. Bu ayrım önermelerin sunduğu bilginin kesinliğinin derecelendirilmesinde düşük ve yüksek kesinliği sağlayan bir ölçekle de yorumlanabilir.



Şekil 2: Önerme Kipliğinin İki Boyutu ve Kesinlik Ölçeği

Şekil 2'ye göre metin yazarları önermelerinde dilin olanaklarına bağlı olarak farklı türden örüntülerle düşük ya da yüksek derecede kesinliği kodlayabilmektedirler. Türkçede dilbilgiselleşmiş bir ulam olarak tanıtısal en yüksek derecede doğrudan tanıtı kodlayan –DI ve –Iyor biçim birimleriyle sağlanabilmektedir (Corcu-Gül, 2010, s. 205). Öte yandan bilgi kipliği yazar/konuşucunun önermenin içeriğinin *doğruluğunun olası* olması (rastlantısal tahmin) veya bir çıkarıma bağlı olarak önerme içeriğinin *doğru olmalı/doğrudur* (çıkartım/sayıltı) yargısıyla ilgilidir. Sözcüksel düzeyde *olası, belki* vb. kullanımların yanı sıra Türkçede dilbilgisel olarak –Abil biçim birimi ile sağlanan rastlantısal tahmin alt ulamı bu araştırmanın sınırını belirlemektedir. Bilgiselliğin üç alt-ulamı aşağıdaki tümcelerle örneklendirebilir:

- (1) Ali bu saatte evde olabilir.
- (2) Ali bu saatte evdedir/evde olmalı.
- (3) Ali bu saatte evde olur.

Buna göre, rastlantısal tahmin içeren tümce (1)'de konuşucunun verdiği bilgi bir kanıt ya da çıkarıma bağlı olmamakla birlikte bilginin doğruluğu konuşucunun sezgileri ya da algısına bağlıdır. Öte yandan tümce (2)'de sunulan bilginin doğruluğu konuşucunun bir kanıtla bağlı çıkarımı (iç-doğrultulu tahmin) ve tümce (3)'te varsayımı (sayıltı) sonucu sunulmaktadır. Tümce (1) türünden, önermede verilen bilginin bir kanıt ya da çıkarıma bağlanmadan sunulduğu tümceler konuşucunun kesin bilgi vermekten kaçındığı tümceler olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın amacı Temel Bilimler üstalanında yazılmış araştırma makalelerinde tümce (1) türünden rastlantısal tahmin içeren ve bu yönüyle kesinliği düşük olarak kodlanmış kullanımlara koşut olan kaçınma işlevini (bkz. Bölüm 1.3) betimlemektir.

## 2.2. Üstsöylem

Üstsöylem bir metindeki etkileşimsel anlamları tartışmaya; yazar/konuşucunun bakış açısını ifade etmesine ve belirli bir söylem topluluğuna ait okuyucularla ilişki kurmaya olanak sağlayan öz-düşünsel bir kavramdır (Hyland, 2005b, s. 37). Üstsöylemsel araçlar yazarın ait olduğu söylem topluluğunun metin düzenlenişine yönelik beklentilerine yanıt vermesini ve okuyucularla etkileşim kurmasını sağlıyor oluşu nedeniyle önem kazanmaktadır. Bilimsel metin türünde etkileşim, konumlandırma ve söylem topluluğuna uyum gösterme gibi gereklilikler bu metin türünde üstsöylemsel görünümlerin incelenmesini önemli kılmaktadır. Üstsöylemsel görünümler evrensel bir takım özelliklere sahip olmasının yanı sıra farklı dillerde o dile özgü farklı seçimlerle ve oranlarda yansıtılabilmektedir. Üstsöylem, alanyazında Halliday'in (1973) dilin metinsel ve kişilerarası üst-işlevleri ayırmasına dayanarak metinsel işlevlere odaklanan araştırmacılar (Schiffrin, 1980; Mauranen, 1992; Bunton, 1999) ve metinsel işlevlerin yanı sıra kişilerarası işlevleri de üstsöylem modellerine dâhil eden araştırmacılar (Williams, 1981; Crismore, 1983; Vande Kopple, 1985; Thompson ve Thetela, 1995; Hyland, 1998b) tarafından farklı biçimlerde sınıflandırılmıştır. Hyland'ın (2005b) üstsöylem sınıflandırması, Thompson ve Thetela'nın (1995) sınıflandırma önerisinden birçok kavramı içermekte, araştırmacının (2005a) çalışmasında öne çıkardığı duruş ve ilişkisellik/bağlılık özelliklerine odaklanarak kendisinin (1998) çalışmasındaki önceki üstsöylem modelinin daha geniş bir bakış açısı ile gelişmiş biçimini sergilemektedir. Hyland (2005b) sınıflandırmasında üstsöylem araçlarını etkileşimli ve etkileşimsel olarak iki üst başlıkla sınıflandırmaktadır. Bu iki üstsöylemsel aracın etkileşim ve konumlandırma işlevlerini açıklayan farklı alt ulamları söz konudur. Hyland'ın (2005b, s. 49) üstsöylem sınıflandırması Tablo 1'de gösterilmiştir.

Ulam	İşlev	Örnekler
<b>Etkileşimli Boyut</b>	<b>Metin boyunca okuyucuyu yönlendirmeyi sağlar.</b>	<b>Kaynaklar</b>
Bağlayıcılar	Anatümceler arasındaki ilişkileri ifade eder.	<i>Ek olarak, ama ve...</i>
Çerçeve belirleyicileri	Söylem edimlerine, sıralanışa ve evrelere gönderimde bulunur.	<i>Son olarak, sonuçta, amacım...</i>
Metin içi belirleyiciler	Metnin diğer bölümlerindeki bilgiye gönderimde bulunur.	<i>Yukarıda belirtildiği gibi, Bakınız Şekil, 2. Bölümde...</i>
Tanıtlayıcılar	Diğer metinlerdeki bilgiye gönderimde bulunur.	<i>X'-A göre, Z... şeklinde açıklamaktadır</i>
Açımlayıcılar	Önermesel anlamları ayrıntılandırmayı sağlar.	<i>Yani, örneğin, .... gibi başka bir deyişle...</i>
<b>Etkileşimsel</b>	<b>Okuru metne dâhil eder.</b>	<b>Kaynaklar</b>
Kaçınmalar	Bilginin sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmayı sağlar.	<i>Olabilir, belki, olası, neredeyse...</i>
Vurgulayıcılar	Kesinliği ve kapalı diyalogları vurgular.	<i>Aslında, kesinlikle, açıktır ki...</i>
Tutum belirleyiciler	Yazarın önermeye yönelik tutumunu ifade eder.	<i>Maalesef, katılıyorum, beklenmedik bir biçimde...</i>
Kişi belirleyicileri	Yazara açık gönderimi içerir.	<i>Ben, biz; benim, bana, bizim...</i>
Bağlılık/ilişki belirleyicileri	Okurla açıkça ilişki kurar.	<i>Düşünün ki, gördüğümüz gibi...</i>

**Tablo 1: Hyland (2005b)'ın Kişilerarası Üstsöylem Modeli**

Bu sınıflandırmaya göre etkileşimli araçlar metindeki anatümceler arasındaki ilişkileri sağlayan bağlayıcıları; metnin evrelerini işaret eden çerçeve belirleyicilerini; metin içi bölümlerdeki gönderimleri sağlayan metin içi belirleyicilerini; metin dışı bilgileri işaret eden tanıtlayıcıları ve önermesel anlamları açıklayıcıları içerir. Etkileşimsel araçlar ise, yazarın metinde verdiği bilginin sorumluluğunu üstlenmediğini gösteren kaçınmaları; kesin anlamları ifade eden vurgulayıcıları; yazarın metindeki önermesine karşı tutumunu açık eden tutum belirleyicilerini; yazarın kendinden söz ettiği kişi belirleyicilerini ve okuyucuyla açıkça ilişki kurduğunu işaretleyen ilişki belirleyicilerini içermektedir (Hyland, 2005b, s. 49). Bu araçların metin içerisinde bilgilendirme, benzer ve farklı türden düşünceleri sunma, karşılaştırma ya da karşı çıkma türünden olası farklı durumlar oluşturmak gibi işlevleri vardır. Bu çalışma, Türkçe araştırma makalelerinde bilgisellik kapsamında rastlantısal tahmin kullanımlarının ve bu kullanımlara karşılık gelen üstsöylem araçlarının betimlenmesini odağına alışı nedeniyle Hyland'ın (2005b) kişilerarası üstsöylem modelinde etkileşimsel üst-işlev altında yer alan kaçınma işlevini aktaran düzenlemelerin betimlenmesiyle sınırlıdır.

### 2.3. Kaçınma İşlevi

Hyland'ın (2005b) üstsöylem modelinde etkileşimsel üst-işlevler altında değerlendirdiği kaçınma işlevi, bilimsel metinlerde belirsizlik ve olasılığın

ifadesi olarak görünmekte ve kesinliğin esas olduğu bu metin türünde kanıtı olmayan önermelerin dikkatli bir biçimde sunulmasında önemli rol oynamaktadır (Hyland, 1996, s. 433). Bilimsel metin yazarı bu yolla metinde sunduğu önermeye bağlılığını düşük düzeyde kodlamakta ve önermenin içerdiği bilginin kesinlikten uzak ve sezgilerine dayalı olduğuna işaret etmektedir. Kesinliğin yüksek derecede kodlanması güçlü bir metne koşutluk sağladığından, bilimsel metinlerde sık karşılaşılan kaçınma türünden üstsöylemsel görünümünün metni zayıf ve başarısız kıldığı düşünülmektedir. Başka bir deyişle bilimsel metin yazarı, metni boyunca üyesi olduğu söylem topluluğunu araştırmasına yönelik ikna çabası içindedir ve verdiği bilginin kesinliğine ilişkin düşük kodlamalar söylem topluluğunun beklentileriyle örtüşmeyecektir. Bu noktada kanıtla bağlı olmayan sezgisel bilginin ifadesi kabuledilebilirlik açısından zayıf olarak değerlendirilecektir.

Bilimsel araştırma makalelerinin üstsöylemsel görünümü üzerine yapılan araştırmalar (Myers, 1989; Hyland, 1996; Hyland, 1998), farklı türden stratejiler olarak değerlendirilebilmekle birlikte kaçınmaların yazarın sunduğu iddiaya karşı potansiyel eleştiri ve tehditleri en aza indirme çabasının bir sonucu olduğunu göstermektedir. Hyland'ın (1996) güvenilirlik kapsamında değerlendirdiği kaçınma türü yazarın verdiği bilginin doğruluğuna ilişkin değerlendirmesini yansıtmakta ve çoğunlukla bilgisel kip, sıfat ve belirteçlerle ifade edilmektedir (1996, s. 444). Güçlü bir kanıtla bağlı çıkarımın yanı sıra yalnızca kişisel düşüncenin ifade edilmesine de olanak sağlayan bilgisellik bu yönüyle bilimsel bağlamda zayıf olarak nitelendirilebilecek metinlerin göstergesi olarak düşünülmektedir. Bilimsel bilginin evrensel olan doğasıyla örtüşmeyen kişisel inanç veya düşüncenin ifadesi ile görünen kaçınmalar yazarın metnindeki iddialarını güçsüz kılmakta (Myers, 1989, s. 14) ve yanı sıra yazarın metninde üstlendiği sorumluluğu azaltma işleviyle iletişimsel bir strateji olarak değerlendirilmektedir.

Türkçede sözcüksel düzeyde *belki, olası, bir bakıma, biraz...* vb. gibi ögelerle de sunulabilen kaçınma, bu çalışmada dilbilgisel boyutuyla sınırlandırılarak *-Abil+-Ir* biçimbirimini sağladığı bilgisel okumayla ele alınmaktadır. *-Abil+-Ir* biçimbiriminin Türkçede sağladığı yeterlilik, öneri vb. okumalar araştırma kapsamının dışında tutulmuştur.

Çalışmada ayrıca makalelerin metin içi bölümlerindeki biçimlenişler incelenmiş ve rastlantısal tahmin ile kodlanan tümceler *özet, giriş, yöntem, bulgular* ve *sonuç* olmak üzere beş metin içi bölümdeki dağılımları ortaya konmuştur. Araştırmanın bu adımında çözümlene sonucunda edinilen bilgisel kullanımlar, Uzun'un (2001, s. 203) bilimsel metin bölümlerine ilişkin sunduğu işlevsel adımlar çerçevesinde değerlendirilecektir.

### 3. Veri Tabanı ve Yöntem

Çalışmanın veri tabanını Biyoloji, Fizik, Kimya ve Matematik alt alanlarında yazılmış Ulakbim Dergipark'ta yer alan 2010-2017 yılları arasında yayınlanmış ulusal ve uluslararası hakemli dergilerden indirilen Türkçe

makaleler oluşturmaktadır. Araştırmaya dâhil edilen makalelerin hakemli dergilerle sınırlandırılmasının gerekçesi ise uzmanlaşmış kurulların denetiminde yayınlanmış metinlerin, söz konusu alanların söylem topluluğuna ait ölçütlere göre düzenlendiği ve dolayısıyla sözü edilen alanın söylemsel özelliklerini içerdiği gerektirime dayandırılmıştır. Veri tabanının oluşturulmasında öncelikle her bir alan için indirilen 20, toplamda 240 makale kodlanarak araştırmanın evreni oluşturulmuştur. Sonraki aşamada ise evreni temsil edecek örneklem için her bir alandan 9 makale rastlantısal olarak seçilerek toplamda 36 makale içeren esas bütüncüye ulaşılmıştır.

Veri tabanının çözümlenmesinde Antconc Corpus Analysis 3.4.4.0 programı kullanılmış ve öncelikle metin (.txt) belgesine dönüştürülen dosyalarda her makale *özet, giriş, yöntem, bulgular* ve *sonuç* olmak üzere 5 metin içi bölüme ayrılmıştır. Bölümlere ayrılan dosyalarda dilbilgisel çözümleme uygulanarak –Abil biçimbirimi içeren tümce yüklemeleri önceki ve sonraki tümcelerle birlikte işaretlenmiştir. –Abil+görünüş eki ile işaretlenmiş dosyalar tekrar taranarak –Abil biçimbiriminin sağladığı bilgi kipliğinin alt ulamı olan rastlantısal tahmin okuması dışındaki izin ve yeterlilik okumaları dosyalardan çıkartılmıştır. İnceleme dışında tutulan kullanımlara veri tabanındaki şu örnekler verilebilir:

- (4) Geliştirilen modellere gelecek çalışmalar ile çeşitli ilaveler yapılabilir. (Matematik)
- (5) Örneğin Z tipi mühimmattan A tipi uçak 5 adet, B tipi ise 2 adet taşıyabiliyor ise, 12 adet Z tipi mühimmatı  $3xA$  veya  $6xB$  uçağı taşıyabilir. (Matematik)
- (6) Moleküler büyüklük ve amino asit bileşimi farklılıklardan dolayı proteinler, jel elektroforez yöntemi kullanılarak kolaylıkla ortaya çıkarılabilir ve genetik markör olarak kullanılabilirler. (Biyoloji)
- (7) Tek tek veya panel şeklinde istem yapılabilir. Tarama amaçlı istemlerde çok çeşitli test panelleri oluşturulabilir. (Kimya)

Görüldüğü gibi yukarıdaki tümce örneklerinde, –Abil biçimbirimi bilgisellik okumasından farklı olarak eylem kipliği altında yer alan okumalarla eşlenmektedir. Veri tabanında karşılaşılan bu türden tümceler inceleme kapsamı dışındadır. Sonuçta Temel Bilimler alanında yazılmış 36 makalede bilgisellik okuması sağlayan toplam 176 –Abil+–zaman/görünüş eki kullanımı incelenmiştir. Son aşamada ise bilgisellik içeren kullanımların metin içi bölüm dağılımları belirlenerek bu kullanımlar bilimsel metin bölümlerinde gerçekleştirilen işlevsel adımlar çerçevesinde yorumlanmıştır. Tablo 2’de Uzun’un (2001) önerdiği bilimsel metin bölümleri ve bu bölümlerde yazardan beklenen işlevsel adımlar görülmektedir.

GİRİŞ		ANA BÖLÜM		SONUÇ	
Metni Tanıtma	Modeli Sunma	Bulguları sunma	Varguları Sunma		
	Kuramsal Araştırmalarda	Betimlemeli/ Deneysel Araştırmalarda	Kurumsal Araştırmalarda	Betimlemeli/ Deneysel Araştırmalarda	
İşlevsel adımlar	İşlevsel adımlar	İşlevsel adımlar	İşlevsel adımlar	İşlevsel adımlar	
Konuyu ve amacı verme	Yöntem oluşturma-kuram geliştirme	Örnekleme	Yöntemin-kuramın işlevliğine ilişkin vargulara ulaşma	Bulguları ilişkilendirerek kümeleme	
Araştırma sorusunu verme	Yöntemin-kuramın işlevliğini gösterme/ gerekçelendirme	Örnekleri çözümlenerek kümeleme/		Bulguları gerekçe olarak kullanarak vargulara ulaşma	
Kuramsal çerçeveyi verme		Örnekleri kümeleyerek çözümlenme			
Yöntemi verme		Bulgulara ulaşma			
Üstmetinsel yönlendiriciyi verme		Bulguları gerekçelendirme			

**Tablo 2: Bilimsel Metin Bölümleri (Uzun, 2001:203)**

Çalışma sürecinde önce inceleme kapsamına alınan araştırma makalelerinin metin içi bölümlerindeki bilimsel kullanımların dağılımları belirlenmiş, ardından elde edilen görünümün Tablo 2’deki yazar edimleriyle koşut olup olmadığına yönelik bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

#### 4. Bulgular

Çözümlenmeye dâhil edilen ve farklı türden okumalar içeren –*Abil+zaman/görünüş eki* görünümlü 176 kullanımdan araştırmanın sınırlılığı çerçevesinde rastlantısal tahmin okumasıyla 143 –*Abil+-Ir* kullanımına rastlanmıştır. Tablo 3’te çözümlenme sonucu rastlantısal tahmin okumasıyla kullanılan –*Abil+-Ir* kullanımının sıklığı görülmektedir.

Temel Bilimler Alt Alanı	Rastlantısal Tahminin Kullanım Sıklığı
Matematik	65 (%45,5)
Kimya	29 (%20,3)
Biyoloji	25 (%17,5)
Fizik	24 (%16,8)

**Tablo 3: Temel Bilimler Makalelerinde –*Abil+-Ir* ile Sağlanan Rastlantısal Tahmin Alt Ulamının Kullanım Sıklığı ve Oranları**

Tablo 3’te görüldüğü üzere, Matematik makalelerinde rastlantısal tahmin okumasıyla sağlanan bilimsel kullanımlar oldukça yüksektir. Bu durum, Matematik alt alanında yazılmış metinlerin doğasının olasılıkların formülleştirilmesini içermesi ile açıklanabilir. Yanı sıra, daha somut kanıtlar üzerinde duran Kimya, Biyoloji ve Fizik alt alanlarıyla karşılaştırıldığında

Matematik alt alanının daha soyut kanıtlar temelinde çalışması kanıtlanamadığını daha ‘güç’ kılmakta ve bu alt alanın söylemi yüksek bilgisellik ile sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla daha soyut kanıtlar temelinde incelemeler yapan Matematik makaleleri ile somut veriler üzerinde çalışan Temel Bilimlerin alt alanlarında görülen düşük bilgisellik ve buna bağlı olarak kaçınma işlevli kullanımlar alanyazındaki diğer araştırmalarla (Hyland, 1998a; Hyland, 2005b) koşutluk sağlamakta ve kendi içinde benzer (%20,3; %17,5; %16,8) bir görünüm sergilemektedir. Biyoloji ve Fizik alt alanlarındaki bilgisellik görünümü karşılaştırıldığında ise Biyoloji metinlerinde kaçınmaya daha sık başvurulduğu ve bu sonucun alanyazındaki diğer araştırmalarla (Hyland, 2005b, s. 145) benzerlik gösterdiği görülmektedir. Genel bağlamda ise Türkçe araştırma makalelerinde kaçınma işlevini sağlayan rastlantısal tahmin (-Abil+-Ir) kullanımının oldukça yoğun bir biçimde kullanılması Türkçe araştırma yazılarında kaçınma görünümleri üzerine yapılan araştırmalarla (Çapar, 2014, s. 46; Alçı, 2012, s. 58) koşuttur.

Tablo 4’te veri tabanında kaçınma işlevine karşılık gelen rastlantısal tahmin kullanımlarına örnekler verilmiştir.

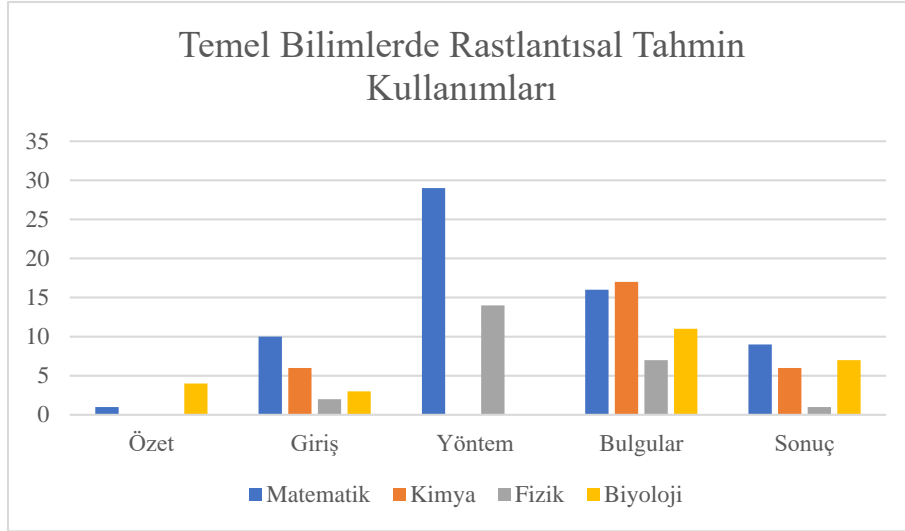
(8) Diğer portföyler içerisinde yer alan hisse senetlerine ne kadar yatırım yapılması gerektiği ve karşılığında ne kadar getiri ve risk alınacağı benzer şekilde yorumlanabilir.	Matematik
(9) Aynı risk düzeyinde bazı hisse senetlerin daha yüksek beklenen getiriye sahip iken, aynı beklenen getiri düzeyinde bazı hisse senetlerinin diğerlerine göre daha düşük riske sahip oldukları yorumu yapılabilir.	Matematik
(10) GSYİH, gelir, nüfus gibi birkaç faktörün enerji talebini etkilediği bilinir ama bunların enerji talebini tam olarak nasıl etkiledikleri net olmadığı için enerji talep tahmini gri sistem sorunu olarak kabul edilebilir.	Matematik
(11) Araştırmalar arasındaki farklılık bu özelliklerin farklı olması ile ilişkili olabilir.	Biyoloji
(12) Hem bu alanda yapılan çalışmaların yetersizliği hem de örneklerden çoğaltılabilir DNA elde edilememesi başlıca iki neden olarak sayılabilir.	Biyoloji
(13) Sonuçlardaki görece yüksek başarı oranının nedeni, örneklerin bulunduğu bölgenin Türkiye’deki en yüksek kazı alanı olması (Belli ve Onar, 2003) ve buna bağlı olarak düşük ısıların görülmesi olabilir.	Biyoloji
(14) Oral alması mümkün olunca tuz desteğinin de katkısı olabilir.	Kimya
(15) Servislerde hemşirelerin yoğun iş yükü ve rotasyonlu çalışmaları, polikliniklere göre numune red oranının yüksek olmasına neden olabilir.	Kimya
(16) Serum 1,25 Dihidroksi Vitamin D3 düzeyleri D vitamini depo miktarını yansıtmadığı gibi D vitamini eksikliği olanlarda sekonder hiperparatiroidi nedeniyle yüksek dahi çıkabilir.	Kimya
(17) Bu bağının iyi sonuçlar vermesi kütleli akımın ve buna bağlı olarak ara yüzey kayma gerilmesinin düşük olması ile açıklanabilir.	Fizik
(18) Bunun sebebi, kış aylarındaki güneşlenme saatlerinin çok az olmasından dolayı güneş-hava sıcaklıklarının dış ortam sıcaklıklarına yakın olması ile açıklanabilir.	Fizik
(19) Dolayısıyla ağdan bağımsızlığın elde edildiği rahatlıkla söylenebilir.	Fizik

**Tablo 4: Veri Tabanından Rastlantısal Tahmin ve Kaçınma Kullanımları**

Tablo 4’te verilen tümce örnekleri incelendiğinde, yazarların önermelerinde bir kanıta bağlı olan çıkarım ya da varsayımdan uzak sezgisel tahminleri tercih ettikleri görülmektedir. Örneğin tümce (8) ve (9)’da düşük düzeyde kesinlik ifade eden -Abil+-Ir kullanımının yanı sıra yazarın tercih ettiği eylemin anlamsal içeriği ve yüklemi edilgen biçimle kodlaması üstsöylemsel çerçevede açık bir kaçınma işlevini yansıtmaktadır. Nesnel öznellik (Uzun,

2011) kavramı altında incelenen bu türden kullanımlar ileri çalışmaların konusunu oluşturmaktadır. Benzer olarak tümce (10), (13) ve (18)'de yazarlar bir duruma gerekçe olarak sundukları bilgiyi kesinlikten uzak bir biçimde kodlamakta ve verdikleri bilginin sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmaktadırlar. Tümce (11) ve (14)'te yazarlar "olabilir" ifadesi ile önermelerinde verdikleri bilginin kesinliğini düşük kodlamakta; tümce (12) ve (15)'te ortaya çıkan sonuçların nedenlerine ilişkin kesinlikten uzak gerekçelendirmeler sunmaktadırlar. Tümce (16)'da bir nedenleme ile birlikte olasılık belirtilmekte; tümce (17)'de ise ortaya çıkan durumun sebebine ilişkin başka bir olasılıktan söz edilmektedir. Yine tümce (8), (12) ve (19)'da edilgen biçimle kodlanan 'yorumla-', 'say-' ve 'söyle-' eylemleri rastlantısal tahmin içeren bilgiselliğin ve buna koşut olarak kaçınma işlevinin yanı sıra yazarın okuyucuyu da metne dâhil ederek önermede sunulan bilginin sorumluluğunu okuyucuyla paylaşma eğilimini göstermektedir. Dolayısıyla veri tabanında karşılaşılan ve Tablo 4'te örneklendirilen tümcelerin tümü rastlantısal tahmin okumasıyla metinlerde kaçınma işlevini işaret etmektedir.

Çalışmanın bir diğer boyutu olan rastlantısal tahmin kullanımlarına bağlı kaçınma görünümünün metin içi dağılım bulguları Şekil 3'te verilmiştir.



**Şekil 3: Rastlantısal Tahmin Kullanımlarının Makalelerin Metin İçi Bölümlerine Dağılımı**

Şekil 3'te de görüleceği gibi, tüm metinler için bulgular bölümünde bilgisellik ve buna bağlı olarak kaçınma %32,7 oranıyla yüksek sıklıkta ortaya çıkmaktadır. Bu durumun *bulguların gerekçelendirilmesi* işlevsel adımıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle yazar bu bölümde araştırmasının bulgularını sunmasının yanı sıra bulguların verileri gerekçelendirmekte ve bu aşamada bilgiselliğe ve kaçınmaya sıkça başvurmaktadır.



Bulgular bölümünü, Matematik metnindeki yoğun kullanım sıklığı dolayısıyla %30,1 oranı ile yöntem bölümü takip etmektedir. Burada sergilenen bilgisellik görünümü özellikle kuramsal araştırmalar için geçerli olan *yöntemin işlerliğini gösterme* ya da kullanılacak *yöntemi gerekçelendirme* işlevsel adımı ile açıklanabilir. Özellikle teorik içerikli Matematik çalışmaları, yöntem bölümlerindeki bilgisellik oranıyla (%20,3) Fizik metinlerine (yöntem/%9,8) benzer bir görünüm sergilemektedir. Aşağıdaki tümce bir Matematik makalesinin yöntem bölümünde araştırmacının algoritma başlangıç değerleri verme aşamasında sunduğu durum ve olasılıkları örneklendirmektedir:

(20) Denklem 3'e benzer bir durum, kalan mesafenin tersi olan durum değişkeni için çıkarılabilir;

$$\sigma_{r_0} = \sigma_{r_0} / r_0^2 .$$

Giriş bölümlerindeki metin yoğunluğuna karşın, yöntem bölümünden sonra bilgiselliğe ve kaçınmaya yüksek oranda sonuç bölümünde başvurulduğu görülmektedir. Bu biçimleniş, sonuç bölümünde yazarların kuramsal metinlerde, kullandıkları *yöntem ya da kuramın işlerliğine ilişkin vargılar sunma*; deneysel araştırmalarda ise *bulguları gerekçelendirerek vargulara ulaşma* edimleriyle ilgilidir. Özellikle Temel Bilimler alanında yazılmış metinlerde bulguların sonuçların bulgular bölümünün yanı sıra sonuçlar bölümünde yorumlanması ve değerlendirilmesi kaçınmayla sonuçlanan yoğun bir bilgisel görünümle ortaya çıkmaktadır.

Giriş ve özet bölümleri bilgisellik ve dolayısıyla kaçınmanın en az görüldüğü metin içi bölümler olarak karşımıza çıkmaktadır. Giriş ve özet bölümlerinde gerçekleştirilen *konu, amaç, araştırma sorusu ve kuramsal çerçeveyi sunma* edimleri yoğun bir tartışma ve gerekçelendirmeyi gerektirmediğinden bu bölümlerde bilgisellik ve kaçınmaya oldukça az başvurulduğu görülmektedir.

## 5. SONUÇ

-Abil+-Ir biçimleriyle sunulan bilgisellik ve buna paralel olarak bilimsel metin yazarlarının metninde önermesinin doğruluğuna ilişkin sorumluluktan kaçınma stratejisini nasıl gerçekleştirildiğinin araştırıldığı bu çalışmada elde edilen bulgulara göre, Temel Bilimler üst alanında yazılmış araştırma makalelerinde görülen bilgisellik ve kaçınma edimi görünümüleri alanyazındaki çalışmalarla koşutluk göstermektedir. Sözcüksel düzeyde de sağlanabilen bilgiselliğin Türkçe araştırma yazılarında dilbilgisel düzeyde – Abil+-Ir kullanımı ile de sıkça görülmesi Türkçe makalelerin kaçınma görünümünü inceleyen araştırmalarla benzerlik göstermektedir. Alt alanların bilgisellik görünümüleri karşılaştırıldığında ise, daha soyut kanıtlar üzerinden tartışma oluşturan Matematik makalelerindeki bilgisellik ve kaçınma işlevli kullanımlar, bu alt alana göre kısmen daha somut veriler üzerinde duran

Kimya, Biyoloji ve Fizik metinlerinden daha yoğun bir görünüm sergilemekte ve bu bulgu alanyazındaki araştırmaların sonuçlarıyla örtüşmektedir. Ayrıca, bu araştırmanın veri tabanında karşılaşılan Biyoloji ve Fizik makalelerindeki bilgiselliğe bakıldığında Biyoloji metinlerinin kaçınmaya daha sık başvurduğu görülmekte ve bu bulgu alanyazınla koşutluk sağlamaktadır. Bu durumun İnsan Bilimleri ve Uygulamalı Bilimler alanlarında üretilmiş makaleler için de geçerli olup olmadığı sorusu ileri araştırmalarımızın konusudur.

Araştırmanın bir diğer boyutu olan metin içi bilgisellik görünümleri bağlamında ise, bulguların gerekçelendirilmesi ve araştırmada kullanılan yöntemin işlerliği gösterme türünden edimlerin yoğun bir bilgiselliğe eşlik etmesi, bilimsel metin bölümlerinde gerçekleştirilmesi beklenen edimlere koşut bir görünüm sergilemektedir. Diğer yandan, özet ve kuramsal çerçevenin sunulduğu metin içi bölümlerde bilgisel kullanımların ve dolayısıyla kaçınmanın oldukça az görülmüş olması, tartışma ve gerekçelendirmeyi gerektirmeyen bu metin içi bölümlerdeki yazar edimi beklentileriyle örtüşmektedir.

Türkçede üretilmiş bilimsel metinlerde ikna ediminin yazarlar tarafından hangi koşullarda gerçekleştirildiği, bu edime hizmet eden dile özgü olanaklar ve ikna ediminin sonucunda ortaya çıkan üstsöylemsel görünümlerin araştırılması Türkçe bilimsel söylemin betimlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu noktada dilin farklı boyutlarında ve farklı türden örüntülerle (edilgen, adlaştırma vb.) ortaya çıkan kullanımların görünümlerin çözümlenmesinde kullanılacak bütüncül yaklaşımlar ve araştırmaların diller arası olmasının yanı sıra disiplinlerarası da olması bilimsel söylemin daha ayrıntılı betimlenmesiyle sonuçlanacaktır. Bu çalışmanın veri tabanı dilbilgisel boyutta tanıtıllık ve dolayısıyla bilgiselliğin yansıttığı üstsöylemsel görünümlerin yalnızca bir bölümünü sunmaktadır. Bu bağlamda yapılacak hem disiplinlerarası karşılaştırmalar hem de Türkçenin dilbilgisel diğer örüntülerine karşılık gelen söylemsel özelliklerin ortaya konmasına yönelik daha pek çok ileri çalışmaya ihtiyaç vardır.

**KAYNAKÇA**

- Aikhenvald, A. Y. (2004). *Evidentiality*. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- Algı, S. (2012). *Hedges and boosters in L1 and L2 argumentative paragraphs: Implications for teaching L2 academic writing*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). ODTÜ, Ankara.
- Bunton, D. (1999) The use of higher level metatext in PhD theses. *English for Specific Purposes*, 18, 41-56.
- Chafe, W. (1986). Evidentiality in English conversation and academic writing. W. Chafe ve J. Nichols (ed.). *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology* içinde (ss. 261-272). Norwood, NJ: Ablex.
- Corcu-Gül, D. (2010). *Tanıtsallığın durum anlambilimsel sunumu: türkçede tanıt türleri*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Crismore, A. (1983). *Metadiscourse: What is it and How is it used in School and Non-school Social Science Texts*. Illinois: University of Illinois.
- Crismore, A., Markkanen, R. ve Steffensen, M. S. (1993). Metadiscourse in Persuasive Writing: A Study of Texts Written by American and Finnish University Students. *Written Communication*, 10(1), 39-71.
- Çapar, M. (2014). *A Study on Interactional Metadiscourse Markers In Research Articles*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Halliday, M. A. K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. New York: Elsevier North-Holland.
- Hyland, K. (1996). Writing Without Conviction? Hedging in Science Research Articles. *Applied Linguistics*, 17(4), 433-453.
- Hyland, K. (1998a). *Hedging in Scientific Research Articles*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hyland, K. (1998b). Persuasion and context: The pragmatics of academic metadiscourse. *Journal of pragmatics*, 30(4), 437-455.
- Hyland, K. (2005a). Stance and engagement: A model of interaction in academic discourse. *Discourse studies*, 7(2), 173-192.
- Hyland, K. (2005b). *Metadiscourse*. London: Continuum.
- Mauranen, A. (1992). *Proceedings from NORDTEXT Symposium Reference in Academic Rhetoric: A Contrastive Study of Finnish and English Writing*. Espoo, Finland: NORDTEXT.
- Mithun, M. (1986). Evidential diachrony in Northern Iroquoian. W. Chafe ve J. Nichols (ed.). *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology* içinde (ss. 89-112). Norwood, NJ: Ablex.
- Myers, G. (1989). The pragmatics of politeness in scientific articles. *Applied Linguistics*, 10(1), 1-35.
- Palmer, F. R. (2001). *Mood and modality*. Cambridge: Cambridge University Press.

**OFLAZ KÖLECI, E., UZUN, L. EDEBİYAT FAKÜLTESİ (2021)**

---

- Schiffrin, D. (1980). Metatalk: organisational and evaluative brackets in discours'. *Sociological Inquiry: Language and Social Interaction*, 50, 199-236.
- Thompson, G. ve Thetela, P. (1995). The sound of one hand clapping: the management of interaction in written discourse'. *Text*, 15(1), 103-27.
- Uzun, L. (2001). Bilimsel Metne Özgü Önbiçimlenişler ve Bilimsel Metin Yazma Edimi. *Anatolia Turizm Araştırmaları Dergisi*, 12, 197-204.
- Uzun, L. (2011). Öznelliğin Dilsel Kodlanması: Öğrenci Anlatılarında Bir Öznellik Sunumu Çözümlemesi. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(2), 91-107.
- Vande Kopple, W. J. (1985). Some Exploratory Discourse on Metadiscourse. *College Composition and Communication*, 36(1), 82-93.
- Williams, J. (1981). *Style: Ten Lessons in Clarity and Grace*. Boston: Scott Foresman.

<b>Makale Bilgisi:</b> Kayalı, Y., Kökdemir, E. (2021). Buddhist Cātaka Anlatılarının Acanta Duvar Resimlerine Yansımaları: Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi (Hyderabad/Hindistan) - Acanta Duvar Resimleri Replikaları Koleksiyonu. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 16-39.	<b>Article Info:</b> Kayalı, Y., Kökdemir, E. (2021). Reflections of Buddhist Jātaka Tales on Ajanta Wall Paintings: Telangana State Archeology Museum (Hyderabad/India) - Ajanta Wall Painting Replica Collection. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 16-39.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 22.09.2020	<b>Date Submitted:</b> 22.09.2020
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 10.12.2020	<b>Date Accepted:</b> 10.12.2020

**BUDDHİST CĀTAKA ANLATILARININ ACANTA DUVAR  
RESİMLERİNE YANSIMALARI: TELANGANA EYALETİ  
ARKEOLOJİ MÜZESİ (HYDERABAD/HİNDİSTAN) -  
ACANTA DUVAR RESİMLERİ REPLİKALARI  
KOLEKSİYONU**

Yalçın Kayalı\*, Esra Kökdemir\*\*

**ÖZ**

Bu çalışmada Hint'e ait iç içe geçmiş Buddhizm<sup>1</sup>, Cātaka anlatıları, Acanta Mağaraları ve duvar resimleri ile ilgili olarak ortaya koyulan kültürel mirasın; Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi özelinde, Acanta koleksiyonu duvar resimlerine yansımaları konusu işlenmiştir. Bu çerçevede giriş bölümünde; Acanta Mağaralarının literatürdeki yeri konusuna değinilmiş, sonrasında sırasıyla edebî bir tür olarak Cātakalar'ın mahiyeti açıklanmış; Acanta duvar resimlerinin kültür tarihindeki yeri üzerinde durulmuştur. Müzenin Acanta koleksiyonunda yer alan ve Buddhist edebiyatta Cātakalar olarak anılan birikimden esinlenerek resmedilmiş sahneler ise çalışmamızın odak noktasını oluşturmuştur. İlgili anlatılar dilimize aktarıldıktan sonra değerlendirilmiş ve koleksiyona ait fotoğraflar çalışmaya eklenmiştir.<sup>2</sup> Sonuç olarak Hint kültürü ile ilişkili olarak gelişen Buddhist geleneğin, Cātaka anlatıları ve Acanta

\* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, ykayali@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4917-3530

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, ekokdemir@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3339-0071

<sup>1</sup> Çalışmanın genelinde; Sanskrit dili kökenli Buddhizm, Buddha, Buddhist ve Buddhacı gibi terimsel sözcüklerin aslına sadık kalınmış ve orijinal yazımları tercih edilmiştir. İlgili sözcükler dilimize Budizm, Buda, Budist ya da Budacı şeklinde aktarılsa da bu durum Sanskrit dili fonetiği kuralları gereğince hatalıdır.

<sup>2</sup> Makalede yer alan fotoğraflar; yazarın doktora sonrası araştırmaları kapsamında, Hindistan'ın Hyderabad şehrinde gerçekleştirmiş olduğu saha çalışmaları sırasında çekilmiştir.

Mağaraları çerçevesindeki yeri ile ilgili değerlendirmelerimiz, Hindoloji biliminin sınırlıkları dahilinde aktarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Buddhizm, Cātakalar, Acanta Mağaraları, Hindistan- Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi.

## REFLECTIONS OF BUDDHIST JĀTAKA TALES ON AJANTA WALL PAINTINGS: TELANGANA STATE ARCHEOLOGY MUSEUM (HYDERABAD / INDIA) - AJANTA WALL PAINTING REPLICAS COLLECTION

### ABSTRACT

In this study, the intertwined cultural heritage revealed in relation to Buddhism, Jātaka narratives, Ajanta Caves and wall paintings; specific to the India- Telangana State Archaeological Museum, the reflections on the wall paintings of the Ajanta collection is handled. In this context, in the introduction section; the place of Ajanta Caves in the literature has been mentioned, and then the nature of Jātakas as a literary genre has been explained respectively; the place of Ajanta wall paintings in the history of culture has been emphasized. The scenes in the Ajanta collection of the museum, inspired by the experience known as Jātakas in Buddhist literature, are the focus of our work. After the relevant narratives were transferred to our language, they were evaluated and the photos belonging to the collection were added to the study. As a result, our evaluations about the place of the Buddhist tradition, which developed in relation to Indian culture, within the framework of Jātaka narratives and Ajanta Caves, have been tried to be transferred within the limits of Indology.

**Keywords:** Buddhism, Jātakas, Ajanta Caves, India-Telangana State Archeology Museum.

### 1. GİRİŞ

Bugünkü Hindistan'ın Maharashtra Eyaleti'nin sınırları içerisinde yer alan Acanta Mağaraları; Tāptī vadisindeki yüksek bir dağın zirve noktasına yakın bir bölgede inşa edilmiş mağara tapınaklarıdır. Dairesel bir düzende ve sıra sıra oyulmuş Buddhist Acanta Mağaralarının bütününe yukarıdan bakıldığında, at nalına benzeyen bir şekil görülmektedir. Daha önceden planlanmış bir sıralama ya da düzenleme söz konusu değildir. Farklı zamanlarda ve gelişi güzel bir biçimde inşa edilmişlerdir. Genellikle, bademi andıran bir formda oyulmuş mağaraların orta kısımları şişkin, girişleri ve arka kısımları ise gittikçe daralmaktadır. Tamamlanamayanlar ile birlikte toplamda otuz tane olan Acanta Mağaralarının, yirmi beşi vihāra (manastır), beşi ise çaitya-griha (tapınak) biçimindeki tapınaklardan oluşmaktadır. Bunlardan IX, X, XIX, XXVI, XXIX numaralı mağaralar çaitya, geri kalanı ise saṅghārāma yani vihāradır (Dey, 1986'dan aktaran Kayalı, 2018a, s. 30). Mağaraların numaralandırmasında, herhangi bir kronolojik ya da bilimsel ölçüt göz önünde bulundurulmamış; basit bir şekilde, en dıştakinden başlayarak

numaralandırılmıştır. Sonradan keşfedilenler ise, yerine bakılmaksızın ilgili sıralamanın sonuna eklenmiştir. Mağaraların önündeki, patika benzeri yol da sonradan ilave edilmiştir (Wiener, 1977'den aktaran Kayalı, 2018a, s. 30).

Klâsik bir vihâra; büyük bir toplanma salonu, keşişler tarafından bir tür özel oda ya da çile yeri olarak kullanıldığı düşünülen hücreler ve içerisinde büyük bir Buddha heykelinin yer aldığı tapınak olmak üzere toplamda üç bölümden oluşur. Kubbeli bir tavana sahip olan çaitya-grihaların ise önden görünüşleri oldukça ilgi çekicidir. At nalına benzeyen ve çaitya pencere adı verilen büyük pencerenin altında yaklaşık iki metre yüksekliğinde bir giriş kapısı yer almaktadır. Pencerenin yüksekliği ise, ön cephenin tamamını kapsayacak bir biçimde tasarlanmış ve yaklaşık olarak kapının dört ya da beş katı uzunluğundadır. İçeride, mağaranın merkezinde işlenmiş büyük bir kaya kütlesi yer almaktadır. Bu yapıya stüpa adı verilmektedir. Mağaranın tavanı ile stüpanın en tepe noktası arasındaki boşluk, içerideki hava dolaşımını sağlamaktadır. Çaityalar'ın mimari yapılarıyla ilgili olarak dikkat çeken diğer bir husus ise, mağaranın bazı yerlerinde ahşap malzemenin kullanılmış olmasıdır (Agrawal ve diğerleri, 2016, s. 219). Kaya oymacılığına dayanan Buddhist mimarinin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen Acanta Mağaraları, oluşturuldukları dönem itibarıyla da iki farklı gruba ayrılmaktadır. İlk gelişen ya da birinci grup olarak adlandırılan Acanta Mağaralarının Buddhizm'in doğuşu ve yayılışı ile çağdaş olduğu bilinmektedir. İlki ile ikincisinin gelişimleri arasında ise, yaklaşık dört yüz yıllık bir fark bulunmaktadır (Smith, 1930, ss. 94-95).

1819 yılında, Madras'ta görev yapmakta olan bir grup İngiliz subay tarafından keşfedilen Acanta Mağaraları ile ilgili ilk bilimsel çalışma ise, James E. Alexander tarafından yapılmış ve hazırlanan raporlar 1829 yılında Transactionals of the Royal Asiatic Society tarafından basılmıştır (Wiener, 1977, s. 1). Ardından 1843 yılında Fergusson'un yapmış olduğu kapsamlı saha araştırmalarının sonucunda yeni bir rapor hazırlanmış ve aynı yıl yayımlanmıştır. Onun bu çalışmasıyla, mağara duvarlarına yapılmış fresklere dikkat çekilmiş; Acanta duvar resimlerinin sanatsal ve tarihsel değeri üzerine yoğunlaşmıştır.

Acanta Mağaralarındaki renkli duvar resimleri, ilgili kültür mirası açısından kıymet verilen diğer önemli bir hususu oluşturmaktadır. Mağara duvarlarına yapılmış bu resimlerin konusu genellikle dinî olup; çoğunlukla Buddha ve Bodhisattva betimlemeleri ile ilgilidir. Buddha'nın hayatından kesitler ve Buddha'nın önceki yaşamları ile ilgili efsanevi anlatıların yer aldığı Cātaka anlatılarından seçilmiş bazı sahneler, mağara duvarlarına ustalıkla resmedilmiştir. Biz de bu çalışmamızda kültür tarihi perspektifinden; söz konusu Acanta duvar resimlerini, Hindistan'ın Hyderabad şehrinde yer alan Eyalet Arkeoloji Müzesindeki "Acanta Galerisi" özelinde irdelemeye çalışacağız.

Çalışmamızın amacı, Hint Biliminin (Hindoloji) sınırlıkları dâhilinde Buddhist geleneğin Acanta Mağaralarına yansması ve kültürel bir unsur olarak klasik Hint resim sanatındaki yerinin saptanması olmuştur. Zira bu çalışma, Hint kültürü, Buddhist gelenek, Buddhist mabetler, mağara tapınak geleneği, duvar resimleri ve özelinde edebiyatla ilişkili olarak Cātaka Koleksiyonunun tamamı ile doğrudan ilişkili bir seyir izlemektedir. Biz de bu çok disiplinli ve Hint Kültürünün türlü alt dallarıyla ilişkili olan bu nitel literatür taraması çalışmasıyla ilgili alanların konu edildiği muhakemeli bir analizi sunmaya çalıştık. Özellikle Buddhist kültür ile ilgili kullanılan ve kaynakçada da yer alan eserler, konu ile ilgili çalışmaların büyük bir bölümünde daha önce de referans olarak kullanılmıştır. Ancak Cātaka anlatılarının zaman zaman çevirilerini verdiğimiz çalışmamızdaki ilgili yerlerde; kaynak malzeme yani Pāli dilindeki Cātaka metni İngilizce çevirisiyle birlikte analiz edilerek Türkçeye aktarılmıştır. Acanta Mağaralarının duvar resimlerine konu olan Cātaka öyküleri ile ilgili, bizim tespit edebildiğimiz kadarıyla, bu bağlamda ele alınan başka bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu sebeple ilgili çalışmayla öncelikle bundan sonra yapılacak olan Hint Bilimi (Hindoloji) çalışmalarına kaynak olunabilmesi hedeflenmiştir. Hatta içeriği itibariyle ülkemizdeki Karşılaştırmalı Edebiyat, Dinler Tarihi; Buddhizm Çalışmaları, Sanat Tarihi ve Asya Kültürü çalışmaları gibi disiplinlerin de faydalanabilmesi amaçlanmıştır.

## 2. Cātaka Anlatıları Üzerine

Buddhist geleneğe ait ve Siddhartha Gautama Buddha'nın ölümünden sonra müritleri tarafından yazıldığına inanılan (Ruben, 1947, s. 8) geleceğin Buddha'sının (Bodhisatta'nın) doğum ve yaşam öykülerini içerisinde barındıran edebî koleksiyona Cātaka adı verilir. Cātaka kelimesi Pāli, “cāta+ka” isminden türemiş ve Türkçesi “doğum hikâyeleri” (Davids ve Stede, 1921-1925, s. 316) anlamına gelmektedir. Araştırmacılar, ilgili literatür için “Bodhisatta öyküleri”, “Buddha'nın önceki yaşamının masalları” (Kaya, 2017, s. 57) “Buddhist Doğum Hikâyeleri” (Sangharakshita, 2006, s. 264) gibi isim ya da açıklamaları da kullanmıştır. Buddha'nın daha önceki yaşamlarında başından geçenleri anlatan ve bugünkü edebî yaklaşımla bir tür masalımsı halk öyküsü olan Cātaka anlatılarında Bodhisatta, Buddha'nın gençlik hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Buddha'nın (MÖ. 563-483) ölümünden sonra, inananları tarafından oluşturulduğu düşünülen Catakaların; MÖ 400-200 yıllarında yazıya geçirildiği ifade edilmektedir. Buddhist gelenek Buddha'nın aydınlanmadan önce diğer canlıları da acılarından kurtarmak ve onların aydınlanmalarını sağlamak için çaba gösteren erdemli kişiliğiyle birçok olaya tanıklık ettiğini kabul etmektedir. Yaşadığı bu olaylar aydınlanma yolunda, ona büyük bir deneyim kazandırmıştır. Aydınlandıktan sonra ise bu olayları Cetavana Koruluğu'ndaki müritlerine aktarmıştır. Ancak bu anlatılarında kendisini bir Bodhisatta olarak, yani kelime anlamıyla “mükemmellik yolunda” ya da dünyada yaşayan her canlıya yardım ettiği için “mükemmelliğe ulaşmış” kişi olarak tanımlamıştır. Bu nedenle Cātaka



metinleri, Buddha'nın aydınlanmadan önceki yaşamlarında yani bir Bodhisatta iken, çeşitli varlıklar olarak bedenlendiği öyküleri içermektedir (Kökdemir, 2019, ss. 59-60).

Cātakalar adı verilen Buddhist koleksiyon, Buddhist geleneğin Khuddaka Nikāya birikiminin içerisine dâhil edilen müstakil bir dinî, edebî eserdir ve 547 ayrı anlatıdan oluşmaktadır. Cātakaların büyük bir kısmında, düz yazı ile şiir içi içe harmanlanmış ve bu haliyle kendine özgü bir formda kaleme alınmıştır. Buddhist gelenek Cātaka anlatımlarındaki aktarımlar için; “Buddha, aydınlanmaya kavuşana kadar bir Bodhisatta’ydı. Aslında kendisi aydınlandığı halde, diğer insanların iyiliği için bu dünyadan gitmiyordu. İşte bütün bu anlatılar da onun bu aşamadaki haliyle ilişkiydi.” şeklinde bir yaklaşımı benimsemiştir.

Bir yazın türü olarak Cātaka anlatıları, dört bölümden meydana gelmektedir: I) Paçcuppanna-vatthu (Günümüze ait öyküler): Cātaka anlatısının giriş bölümü niteliğindedir: “Cetavana koruluğunda, ustalık derecesine ulaşmış biri tarafından (Buddha), tanrılara kurban sunma geleneği anlatılırken ustaları, geçmişe ait bit öykü anlatır...” İşte bu anlatı, Cātaka anlatısının birinci bölümünü oluşturmaktadır. II) Atita-vatthu (Geçmişe ait öyküler): İlgili Cātaka'nın yazılmasına sebep olan ana metnin yani Cātaka öyküsünün anlatıldığı bölümüdür. Bu anlatı genellikle; “Bir zamanlar Brahmadatta Benares krallığını yönetirken, Magadha krallığını, Kral Magadha ve Kalinga'yı da Kral Kalinga yönetirken...” şeklindeki bir ifadeyle başlamaktadır ve burada geçmişte yaşanmış olduğu rivayet edilen bir öykü anlatılmaktadır. III) Gāthā (Mısralar): Cātaka anlatısına konu olan hikâyeye uygun olarak Buddhist öğreti ya da değerlerin özlü sözler, ifadeler şeklinde ve mısralar halinde yazılmış kısmını oluşturmaktadır. Bu mısralardan bazıları, Buddhist Pali *Tiṭṭaka* (Skr. Tripitaka) koleksiyonuna ait *Dhammapada* ve *Theragāthā* adlı eserlerden alıntıdır. Bu sözlerle Buddhizm'in özünün, öğretisinin ya da erdeminin kavranması amaçlanmaktadır. IV) Samodhāna (Bağlı olduğu kişi): Bu bölüm ise Bodhisatta'nın geçmişe ait öyküler (atita-vatthu) kısmında anlatılan masaldaki karakterlerin, gerçek hayattaki kişilerle olan bağının açıklandığı bölümüdür (Chatterji, 1951; Feer, 1984'ten aktaran Kökdemir, 2019, ss. 57-58).

Anlatıların çoğunda, gerçek hayattan örnekler verilmekte, yaşanmış olaylardan hareketle; tedbirli olunması, akıllıca davranılıp ahlaki değerlere sadık kalınması öğütlenmektedir. Cātaka anlatılarının büyük bir bölümünde erdemli davranış, merhamet motifiyle ilişkilendirilmiştir (Basham, 2004, s. 289). Cātaka birikimi, anlatım özellikleri, yazın türü ve edebî karakteri bakımından; bazı durumlarda yapısının çok karışık olması sebebiyle eleştirilmektedir. Ancak Buddhist gelenekle ilişkili olarak okuyucusu ya da dinleyicisine iletmek istediği ahlaki öğretiler sebebiyle de paha biçilmez bir değer taşımaktadır: iyilik, sabır, dürüstlük, cesaret, kibarlık, sadelik ve tarafsızlık gibi Buddhist erdem ya da ahlakla ilgili öğretiler eserde büyük bir ustalıkla vurgulanmıştır. Buddhist kültürle harmanlanmış bu kıymetli

koleksiyon, Hint kültür birikimi içerisindeki yerini sadece edebiyat ya da dinî metinlerle sınırlandırmamış; antik dönem Hint sanatının da malzemesi olmuştur. Çalışmamıza konu olan Acanta Mağaraları duvar resimleri işte bu durumun en önemli ispatı niteliğini taşımaktadır.

Hindistan’da yapılan arkeolojik kazılarda -Acanta Mağaralarına ek olarak- MÖ 300’lerden itibaren bazı tapınaklar içerisinde, Cātaka anlatılarına ait tasvirlerin yer aldığı kalıntılar keşfedilmiştir. Amarāvātī, Bharhut Stūpa, Sañci Stūpa ve Buddha Gaya Tapınağı işte bu özel anlatılara ait betimlemelerin günümüze kadar ulaşmış örneklerini içerilerinde barındırmaktadır. Bu betimlemelerde, Cātaka anlatılarının genellikle II. bölümüne ait aktarımlarından, birtakım sahnelerin seçilmiş olduğu görülmektedir.

### 3. Acanta Mağaraları Duvar Resimleri

Acanta duvar resimlerinin ilk replikaları R. Gill tarafından yapılmış ve Kristal Saray’da muhafaza edilmeye başlanmıştır. Ancak 1866 yılında çıkan bir yangında, beşi hariç hepsi yok olmuştur. 1872 yılına gelindiğinde, Griffith tarafından yürütülen çalışmaların sonucunda, Acanta fresklerine ait replikalar bir kez daha tamamlanmış ve 1896-1897 yıllarında, iki cilt halinde Secretary of State for India tarafından yayımlanmıştır (Rowland, 1963’ten aktaran Kayalı, 2018b, s. 506).

Buddhist inanç ile ilgili öğretici temaları konu olan bu resimlerin, aynı zamanda bir manastır olarak kullanılan Acanta Mağaralarının keşişleri tarafından çizildiği de bilinmektedir (Rawson, 1961’den aktaran Kayalı, 2018a, s. 32). Yaşamın her evresindeki erkek, kadın ve çocuk tasvirlerinin bulunduğu Acanta duvar resimlerinde; kraldan-köleye, zenginden-fakire, ermiştenden günahkâra toplumun her kesiminden insana yer verilmiştir. Ayrıca resimlerdeki betimlemeler, ilgili dönemin saray, şehir ve köy hayatı gibi birçok detayı da içinde barındırmaktadır. Kullanılan gündelik araç-gereçten, süs eşyalarına; müzik aletlerinden savaş aletlerine kadar birçok şey, bahsedilen duvar resimlerinde sıkça tasvir edilmiştir. Yakshalar, Kinnaralar, Gandharvalar, Apsaraslar gibi Hindu geleneğine ait birçok mitolojik öge de ilgili duvar resimlerinde yerini almıştır (Burgess, 2007, s. 43). Kullanılan renkler ise doğal şartlar dâhilinde elde edilen koyu sarı, limon rengi, tetta verle (kahverenginin toprak tonları), kaolin ve yeşilin koyu tonlarıyla sınırlıdır.

Çoğu tahrip olmuş Acanta duvar resimlerinin 1915 yılında Herringham tarafından yapılan replikleri, bir kez daha yayımlanmıştır. 1933 yılına gelindiğinde ise dönemin Hyderabad nizamının himayesinde ve Acanta duvar resimlerinin korunması çalışmaları kapsamında, ilgili resimlerin restorasyonu Ghulam Yazdani tarafından yapılmış ve yayımlanmıştır. Oldukça hacimli bir koleksiyon olarak hazırlanan bu çalışma, ilgili dönem itibarıyla Hint duvar resim sanatının da en kıymetli parçası olarak addedilmiştir. Bu resimlerin, Buddhist Asya sanatını da derinden etkilediği

düşünülmektedir<sup>3</sup>. Araştırmacılar, Buddhist geleneğe ait resim sanatının Tibet, Nepal, Orta Asya, Çin ve en sonunda Japonya'daki örneklerinin de klâsik formunun Acanta duvar resimlerine dayandığını iddia etmektedir (Smith, 1930, s. 96).

Acanta'daki duvar resimlerinin en eskilerinin MÖ 2. yüzyıla ait olduğu ve X numaralı mağarada yer aldığı bilinmektedir. Daha önceleri, sadece sütun başları üzerine yapılan resimler, Acanta'da daha ileri bir boyuta taşınmış ve duvar zemininde geniş bir alana çizilen kompozisyonlar haline dönüşmüştür. Geleneksel Hint mağara duvar resimleri ve onun etkisiyle geliştiği düşünülen Asya Duvar resimleri, tekniği itibarıyla da Batıdan oldukça farklıdır. Batı geleneği, resim yapılacak yüzeyin özellikle nemli ve yumuşak olmasına dikkat etmiştir. Hint ve Asya'da ise, kıyılmış saman ve hayvan tüyleri ile karıştırılmış inek dışkısından elde edilen karışımın, sert mağara duvarlarına sürülmesiyle elde edilen zemin üzerine resimler yapılmıştır (Rowland, 1963, ss. 5-6). İşte bütün bu sanatsal zevkin ve yaratıcılığın doruk noktası olarak anılan Acanta Mağaraları, Walter M. Spink'in deyimiyile; "İnsanoğlunun tarihteki en dikkat çekici yaratımsal başarısı ve sanatsal zevkin ulaştığı en yüksek derecenin göstergesidir" (Upadhyaya, 1994, s. 11).

Sözü edilen duvar resimleriyle dikkat çeken Acanta Mağaraları, kısaca şöyle özetlenebilir: I numaralı mağarada, Cātākalar ve Āvadānalara ait betimlemelerin yer aldığı duvar resimleri bulunmaktadır. Mağaranın girişindeki sağ ve sol duvarda, "Baştan Çıkaran Māra", "Srāvasti'nin Mucizesi" ve "Nanda'nın Dönüşümü" konulu resimler yer almaktadır. Mağaradaki bir sütun başlığının köşebendinde ise, bir "boğa güreşi" sahnesi resmedilmiştir. Mağaranın giriş kapısının sağ tarafında ise Pers elçisine ait bir resim bulunmaktadır. II numaralı mağaranın duvarlarında da Āvadāna hikâyelerinden sahneler sunulmuştur. Özellikle "Māyā'nın Rüyası" ve "Siddhārtha'nın Doğumu" ile ilgili sahne, mağaranın sol duvarında ustalıkla resmedilmiştir. Mağaranın dört bir tarafı, bu ve benzeri betimlemelerle süslüdür. Mağara tapınağının iç duvarlarında ve duvarlarının muhtelif bölümlerinde "Bin Buddha" tasviri olarak bilinen betimlemeler de yer almaktadır. Mağaranın hem sağ hem de sol duvarında, Cātākalar'daki anlatımlardan hareketle çizilmiş iki kadın Buddhist mürit grubu yer almaktadır. Mağaranın önündeki verandanın sol taraftaki kemerinde Kshāntivadi Cātaka'dan bir sahne resmedilmiştir. VI numaralı mağaranın alt katında, girişteki sağ ve sol duvarlarda "Srāvasti'nin Mucizesi" ve "Baştan Çıkaran Māra" tasvirleri yer almaktadır. IX numaralı mağarada altı adet

<sup>3</sup> Oldukça hacimli olan bu öyküler, sadece görsel sanatları değil aynı zamanda hem doğu edebiyatını (Urdu Edebiyat-İntizar Hüseyin'in Öyküleri) hem de batı edebiyatını (La Fontaine, Grimm Masalları, Aisopos Masalları) fazlasıyla etkilemiş ve bu anlatılar, defalarca farklı dinlere ve farklı coğrafyalara ait kültürel birikimlerde işlenmiştir (Kökdemir ve Şahbaz, 2020, s. 1462).

Buddha resmi bulunmaktadır. Bu Buddha tasvirleri mağaranın içerisindeki sütunların üzerine büyük bir ustalıklarla resmedilmiştir. Ayrıca, tapınma halindeki birçok müridi tasvir eden resimlere ve hayvan avı betimlemelerine ait rölyefler de yer almaktadır. Bodhi ağacı tasvirlerinin yer aldığı X numaralı mağaranın duvarlarında Sāma Cātaka ve Çaddanta Cātaka'dan sahneler bulunmaktadır. Acanta'nın en eski duvar resimlerinin bu mağarada olduğu bilinmektedir. XVI numaralı mağarada da hâlâ gözle görülebilir durumda olan duvar resimlerine rastlanılmaktadır. Bunlardan “Ölen Prenses”, “Nanda'nın Dönüşümü”, “Ermiş Asita”, “Gautama'nın Ok Talimi” ve benzeri konular, Avadānalar'daki anlatımlardan esinlenerek resmedilmiştir. Mağaranın verandasında ise, Cātakalar'dan sahneler yer almaktadır. Buddha'nın önceki yaşamlarından kesitlerin sahnelendiği bu resimler, Buddhist duvar resim sanatının geleneksel hali olarak kabul edilmekte ve değer görmektedir. XVII numaralı mağara, Acanta mağara resimlerinin en iyi örnekleri olarak gösterilmektedir. Verandasında, “Apsarâslar ile birlikte uçan İndra”, “Yaşam Çarkı” ve “Avalokiteşvara'nın Vaazi” gibi sahnelere ait tasvirler yer almaktadır. Vihāra'nın toplanma salonunda ise, Avādanalar'dan, özellikle de Buddha'nın Kapilavastu'daki ve annesi ile birlikte Tushita cennetindeki görünümlerine ait tasvirler yer verilmiştir. Vessantara Cātaka'da geçen, “Tuvaletteki Saraylı Kadın” tasviri ise oldukça net bir biçimde günümüze kadar ulaşmıştır (Upadhya, 1994'ten aktaran Kayalı, 2018a, s. 33)

Cātaka anlatılarının görsel betimlemeler yoluyla aktarılmaya çalışılması, bugün de olduğu gibi, o dönemde farklı dilleri konuşan Hint halkının; ortak kültürel birikimlerini ilgili tasvirler yoluyla ortaya koyma çabalarının bir sonucu olduğu ifade edilir. Betimlemelerde, resim alanlarının el verdiği kadarıyla yani dar bir çerçevede, anlatının mesajını içeren spot sahne resmedilmeye çalışılmıştır. Böylece ilgili Buddhist öğretisi ya da mesaj, inançlarının aklında kalması ve kolayca hatırlanabilmesi hedeflenmiştir.

#### **4. Acanta Duvar Resimleri Replikaları Koleksiyonu: Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi (Hyderabad/Hindistan)**

Hindistan'ın en zengin koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapan Telangana Eyalet Arkeoloji Müzesi, Hyderabad şehrinde “Public Gardens” adı verilen bölgede yer almaktadır. Müze binasının kendisi de Hint-İslam mimarisinin tipik bir örneği olarak; kubbeli tavanları, yüksek kemerli kapılarıyla oldukça dikkat çekicidir. 1931 yılında açılan müze, Nizam yönetiminin Hint kültür mirasına hediye ettiği kıymetli eserlerden biridir. Birbirinden değerli sanat eserlerinin sergilendiği; on üç farklı galeriden oluşmaktadır. Çalışmamıza konu olan koleksiyon ise “Acanta Galeri” adıyla ziyaretçilerinin beğenisine sunulmuştur. Bu galerideki eserler, Acanta Mağaralarında çıplak gözle göremeyeceğimiz duvar resimlerinin replikalarını sunması açısından özel bir öneme sahiptir. Koleksiyonda yer alan replikalar ise I, X ve XVII numaralı mağaralardaki duvar resimlerine aittir. Galeride ilk olarak I numaralı mağaraya ait Çampeya Cātaka (Bkz. Resim 1) ve Mahacanaka Cātaka'dan (Bkz. Resim 2, 3) spot sahnelerin betimlemelerine

ait kopyalar yer almaktadır. Söz konusu Cātaka metinlerinin anlatımı ise şöyledir:

#### 4.1. Çampeya Cātaka, 506

Bir zamanlar Kral Anga, Anga krallığının; Kral Magadha ise Magadha krallığının güçlü ve yenilmez krallarıymış; bu iki krallığın topraklarını, Çampā adındaki bir nehir birbirinden ayırmaktaymış. Magadha ve Anga krallıklarının arasında, yıllardır bitmek bilmeyen bir mücadele ve savaş varmış. Böyle bir savaş zamanı Kral Magadha, Kral Anga'nın karşısında yenik düşmüş, askerlerinin bir bölümü tutsak edilmiş. Bunun üzerine geri dönmeye karar veren kral Magadha, sınıra yani Çampā nehrine vardığında; nehrin sularının yükseldiğini ve büyük bir hızla aktığını görmüş; “Düşmanın eline düşmektense nehrin azgın sularında can vermeyi tercih ederim.” diyerek atını suyun içerisine doğru sürmüş.

Nehrin derin sularının dibinde, mücevherlerle süslü olağanüstü güzellikteki bir saray inşa ettirmiş olan yılan kral Çampeya, saltanatını burada sürdürmekteymiş. Atıyla birlikte suyun yükselen sularının içerisine dalan Magadha da kendini, işte bu sarayın tam önünde bulmuş. Yılan kral, Magadha'yı görünce yerinden kalkmış ve tahtına Magadha'nın oturmasını salık vermiş. Böylesine tehlikeli bir işe kalkışan Magadha'nın göstermiş olduğu cesaretin, sebebini çok merak ediyormuş. Kral, olup biten her şeyi tüm ayrıntılarıyla anlatmış. Yılan; “Korku ve endişeye mahal yok, ey büyük kral! Seni her iki krallığın da hükümdarı yapacağız.” demiş. Böylelikle kral Magadha'yı teskin etmiş ve sonraki yedi gün boyunca ona hürmet göstermiş. Yedinci gün Magadha, yılan kralın askerleriyle birlikte kral Anga'nın sarayına saldırmış ve Anga'yı öldürerek tahtını ele geçirmiş. Tıpkı yılan kralın dediği gibi artık her iki krallığın da hükümdarı olmuş. O günden sonra kral Magadha, her daim müttefik ve dostu olan yılan kral için nehrin hemen kıyısına gösterişli bir saray inşa ettirmiş ve bütün insanlar yılan kralın ününü ve görkemini konuşur olmuş.

Fakir bir ailenin ferdi olan Bodhisatta da tıpkı diğer insanlar gibi nehrin kenarına gelmiş, yılan kralın gücünü ve kudretini görmüş. Ayrıca onun hırsının ve tutkularının esiri olmasına da tanıklık etmiş. Aradan yedi gün geçmiş ve yılan kral Çampaya ölmüş. Bodhisatta ise onun tahtının mirasına konmuş. Yılan kral çok pişman olmuş ve niçin bir sürüngen formunda bedenlendiğini kendi kendine sorarak; böyle bir yaşama mahkûm edilmiş olmasının sebebi aramaktaymış. Sumanā adındaki dişi genç bir yılan, “bizim için böyle doğdunuz!” demiş ve diğer yılanlarla birlikte onu onurlandırmış. Yine başka bir gün, niçin bir sürüngen olarak yaratıldığını düşünmüş ve yaşamının geri kalanını, sarayı terk edip insanların arasında oruç tutarak geçirmeye; yani yaşamının gerçeğinin peşine düşmeye karar vermiş. Bunun üzerine eşi Sumanā yanına gelmiş ve “Efendimiz, insanların arasına gidip hayatınızın bundan sonraki günlerini oruç tutup kefaretinizi ödeyerek

geçirmek istiyorsunuz ama insanların dünyası; korku, tehlike ve kederle doludur.” demiş.

O sırada hocasının yanındaki eğitimini tamamlayan genç bir Brahman, Benares'ten Taksila'ya gelmiş ve insanlarla birlikte yaşamak isteyen yılanı yakalayıp köylere ve şehirlere götürerek dans ettirmeyi; böylelikle çok para kazanmayı hayal etmiş. Öyle de olmuş. Günün birinde Benares'te Kral Uggasena'nın huzurunda da dans etmiş ve kral, yılanı yemesi için ölmüş kurbağalar sunmuş. Yılan bunları yemeği reddetmiş; zira onun için öldürülmüş hiçbir şeyi yiyemeyeceğini söylemiş. Bunun üzerine ona, kurutulmuş mısır ve bal getirmiş. Ama o yine yemeyi kabul etmemiş. Zira eğer bir lokma dahi yiyecek olursa kutlu gayesinden sapmış olacak, yemek yememeğe dair yeminini bozmuş olacaktı. Yaklaşık bir ay süren köy köy dolaşarak Brahman'ın emrinde dans etmek zorunda kalan yılan, bu süre zarfında hiçbir şey yememiş. Onun bu durumundan endişe eden biri varmış, eşi Sumanā. Kocasının ardından ağıtlar yakıyor, çok üzülyormuş. Kral, olan biteni işitmiş ve “insanlar onu nasıl yakaladı?” diye sormuş. Kralın emri üzerine Brahman yılanı serbest bırakmış. Tutsak edildiği sepetin kapağı açılmış ve yukarıda karısı Sumanā'yı görmüş. Olup biteni öğrendikten sonra da yılan kral, kurtarıcısı kralın eline doğru saygıyla kıvrılmış ve teşekkürlerini sunmuş. Bu konuşmadan sonra Kral Uggasena gitmek istediğini söylemiş ve oradan ayrılmadan önce ona Benares'in gerçek kralının kendisinin olduğunu ve oraya geri dönüp tahtına çıkmasını söylemiş (Cowell, 1901, ss. 281-290).



Resim 1<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Bir sürüngen olarak bedenlenmesinin sebebini arayan yılan kral Çampeya'nın öyküsünün anlatıldığı Çampeya Cātaka'dan; yılan Çampeya, eşi Sumanā, yardımcıları ve halkının tasvir edildiği bir sahne.

**4.2. Mahācanaka Cātaka, 539**

Bir zamanlar Videha krallığını kral Mahācanaka yönetiyormuş Aritthacanaka ve Polacanaka adında iki oğlu olmuş. Kral öldükten sonra yerine en büyük oğlu Aritthacanaka geçmiş. Ancak kardeşi Polacanaka tarafından öldürülmekten korktuğu için onu zincirlere bağlamış ve bir odaya saklamış. Bir gün bu zincirlerinden kurtulmayı başaran Polacanaka, ağabeyini tahtan indirmek için bir plan yapmış. Bu sırada eşi hamileymiş. Polacanaka ağabeyini öldürmek için saraya girmeden önce eşine ‘çocuğumuzun hayatı için buradan başka bir yerde yaşamalısın’ diyerek onu başka bir ülkeye göndermiş. Bunun üzerine eşi de altınlarını ve mücevherlerini alarak yola çıkmış. Gittiği ülkenin kralı onun bu çaresizliğine acıyıp, sarayına alarak ona kız kardeşi gibi bakmış. Bu sırada çok kuvvetli ve yetenekli Bodhisatta doğmuş. Bodhisatta büyüdükçe arkadaşları ona babasının nerede olduğunu sormuşlar. Bir gün Bodhisatta annesine gelip, arkadaşlarının kendisini küçümsediklerini, babası olmadığı için dışlandığını söylemiş. Bunun üzerine annesi çok üzülmüş ve keder içinde günler geçirmeye başlamış. Bu sırada ağabeyini öldüren Polacanaka, başka bir kadınla evlenmiş ve ondan da bir kız çocuğu olmuş. Bodhisatta da babasını bulmak için krallığına geri dönmek üzere yola çıkmış. Ancak yolda türlü zorluklarla karşılaşmış. O gelene kadar babası da ölmüş. Saraydakiler de kızını evlendirmek için güçlü ve yetenekli bir aday bulmaya çalışıyormuş. O sırada Bodhisatta saraya gelmiş ve yeteneğini göstererek kızla evlenmiş. Böylece sahip olduğu krallığa geri dönerek yönetmeye başlamış (Cowell, 1905, ss. 19-37).

**Resim 2<sup>5</sup>**

<sup>5</sup> Doğrudan Mahācanaka Cātaka anlatısıyla ilişkilendirilemese de I numaralı mağaradaki tasvirlerin en kıymetlilerinden biri olarak addedilmektedir. Bodhisatta

Resim 3<sup>6</sup>

X numaralı mağarada ise; Sāma Cātaka'ya (Bkz. Resim 4) ait anlatıdan esinlenerek oluşturulmuş duvar resimleri yer almaktadır.

#### 4.3. Sāma Cātaka, 540

Benares krallığını bölen nehrin üzerinde karşılıklı iki köy varmış. Bu köylerde avcılar yaşarmış. Avcıların liderleri yıllar boyunca iyi bir dostluk kurdukları için doğacak çocuklarını birbirleriyle evlendirme sözü vermişler. Bir gün yakın köydeki liderin Dukūlaka adında oğlu olmuş. Uzak köydeki liderin ise Pārikā adında bir kızı olmuş. Her ikisi de avcı köyünde doğarsalar da hiçbir canlıya zarar vermezlermiş. On altı yaşına geldiklerinde annesi Dukūlaka'ya uzaktaki köyde genç güzel bir kızın olduğunu ve bu kızla evlenmesi gerektiğini söylemiş. Dukūlaka, Brahman bir aileden geldiği için evlenmeyi reddetmiş. Aynı şekilde Pārikā'ya ailesi Dukūlaka'dan bahsetmiş ve kız da Brahman bir aileden geldiği için onunla evlenmeyi reddetmiş. Ancak bir süre sonra soylarının devamı için bu evliliğin gerekli olduğunu düşünüp bu evliliği

Vacrapani olarak adlandırılır. İlgili tasvirde Bodhisatta, elinde bir lotus çiçeği taşımaktadır ve bu betimleme, Hint sanatında tanrısal güzelliğin resmi olarak nitelendirilmektedir. Bazı araştırmacılar, Mahācanaka Cātaka tasvirleriyle göstermiş olduğu uyumdan ötürü, doğrudan ilgili anlatıyla özleştirme eğilimi taşımaktadır.

<sup>6</sup>Mahācanaka Cātaka'ya ait olduğu belirtilen bu tasvirde Bodhisatta, saraydaki tahtında oturur bir halde betimlenmiştir. Her iki tarafındaki yardımcıları ona hizmet etmektedir. Öyle ki anlatıya göre; Bodhisatta, babasını aramak için sarayına geri dönmeye karar vermiştir. Bu sırada babasının diğer eşinden olan kızıyla evlendirilmesine karar verilir. Saraya geldikten sonra tahtına oturur ve düğün hazırlıklarına başlar. Böylece hak ettiği krallığın da hükümdarı olmuş olacaktır.



kabul etmişler. Evlendikten bir süre sonra onların bir erkek çocuğu olmuş. Ona Sāma adını vermişler ancak çocuğun teni altın renkli olduğu için ona Suvannasāma demişler. Sāma yetişkin olduğunda, bir gün anne ve babası ormandaki ağaçlardan meyve toplamaya gitmiş. Bu sırada aniden bir yağmur başlamış. Yağmur çok şiddetli yağmış ve onlar da sığınmak için bir ağacın tepesinde çıkmışlar. Vücutlarından damlayan su, orada yaşayan bir yılanı rahatsız etmiş. Bunun üzerine yılan, zehrini akıtarak her ikisini de kör etmiş. Sāma anne-babasının geri dönmediğini fark edince onları aramaya gitmiş. Kör olan anne-babasını ağaçtan indirmiş ve eve getirmiş. O günden sonra onlara Sāma bakmış. Her gün ormandan topladığı yiyeceklerle onları beslemiş. Bir gün, Benares kralı Piliyakkha avlanmaya çıktığında, Sāma'yı bir kuyudan su çekerken görmüş. Sāma'nın yanında iki geyik varmış. Kral Piliyakkha geyikleri görünce hemen okunu hazırlamış. Ancak ok kuyudan su çekmekte olan Sāma'ya isabet etmiş. Sāma'nın belinden isabet eden ok, onu zehirlemiş. Yerde hareketsizce duran Sāma, anne ve babasına duyduğu endişeyi krala anlatmış. Bunları duyan kral yaptığına çok üzülmüş. Hayatını anne ve babasına adayan birine zarar vermenin pişmanlığını yaşamış. Daha sonra kral Sāma'nın kuyudan çektiği suyu almış ve kör ailenin yanına gitmiş. Kral, Sāma'yı vurduğunu ve onun yakında öleceğini söylemiş. İkisi de çok üzülmüş ancak krala öfke duymamışlar. Yaptıklarından daha da pişmanlık duyan kral son kez görmeleri için onları Sāma'nın yanına götürmüştü. Bu sırada söylenen sözlerden kral çok etkilenmiş. Mucizevi bir güç Sāma'yı ölümden kurtarmış. Böylelikle kral da bir daha hiçbir canlıyı öldürmemesi gerektiğini ve canlılara zarar vermenin çok kötü bir şey olduğunu öğrenmiş (Cowell, 1907, ss. 38-52).



Resim 4<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sāma Cātaka'ya ait bu duvar resminde ise ilgili anlatının belki de en dikkat çekici bölümü tasvir edilmiştir. "... Sāma yetişkin olduğunda, bir gün anne ve babası

Müzenin Acanta Duvar Resimleri koleksiyonunda son olarak, XVII numaralı mağarada yer alan duvar resimlerinden; Çūlaham̄sa Cātaka (Bkz. Resim 5), Çhaddanta Cātaka (Bkz. Resim 6), Vessantara Cātaka (Bkz. Resim 7), Māti-Posaka Cātaka (Bkz. Resim 8) ve Sarabha-Miga (Mriga) Cātakaya (Resim 9) ait replikalar yer almaktadır. Söz konusu Cātakaların sırasıyla tam anlatımları ise şu şekildedir:

#### 4.4. Çūlaham̄sa Cātaka, 502

Bir zamanlar, Benares krallığını Bahuputtaka adında bir kral yönetiyormuş. Onun babası, oğulları ve Khemā adında bir kraliçesi varmış. Bu sırada Cittakūṭa dağında yaşayan bir kuğu varmış. Kendisi diğer kuğuların renginden farklı olduğu için orada yaşayan doksan bin kuğunun lideri olmuş. Bir gün kraliçe Khemā, rüyasında bir altın kuğu doğurduğunu görmüş ve bunu krala anlatmış. Kral da yardımcılarına altın bir kuğunun yaşayıp yaşamadığını sormuş. Yardımcıları ona Cittakūṭa dağında altın bir kuğunun yaşadığını söylemiş. Bunun üzerine kral bu dağın yakınlarına Khemā adında bir göl yaptırmış ve kuğuyu burada yakalamak için plan yapmış. Gölün içine çeşitli yiyecekler ve çiçekler koydurmuş. Bunu fark eden kuğulardan biri yiyecekten yana bol olan bu gölde yaşamının daha iyi olduğunu düşünerek kuğuların başı olan altın kuğunun yanına gitmiş. Altın kuğu, bu durumun kuğular için iyi olmayacağını, yer değiştirmenin onların hayatlarına zarar vereceğini düşünmüş; ancak diğer kuğular da gitmek için istekli olunca kabul etmek zorunda kalmış. Altın kuğunun yardımcısı Sumukha, diğer kuğulara yardım ederek göle doğru gitmişler. Zamanla bu gölde çok rahat etmişler ve rahatça yiyecek bulabilmişler. Aradan birkaç hafta geçtikten sonra avcı pusuda bekleyerek altın kuğu ve yanından hiç ayrılmayan yardımcısını yakalamak için bir tuzak hazırlamış. Tuzağı hemen fark eden altın kuğu, ‘kendinizi kurtarın burada tuzak var diyerek’ kendini tuzağa atmış. Bunun üzerine yardımcısı da diğer kuğuların kaçmasına yardım ettikten sonra tuzağa atlamış. Altın kuğu, yardımcısına buradan gitmesini söylemesine rağmen Sumukha bunu reddetmiş. Bu duruma avcı çok şaşırılmış ve diğerlerinin hayatlarını kurtarmak için kendi hayatlarını tehlikeye atan bu iki kuğu, onu çok etkilemiş. Bu fedakârlık üzerine avcı olan biteni iki kuğuya anlatmış ve onları serbest bırakmak istemiş. Ancak altın kuğu krala gitmek istediğini söylemiş. Bunun üzerine avcı onu alıp krala götürmüştü. Kuğuların bu cesareti karşısında kralın kalbi iyilikle dolmuş ve onları sarayında ağırlamak istemiş. Birkaç gün krallıkta kalan kuğular sonra yaşadıkları yere geri dönmüş (Cowell, 1901, ss. 264-267).

---

ormandaki ağaçlardan meyve toplamaya gitmiş. Bu sırada aniden bir yağmur başlamıştır. Yağmur çok şiddetli yağmış ve onlar da sığınmak için bir ağacın tepesinde çıkmışlardır. Vücutlarından damlayan su, orada yaşayan bir yılanı rahatsız etmiş; bunun üzerine yılan, zehrini akıtarak her ikisini de kör etmiştir. Sāma, anne-babasının geri dönmediğini fark edince onları aramaya gitmiş. Kör olan anne-babasını ağaçtan indirmiş ve eve getirmiştir.”

Resim 5<sup>8</sup>

#### 4.5. Çhaddanta Cātaka, 514

Bir zamanlar Himālaya yakınlarındaki Çhaddanta Gölü civarında sekiz yüz fil sürüsü yaşarmış. Bu fillerin kralı olarak doğan Bodhisatta ise diğer fillerden çok farklıymış; vücudu bembeyaz ancak ayakları ve yüzü kırmızı renkteymiş. Üstelik altı tane de dişi varmış. Diğer fillerin hayranlıkla baktığı bu filin iki tane eşi varmış. Bir gün serinlemek için eşleriyle birlikte nehre gitmiş. Burada nehrin içinde şakalaşırken, diğerine nazaran daha kurnaz ve akıllı olan eşi, nehirden bir ağaca çarparak yere düşmüş. Ağaçtan böcek ve kuru yapraklar üstüne dökülürken diğer eşinin üzerine ağacın çiçekleri dökülmüş. Bu duruma çok kızan eşi intikam almak üzere orayı terk etmiş. Başka bir ülkeye giden eşinin aklında hep Bodhisatta varmış ve ondan intikam almak için plan yapmış. Bir avcıya onun çok değerli altı dişini alıp getirmesini emretmiş. Bunun üzerine avcı okunu ve yayını alarak filin yaşadığı yere gidip ona tuzak kurmuş. Bodhisatta da çukuru fark etmeyip içine düşmüş. Avcı da onu öldürmek için çukura inmiş. Karşısında bembeyaz ve güçlü fili görünce korkmuş. Aslında fil de onu öldürebilecek güçteymiş, ancak Bodhisatta ‘ben kimseyi öldürmem bu öğretilerime çok aykırı’ demiş. Bunu duyan avcı, file merhamet etmiş ve onu öldürmeden dönüp gitmiş (Cowell, 1907, ss. 20-30).

<sup>8</sup> Çūlahansa Cātaka’ya ait ilgili anlatıda; “...altın kuğu krala gitmek istediğini söylemiş. Bunun üzerine avcı onu alıp krala götürmüştür. Kuğuların bu cesareti karşısında kralın kalbi iyilikle dolmuş ve onları sarayında ağırlamak istemiştir...”

Resim 6<sup>9</sup>

#### 4.6. Vessantara Cātaka, 547

Bir zamanlar Bodhisatta, Sivi hanedanlığının bir soyu olan Cetuttara krallığında Vessantara adıyla doğmuş. Annesinin adı Phusatī, babası ise Sañcaya imiş. Vessantara doğduğunda büyük bir mucize gerçekleşmiş ve aynı anda krallıkta beyaz bir fil de doğmuş. Bu filin krallığa bolluk ve bereket getireceğine inanılmış. On altı yaşına geldiğinde Maddi adında güzel bir prensesle evlenmiş. Onların Cali ve Kanhacina adında iki çocuğu olmuş. Bu sırada sekiz Brāhmaṇın yaşadığı Kaliṅga'da kıtlık meydana gelmiş. Cömertliği ile bilinen Vessantara'dan yardım istemişler. Bunun üzerine Vessantara onlara filini bolluk bereket getirmesi için bağışlamış. Bir süre sonra kendi krallığında kıtlık başlamış ve halk buna çok tepki göstermiş. Halk toplanıp durumu babası Sañcaya ile paylaşmış. Onların yaşam kaynağı olan fili verdiği için Vessantara'nın ormana sürgüne gönderilmesini istemişler. Krallığın bir felakete sürükleneceğinden korkan babası oğlunu ormana sürgüne göndermiş. Ancak Maddi eşinden ayrılmak istemeyip iki çocuğunu da alıp Vessantara ile birlikte yola çıkmışlar. Kral onlara ormanda yaşamlarını rahat sürdürmeleri için yiyecek-içecek ve kraliyet arabası vermiş. Ancak yolda yine fakir insanların dilenmeleri üzerine yiyecek içeceğini hatta kraliyet arabasını da vererek hiçbir şeyi olmadan ormanda yaşamını sürdürmeye çalışmış. Maddi çocuklarına bakarken, Vessantara tüm gün ava çıkıp onlara yiyecek getirmek suretiyle yaşamlarını sürdürmüşler. Bir gün Vessantara'nın yorgun düştüğünü gören Maddi, meyve getirmek için ormana gitmiş. Bu sırada Cūcaka adında açgözlü ve kurnaz bir Brāhmaṇ, Vessantara'dan yiyecek

<sup>9</sup> Çhaddanta Cātaka'ya ait bu duvar resminde, fil tasvirleri yapılmıştır. Anlatıya ismini veren altı dişli fil (sad+danta=altı diş) Bodhisatta, karısı olan iki fille birlikte resmedilmiştir. Resmin sağ tarafında Bodhisatta'yı öldürmek için gelen avcı, elindeki ok ve yay gibi detaylarla birlikte betimlenmiştir.

bir şeyler istemiş. Vessantara verecek hiçbir şeyinin olmadığını söylese de adamı boş göndermek istemediğinden, sadece çocuklarını verebileceğini söylemiş. Brāhmaṇ bu teklifi hemen kabul etmiş. Çocuklar ağlayıp gitmek istememiş ancak Vessantara onları zorla Brāhmaṇla göndermiş. Maddi geri döndüğünde çocuklarını sormuş ve Vessantara sessiz kalmış. Maddi büyük bir acıyla çocuklarını ormanda aramaya başlamış. Onun bu halini gören Vessantara daha fazla dayanamayıp olan biteni anlatmış. Tanrıların kralı Sakka, Vessantara'nın cömertliğinin sınırlarını test etmek istemiş ve kılık değiştirerek çirkin bir Brāhmaṇ olmuş. Prens Vessantara'nın karşısına çıkıp karısını istemiş. Vessantara bunu da kabul etmiş ve karısını vermiş. Diğer yandan açgözlü Brāhmaṇ Cūcaka, Cetuttara şehrine ulaşmış ve kral Sañcaya'nın karşısına çıkmış. Krala her şeyi anlatmış ve çocukları vermek için altın ve yiyecek istemiş. Kral, açgözlü Cūcaka'nın tüm isteğini yerine getirmiş ve onu krallığında ağırlamış. Vessantara'nın haline çok üzülen kral, oğlunun kaldığı yeri öğrenmiş ve yardımcılarıyla birlikte onu geri getirmek için yola çıkmışlar. Tanrıların kralı Sakka, bu cömertlik karşısında şaşkına dönmüş. Çirkin bir Brāhmaṇ kılığında çıkarak Vessantara'nın yanına gitmiş. Maddi'yi geri vermiş. Sonunda Sakka tarafından kusursuzluğa eriştiğini ve bir sonraki yaşamında Siddhartha Gautama olarak doğacağını müjdelemiş. Bu sırada babası Sañcaya ormana gelip onları saraya götürmek için ikna etmiş. Saraya geri dönen kral tanrı Sakka'nın da yardımıyla krallığına bolluk ve bereket yağmış. Böylece prens zenginlik içinde yaşamına devam etmiş (Cowell, 1907, ss. 246-305).



Resim 7<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vessantara Cātaka anlatımında ifade edildiği şekliyle; bir prens olarak doğan Bodhisatta'nın, karısı ve çocuklarıyla birlikte saray hayatından bir sahne.

**4.7. Māti-Posaka Cātaka, 455**

Bir zamanlar Brahmadata'nın Benares'te hüküm sürdüğü yıllarda, Himalaya bölgesinde Bodhisatta, bir fil olarak dünyaya gelmiş. Bembeyaz, devasa bir görünüme sahip ve etrafı 80.000 filden oluşan bir sürüyle çevrilmiş. Annesi ise körmüş. O da annesi için bizzat kendisi, birbirinden lezzetli yabani meyveler toplayıp ulaştırması için yanındaki fillere verirmiş; ancak bu filler, hepsini kendileri yer ve zavallı anne file bir tane bile vermezlermiş. Bir gün bu durumun farkına varan fil çok üzülmüş ve “Ben sürüyü terk ediyorum ve uzaklarda annemle birlikte mutlu bir hayat süreceğiz.” demiş. Bir gece, yanındaki birkaç dostu ve annesi ile birlikte Çañdorna Dağına doğru yola çıkmışlar; oraya varınca güvenli bir tepedeki mağaraya annesini yerleştirmiş ve onunla güzelce ilgilenmeye başlamış.

Günün birinde, Benares'te yaşayan yolunu kaybetmiş bir korucu; eşyalarını yorgunluktan taşıyamaz hale gelmiş ve yüksek sesle inlemeye başlamış. Sesleri duyan Bodhisatta; “Anlaşılan biri zor bir durumda; ama ben buradayken kimse zorluk içerisinde olmamalı.” diye düşünmüş ve doğruca adamın yanına gitmiş fakat adam korkusundan ne yapacağını bilememiş. Fil, adama; “Ey Adam! Benden korkmana gerek yok. Kaçmayı bırak da söyle bakalım, niçin ağlayıp sızlayarak dolaşıyorsun?” “Efendim, yolumu kaybettim ve yedi gündür boş boş çaresizce yürüyorum.” demiş. “Ey adam, korkma artık; sana insanların kullandığı doğru yolu göstereceğim.” demiş. Sonra adamı sırtına almış ve onu ormana kadar götürdükten sonra geri dönmüş.

Kıymet bilmez, erdemsiz adam şehre varır varmaz; bu devasa filden krala bahsetmeye karar vermiş ve zaten filin yaşadığı yeri hatırlayıp bulabilmek için geçtiği yerlerdeki ağaç, kaya ve tepelere işaretler bırakmış. İşte tam da o gün, kralın görkemli fili ölmüş. Kral da ulakları aracılığıyla, kendisine yakışır, güzel bir fil bilen ya da gören kişilerin derhal haber vermesini buyurmuş. Adam fırsattan istifade, hemen kralın huzuruna çıkmış; bembeyaz ve görkemli bir fil gördüğünü, tam da kralın istediği gibi olduğunu anlatmış. “Size yolu gösterebilirim.” demiş utanmaz adam. Ayrıca fili saraya getirebilmek için fil bakıcılarının da yanında gelmesini istemiş. Kral koruyucuyla birlikte, güvenilir bir adamını ve bir birlik askerini de onunla göndermiş. Bodhisatta'yı gölde yemek yerken bulmuş. Bodhisatta adımı görünce; adeta başına gelecekleri sezmiş ve “Bu adam bana kötülükten başka bir şey getiremez.” diye düşünmüş. “Ben çok güçlüyüm; bin fille bile mücadele edebilecek güce sahibim. Hiddetim, bir kraliyet ordusunu dahi yok edebilecek kadar şiddetlidir. Ancak öfkeme yenilirim, erdemimi kaybederim. Bu sebeple de vücudum, bıçaklarla delik deşik edilse dahi bugün asla sinirlenmemeliyim.” demiş. Bu kararı verdiği için de başını eğerek hareketsiz bir halde kalmaya devam etmiş.

Korucu lotus gölünün yanına kadar gelmiş ve onu görünce “Gel oğlum, buraya gel!” demiş. Sonrasında adam hortumuna tutunmuş ve yedi gün

süren bir yolculuğun ardından Benares'e varmışlar. Bodhisatta'nın annesi, oğlu geri gelmeyince, kralın adamlarının onu yakaladığını anlamış. Fil bakıcısı, henüz daha yoldayken, krala haber göndermiş ve kral, şehrin dört bir tarafını süsletmiş. Fil bakıcısı, Bodhisatta'nın her bir köşesi güzel kokulu çiçeklerle bezenmiş şehrin içerisine doğru yol alması için rehberlik etmiş. Kral, filin yemesi için birbirinden güzel yiyecekler hazırlatmış. Ancak Bodhisatta, bir lokma dahi ağzına koymamış ve "Annemsiz hiçbir şey yiyemem." demiş. Kral yemek yemesi için adeta ona yalvarmış. Ancak Bodhisatta (fil) kör olan annesinin durumundan bahsedip ona olan düşkünlüğünden bahsedince; kral çok etkilenmiş ve memnun olmuş. Erdemli Bodhisatta için göl pek uzak olmayan bir şehir inşa ettirmiş ve ömrü boyunca annesinin hizmetinde olması için izin vermiş. Annesi öldüğünde Bodhisatta, cenaze töreni için Korondaka adı verilen bir manastıra gitmiş. Tören için buraya yaklaşık 500 keşiş gelmiş ve kral da onlara hizmet etmiş. Kral işte tam buraya Bodhisatta'nın taştan bir heykelini yaptırmış ve Hindistan'ın dört bir yanından insanlar, Fil Bayramını kutlamak için buraya gelip durmuş (Cowell, 1901, ss. 58-61).

Resim 8<sup>11</sup>

#### 4.8. Sarabha-Miga (Mriga) Cātaka, 483

Bir zamanlar, Brahmadata'nın Benares'te hüküm sürdüğü yıllarda Bodhisatta bir erkek geyik olarak doğmuş ve ormanda yaşıyormuş. O günlerde avlanmayı çok seven bir kral varmış ve o kadar da kuvvetli bir adammış ki kendisinden başka kimsenin onun gibi bir güce sahip olmadığını farkındaymış. Yine bir gün ava gitmiş ve maiyetindekilere; "Bir geyik dahi yakalayamazsanız, cezalardan ceza beğenin." demiş. Onlar da "Kanca ya da sopayla bir geyik

<sup>11</sup> Hayatını kör olan annesine adanmış, gösterişli bir fil olan Bodhisatta'nın, Māti-Posaka Cātaka'daki anlatımlarından spot sahneler sunan çoklu bir betimleme.

yakalayınca, onu kralın olduğu yere götürmeliyiz.” diye konuşmuşlar ve kralı avı beklemek üzere yolun sonuna doğru göndermişler. Sonra güzel bir avlak hazırlamışlar ve sopalarla yere vurmaya başlamışlar. İlk yaklaşan geyiği hemen krallarının huzuruna sunacaklarmış ve işte bir tanesi hemen oracıktaymış. Çalılıkların arasından kaçıp gitmek için defalarca şansını zorlasa da her tarafı sarılıymış. Heyecanla itişip kakışan adamları görmüş ve kralla da göz göze gelmiş. Geyiğin ürkek bakışlarını ve sanki gözüne kum kaçmışçasına hızlı hızlı açılıp kapanan göz kapaklarının hareketini, kral da fark etmiş. Hızlıca bir ok atmış ancak ıskalamış. Bilirsiniz geyikler, oklara karşı direnmekte ve kaçmakta çok iyidirler. Okların ardı kesilmiyor; arka arkaya devam ediyormuş. Başının ve sırtının üzerinden geçenler, ayaklarının arasından kaçan okların sayısı belli değilmiş. Kral, geyiği yuvarlanırken görmüş; onu vurduğunu düşünmüş ve sevinçle haykırmış. Ancak o da ne? Geyik birdenbire ayağa kalkmış ve rüzgâr gibi eserek adamların arasından geçip gitmiş. Geyiği gören kralın adamları, bir araya toplanmış; “Kim yaptı bunu? Geyik, nereye doğru gidiyor? Oysaki kral, vurdum diye bağırmıştı” diye konuşup duruyorlarmış. Kral, “Bunlar bana gülüyor olmalı.” diye düşünmüş. “Benim taktiğimi bilmiyorlar, tabii.” Bel, ayak ve ellerindeki av aletlerini hazırlamış ve “Yakalayacağım o geyiği” diye haykırmış. Geyik ormanın derinliklerine dalmış; kral da arkasından. Şimdi geyik, çok sayıda çukurun olduğu ve ağaç köklerinin ormanın yüzeyini kapladığı sarp bir bölgede derinlere doğru ilerliyormuş. Geyik hemen yanındaki derin bir çukurun varlığını hissetmiş. Kral da onu hemen arkasından takip ediyormuş; geyik ise onun ayak seslerini kulağının hemen dibinde hissedebiliyormuş. Biran arkasına dönmüş ancak kimse yokmuş; onun çukura düştüğünü anlamış. Geyik suların derinliklerinde, hayatta kalmak için mücadele eden kralı görmüş ve onu içine düştüğü sıkıntıdan kurtarmaya karar vermiş; içinde en ufak bir hainlik hissi yokmuş. “Korkmana gerek yok kral, seni oradan kurtaracağım.” demiş (Cowell, 1901, ss. 166-174).



Resim 9<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Erkek bir geyik olarak doğmuş olan Bodhisatta'nın, Sarabha-Miga (Mriga) Cātaka anlatısındaki avlanma sahnelerini konu alan bir betimleme.



## 5. SONUÇ

Hindistan'ın Maharashtra Eyaleti'nde yer alan Acanta Mağaraları, sanatsal ve tarihsel değerleriyle, Buddhist kültür birikiminin günümüze kadar aktarılıp yorumlanmasında oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. İki farklı dönemde oluşturulduğu düşünülen bu mağaralar, Buddhist mimarinin ve Hint kaya oymacılığının en dikkat çekici eserleri arasında yer almaktadır. Mağara duvarlarına işlenen fresklerle zenginleştirilmiş bu mimari yapılar, keşfedildikleri tarihten itibaren, Hint'e dair taşıdığı sanatsal, tarihsel ve kültürel değer sebebiyle araştırmacılar tarafından önemsenmiştir. Temasını çoğunlukla dinsel nitelikli öğelerin oluşturduğu duvar resimlerinin bazılarında Bodhisatta öykülerinin yer aldığı Cātaka metinlerine ait anlatıların betimlendiği görülmektedir. Buddhist düşünceye ait olan erdemli ve akılcı davranışları; ahlâki değerleri kazandırmayı hedeflemiş anlatıların tasvir edildiği bu freskler aracılığıyla, aktarılmak istenen öğretilerin her kesimden insan tarafından anlaşılabilirliğinin kolaylaştırılması amaçlandığını düşünmekteyiz.

19. yüzyılın sonlarına doğru ilk replikaları hazırlanan duvar resimlerinin, 20. yüzyılın ortalarına doğru birbirinden farklı replikaları hazırlanmış ve ardından hacimli birer koleksiyona dönüştürülerek korunmuştur. Çalışmamıza konu olan ve Nizam yönetimi döneminde oluşturulup günümüze değin ulaştırılan bu koleksiyon ise Hindistan'ın Hyderabad şehrindeki Telangana Eyalet Arkeoloji Müzesi'nde Acanta Galerisi ismiyle anılmaktadır. Sözü edilen galerideki fresklere ait replikaların konusunu oluşturan Cātaka anlatılarının tasvirleri ise I. X. ve XVII numaralı Acanta mağaralarında yer almaktadır. Bu çalışma ile adı geçen mağaralarda yer alan replika duvar resimleri tespit edilmiş ve spot sahneler barındıran betimlemeler; Buddhist kültür, Hint kültürü ve Cātaka yazın türü üçgeninde ilişkilendirilerek, anlatılardaki özellikleriyle birlikte yorumlanmıştır. Ayrıca Acanta Galerisi özelinde duvar resimlerinin her biri çalışmamız içerisinde listelenerek görsel betimlemelerine ait olan Cātaka anlatıları dilimize çevrilerek eşleştirilmiştir.

I numaralı mağaraya ait fresklerdeki betimlemeler; Çampeya Cātaka ve Mahācanaka Cātaka'da yer alan anlatılardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Bu anlatıdan hareketle oluşturulan duvar resminde; yılan kral Çampeya, eşi Sumanā ve etrafındaki çalışanlar ile halkın tasvir edildiği spot sahne resmedilmiştir. Bu anlatı ile, Hint'e ait yılan kral mitolojik ögesinin yanı sıra, Buddhist ahlakın öngördüğü biçimde, dünyevi hırslardan arınma, oruç tutma, kefaret ödeme gibi değerlere atıfta bulunulmuştur. I numaralı mağaraya ait başka bir duvar resminin betimleme unsurunu barındıran Mahācanaka Cātaka'ya ait anlatıda ise ağabeyinden krallığı almak isteyen Polācanaka betimlemesi yer almaktadır. I numaralı mağarada yer alan ve Bodhisatta Vacrapani olarak adlandırılan elinde lotus tutan Bodhisatta tasviri, doğrudan bu anlatıyı resmetmemesine rağmen, bazı araştırmacılar tarafından Mahācanaka Cātaka ile ilişkilendirilmiş bir tasvir olarak kabul edilmektedir.

Mahācanaka Cātaka'ya ait olduğu belirtilen başka bir tasvirde ise Bodhisatta; etrafındaki yardımcılarını ona hizmet ederken saraydaki tahtında oturur bir halde betimlenmiştir.

X numaralı mağarada da Sāma Cātaka'da yer alan anlatının tasvir edildiğini görmekteyiz. Sāma Cātaka'da merhamet ve pişmanlık motifinin yoğunlukla işlendiğini ve Buddhist kültürün en keskin öğretilerinden olan canlılara zarar vermeme anlayışının kazandırılmaya çalışıldığını anlaşılmaktadır. X numaralı mağarada yer alan freskte, Sāma'nın annesinin yılan tarafından zehirlendiği ve daha sonra Sāma'nın onları bulup eve götürdüğü sahne resmedilmiştir.

Acanta Galeri'de XVII numaralı mağaradaki duvar resimlerine konu olan; Çūlahansa Cātaka, Çhaddanta Cātaka, Vessantara Cātaka, Māti-Posaka Cātaka ve Sarabha-Miga (Mriga) Cātaka'ya ait anlatıların betimlendiği replikalar da yer almaktadır. Çūlahansa Cātaka'dan altın kuğunun kralın yanına gittiği ve kralın onları sarayında ağırladığını betimleyen ilgili duvar resmi aracılığıyla halkı için kendisini feda eden lider kuğu ve yardımcısının sergilediği fedakârlık ve cesaret, Buddhist motiflere vurgu yapılarak dikkat çekilmek istenmiştir. XVII numaralı mağaradaki bir başka replika ise Çhaddanta Cātaka ile ilgili anlatıya aittir. Bu anlatının spot sahnesi olarak Bodhisatta'yı iki karısıyla birlikte görmekteyiz. Ayrıca replika freskte fili öldürmeye gelen avcı da ayrıntılarıyla resmedilmiştir. XVII numaralı mağaradaki replikaların ait olduğu bir diğer anlatı da Vessantara Cātaka'ya aittir. Kendisinden bir şey isteyenleri geri çevirmemek için elindeki her şeyden feragat eden kişinin, diğer doğumunda Buddha olarak dünyaya geleceğine dair bir öngörü yaratan bu anlatı; Buddhist kültüre ait cömertlik ve yardımseverlik motifleri ile zenginleştirilmiştir. Bu anlatının resmedildiği replikada; bir prens olarak doğan Bodhisatta'nın, karısı ve çocuklarıyla birlikteliğini gösteren saray hayatından bir kesit bulunmaktadır. Māti-Posaka Cātaka'nın betimlendiği replikada ise Bodhisatta, gelenek olduğu üzere bir fil biçiminde dünyaya gelmiş haliyle karşımıza çıkmaktadır. Kendisine karşı yapılan yanlışlara karşı bile merhamet, yardımseverlik ve erdemlilikle yaklaşmanın iyiliğini vurgulayan bu anlatı Buddhist dinsel ritüellerinden de izler barındırması açısından kıymetlidir. Bu anlatının resmedildiği freskte, anlatının pek çok bölümünden unsurlar barındıran çoklu bir betimlemeyle karşılaşmaktayız. Son olarak Sarabha-Miga (Mriga) Cātaka'nın XVII numaralı mağaradaki izlerinde; Bodhisatta'yı erkek bir geyik olarak görmekteyiz. Bu anlatıda da fedakârlık, merhamet ve yardımseverlik motiflerinin; kendisini avlamak isteyen krala karşı merhametle yaklaşan geyik Bodhisatta'nın tutumu üzerinden yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Sarabha-Miga (Mriga) Cātaka'ya dair tasvirin resmedildiği replikada, geyik olarak doğmuş olan Bodhisatta'nın, avlanması için uğraşların yer aldığı sahne betimlenmiştir.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Cātaka anlatılarının her biri Buddhist kültüre ait ahlaki öğretileri, kavramları, inanışları aktarması

bakımından oldukça önemlidir. Bu sebeple biz de bu çalışmayla, Telangana Eyaleti Arkeoloji Müzesi özelinde, Acanta Galerisi'nin Acanta Mağaraları duvar resimleri koleksiyonu üzerinden; Hint ve Buddhist kültür ile Cātaka anlatılarının replika fresklerine olan yansımalarını ele almaya çalıştık. Oluşturulduğu döneme ait kültürel mirasın aktarılmasında önemli bir rol oynayan Acanta Mağaraları duvar resimleri; ulaşmaya çalıştığı kitleye iletmeyi amaçladığı ahlaki öğretileri ve kültürel unsurları aktarmada, edebi bir ürün olan Cātakaları resim sanatıyla sentezlemesindeki başarısından dolayı paha biçilmez bir değer taşıdığını düşünmekteyiz. Bu sebeple biz de bu çalışmamızla Buddhist sanatın farklı alanlarında yer alan söz konusu eserleri, ortak anlatıları vasıtasıyla eşleştirerek Buddhist ekince dair daha net bir perspektif sunmak istedik. Böylelikle sonuç olarak Buddhist Hint kültürü merkezli, halkbilim, edebiyat, sanat tarihi ve hatta siyasi tarih disiplinlerini ilgilendiren bu çalışma ortaya çıkmış oldu.

**KAYNAKÇA**

- Agrawal, A., Naidu, M. ve Patnayaka, R. (2016). Ajanta Caves: A Perspective on Construction Methods and Techniques. *International Journal of Research in Engineering and Technology*, 5(9), 217-223.
- Basham, A. L. (2004). *The Wonder That Was India*. London: Pan Macmillan.
- Burgess, J. (2007). *Buddhist Art in India*. New York: Burgess Press.
- Chatterji, S. K. (1951). *Significance and Importance of Jātakas*. Calcutta: Calcutta University.
- Cowell, E. B. (Ed.) (1901). *The Jataka 'or Stories of the Buddha's Former Births'*, Vol. IV. Çev. W.H.D. Rouse. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cowell, E. B. (Ed.) (1905). *The Jataka 'or Stories of the Buddha's Former Births'*, Vol. V. Çev. H.T. Francis. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cowell, E. B. (Ed.) (1907). *The Jataka 'or Stories of the Buddha's Former Births'*, Vol. IV. Çev. E. B. Cowell; W.H.D. Rouse. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davids, R. ve Stede, W. (1921-1925). *Paṭi- English Dictionary*. New Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kaya, K. (2017). *Buddhizm Sözlüğü*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kayalı, Y. (2018a). Buddhist Kültürün Acanta Mağaralarındaki İzleri: Vihāralar. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 58(2), 29-58.
- Kayalı, Y. (2018b). Acanta Mağaraları: Buddhist Gelenek ve Çaityalar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(35), 504-525.
- Kökdemir, E. (2019). *Cātakalar: Bodhisatta Öyküleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kökdemir, E. ve Şahbaz, D. (2020). Buddhist metin Cātakaların İntizar Hüseyin'in öykücülüğüne yansımaları: Kaplumbağa Öyküsü. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(4), 1447-1464.
- Rowland, B. (1963). *The Ajanta Caves Early Buddhist Paintings From India*. New York: United Nations Education, Scientific and Cultural Organization Mentor-Unesco Art Books.
- Ruben, W. (1947). *Buddhizm Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Sangharakshita (2006). *A Survey of Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Smith, V. A. (1930). *A History of Fine Art in India & Ceylon*. Oxford: The Clarendon Press.
- Upadhyaya, D. O. (1994). *The Art of Ajanta and Sopocani*. Delhi: Motilal Banarsidass Publications.
- Wiener, S. (1977). *Ajanta Its Place in Buddhist Art*. London: University of California Press.

<b>Makale Bilgisi:</b> Bakanlar Mutlu, H. (2021). Nan Shepherd’ın The Living Mountain (1977) İsimli Eseri: Yirmi Birinci Yüzyıl Britanya Doğa Yazınının Öncüsü. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 40-59.	<b>Article Info:</b> Bakanlar Mutlu, H. (2021). Nan Shepherd’s The Living Mountain (1977): A Forerunner of Twenty-First Century British Nature Writing. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 40-59.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 03.09.2020	<b>Date Submitted:</b> 03.09.2020
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 27.01.2021	<b>Date Accepted:</b> 27.01.2021

**NAN SHEPHERD’S *THE LIVING MOUNTAIN* (1977): A FORERUNNER OF TWENTY-FIRST CENTURY BRITISH NATURE WRITING**

**Hatice Bakanlar Mutlu\***

**ABSTRACT**

Nan Shepherd (1893- 1981), a Scottish author and nature lover, entered the literary scene with her novels *Quary Wood* (1928), *The Weatherhouse* (1930) and *A Pass in the Grampians* (1933) that focused on the effects of modernity on Scottish rural life and contributed to the intellectual movement known as Scottish renaissance. However, it is because of her 1977 memoir, *The Living Mountain* that she has gained popularity in recent years. In this mountain memoir, Shepherd shares her impressions about the years she spent hiking in the Cairngorms, a national park in Scotland. *The Living Mountain* can be seen as a pioneering work for its age due to Shepherd’s deep interest in the non-human animals as well as the natural elements in the mountain range, her narrative which is not centred on a human but shaped around the non-human, her sensitivity to anthropogenic ecological problems and the importance she attached to writing about her bodily sensations and emotions as well as objective observations during her hikes. The purpose of this study is to analyse *The Living Mountain* considering Shepherd’s alleged non-anthropocentrism, ecological sensitivity and amalgamation of subjective response with objective observations. This study claims that Shepherd’s memoir can be read as a forerunner of twenty-first century nature writing, which some ecocritics like Jason Cowley and Alexander J. B. Hampton prefer to call as “new nature writing”. Twenty-first century nature writing in Britain is supposedly marked by writers’ ecological awareness, their efforts to create non-anthropocentric narratives and the importance they attach to their subjective experiences in nature in addition to objective observations. This paper discusses how Shepherd managed to integrate these characteristics into her writing, which can inspire and guide the new generation writers as they tend to show a non-anthropocentric reaction to the current ecological crisis in their own ways.

\*Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, haticebakanlar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9713-0586

**Keywords:** British nature writing, Nan Shepherd, The Living Mountain, twenty-first century nature writing

## NAN SHEPHERD'IN *THE LIVING MOUNTAIN* (1977) İSİMLİ ESERİ: YİRMİ BİRİNCİ YÜZYIL BRİTANYA DOĞA YAZINININ ÖNCÜSÜ

### ÖZ

İskoç yazar (1893- 1981) ve doğa aşığı Nan Shepherd, İskoç Rönesansı olarak bilinen entelektüel akıma katkıda bulunan ve modernitenin İskoç kırsal yaşamındaki etkileri üzerine yazdığı *The Quarry Wood* (1928), *The Weatherhouse* (1930) ve *A Pass in the Grampians* (1933) isimli romanlarıyla edebiyat sahnesine çıksa da yazarın son yıllarda kazandığı popülaritenin asıl kaynağı 1977'de basılan *The Living Mountain* isimli eseridir. Yazar, bir hatırat olarak değerlendirebileceğimiz bu eserinde, İskoç milli parkları arasında yer alan The Cairngorms dağlarında geçirdiği yıllara ilişkin izlenimlerini paylaşmaktadır. Yazarın dağda yaşayan insan dışı canlılara ve dağı oluşturan elementlere olan yoğun ilgisi, tek başına insanı odağına almayan ve insan olmayan varlıklar etrafında şekillenen anlatımı, insanın sebep olabileceği ekolojik sorunlara yönelik hassasiyeti ve dağda geçirdiği zaman boyunca objektif gözlemlerinin yanı sıra bedensel ve duygusal olarak neler hissettiğini yazmaya verdiği önem düşünüldüğünde, *The Living Mountain* kendi çağına göre öncü sayılabilecek bir doğa yazını örneğidir. Bu çalışmanın amacı, *The Living Mountain*'ı Shepherd'ın insan odaklı olmayan yaklaşımı, ekolojik hassasiyeti ve sübjektif tepkileri özelinde inceleyerek eserin 21. yüzyıl Britanya doğa yazınına yakınlığını ortaya koymaktır. Jason Cowley ve Alexander J. B. Hampton gibi bazı eleştirmenlerce “yeni doğa yazını” olarak da isimlendirilen 21. yüzyıl Britanya doğa yazınının, yazarların çevresel kriz konusunda sahip olduğu farkındalık, insan olmayan varlıklar için bir anlatı yaratma çabası ve bunu yaparken anlatılarına sübjektif deneyimlerini dâhil etmeye verdiği önemle kendi çizgisini yaratmakta olduğu iddia edilebilir. Bu çalışmada, içinde bulunduğumuz ekolojik krize insan merkezli olmayan bir şekilde tepki göstermek isteyen yeni dönem yazarlar için hem bir ilham kaynağı hem de bir rehber olarak görülebilecek bu eserinde Shepherd'ın bu çizgiyi nasıl yakaladığı tartışılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Britanya doğa yazını, Nan Shepherd, The Living Mountain, 21. yüzyıl doğa yazını

### 1. INTRODUCTION

Nan Shepherd (1893- 1981) is a Scottish writer, gardener and hill-walker, in whose legacy a nature writing competition was started in the summer of 2019 to find the underrepresented voices in nature writing in Britain (“About Nan Shepherd”, n.d.). Shepherd entered the literary scene in 1930s and 1940s with her novels *The Quarry Wood* (1928), *The Weatherhouse* (1930) and *A Pass in the Grampians* (1933) (Peacock, n.d.). Lyall (2019) informs that with her three novels published in 1930s, in which she showed interest in the pressure of

modernity on rural communities in Scotland, Shepherd greatly contributed to Scottish cultural revival known as Scottish renaissance (para.4). However, it is *The Living Mountain* (1977) that has brought Shepherd into the forefront in recent years (Peacock, n.d., para.4). A Cambridge professor who stands among the most well-known English nature writers of the contemporary era, Robert Macfarlane (2011) points out that even though Shepherd wrote *The Living Mountain* in the closing years of the Second World War, it was not until 1977 that she could have it published (p. xiii). In this article, I would like to focus on Nan Shepherd's *The Living Mountain*, which is her best known book today although it was neglected for years. I argue that *The Living Mountain*, which was written in the second quarter of the twentieth century, can be seen as a remarkable achievement for British nature writing at a time when it was facing recognition problems. Also, it can be claimed that *The Living Mountain* has contemporary relevance in the current state of British nature writing because of the writer's non-anthropocentric attitude, which enables her to remain attentive to the non-human world in the mountain without attaching any superiority to human. Her ecological awareness accompanied by a scientific eye and her personal response to the mountain range she was utterly in love with also add to the memoir's strength, for Shepherd seems to have resolved the subjectivity and objectivity dilemma in British nature writing, which will be detailed below. Before analysing the book in terms of the writer's non-anthropocentric stance, ecological sensitivity and merger of an objective eye with a personal response, it would be useful first to have a brief look at twentieth century nature writing in Britain to understand why *The Living Mountain* can be regarded as an achievement for its age and then consider the present state of British nature writing to appreciate why *The Living Mountain* has contemporary validity.

## **2. Nature writing in Twentieth Century Britain**

In the twentieth century British nature writing was most of the time trivialized and the respect afforded to the genre in the Romantic and Victorian literature was long lost (Hampton, 2018, p. 1). As Macfarlane (2013) puts it, "For much of the twentieth century in the UK, writing about wildlife or the countryside was regarded with suspicion tending to contempt" (p. 166). Clark (2011) also states that in the 1980s there was a consensus in British literary criticism that "Nature was only a spurious topic in literature, that any account of the natural world in poetry embodied a mode of false consciousness, an evasion of real political issues" (p. 15). In fact, discussions around nature writing, which has a very long history dating back to Antiquity in the west and was greatly influenced by Romanticism in Britain, had appeared earlier even among Romantic poets themselves, who are known for their love of nature. For example, John Clare harshly criticized Keats for metropolitan sentimentality (Mabey, 2013, para. 1). Clare himself wrote on natural world and rural life, but he blamed Keats for idealising nature: "The descriptions of scenery are

very fine, but ... he often described nature as she appeared to his fancies and not as he would have described her had he witnessed the things he described” (as cited in Canton, 2012, p. 13). As it is seen, such romanticisation of nature was disapproved of even by a Romantic poet. In addition, Oscar Wilde's 1889 contemptuous remark about landscape appreciation is worth attention: “Nobody of any real culture ever talks nowadays about the beauty of sunset. Sunsets are quite old fashioned. To admire them is a distinct sign of provincialism of temperament” (as cited in Macfarlane, 2005, para. 11). Nature writers were, thus, derided.

One of the reasons why the genre was not welcome in the twentieth century was the attack from writers like Stella Gibbons (Hampton, 2018, p. 454). Hampton (2018) informs that Gibbons, with her comedic novel *Cold Comfort Farm* (1932) offered a pastiche of countryside novels by such writers as Hardy, Lawrence and Brontë (p. 454). In this book, Wilson caricatured nature writers as “steeple-climbers in flight from the high waters of modernity” (as cited in MacFarlane, 2003, para. 3). There was also Evelyn Waugh who “skewered the plush prose of country diarists in his novel *Scoop* (1938) with sentences such as ‘feather-footed through the plashy fen passes the queesting vole’” (MacFarlane, 2013, p. 167). Such a mocking attack on nature writers has been shared by many other critics and commentators over the past seventy years (MacFarlane, 2003, para. 3). Such derisive remarks could have discouraged writers from writing about nature. Raymond Williams’s *The Country and the City* (1973) is also claimed to have given permission to the dismissal of pastoral writing clouding the recognition of post-pastoral literature (Stenning & Gifford, 2013, p. 1). As a frequently cited reference book, *The Country and the City* offers a comprehensive analysis about the representation of rural life in English literature with a focus on the social and economic factors that shaped people’s attitude to their landscape. In this book, Williams criticizes the idyllic and stereotypical representation of rural life as opposed to the hostile representation of the urban life and claims that such an idealized representation of the rural area led the social and economic inequities and the exploitation of natural and human resource to be ignored (Johnson & Howley, 2000, pp. 146-47). Though *The Country and the City* apparently has a Marxist agenda in its approach to writing about the countryside, it might have caused question marks about nature writing due to its strongly valid arguments. After all, as Garrard (2004) underlines, Marxist criticism has challenged even British ecocritics let alone nature writers themselves (p. 48).

For decades after Gibbons and Waugh, nature writing seemed self-indulgently sentimental in its longing for oneness with the natural world (Macfarlane, 2013, p. 167). In addition to exaggerated sentimentalism, Stenning and Gifford (2013) also mention the lack of philosophical sophistication in explaining the dismissal of nature writing in the twentieth



century: “Writing about the British countryside and rural life dwindled in the mid-to-late twentieth century, perhaps due in part to critical association with sentimentalism, or a lack of philosophical sophistication, while the international and urban travel narrative produced bumper crops” (p. 1). It is possible that such claims about too much sentimentalism and too little philosophical sophistication in nature writing cast doubt on the literary quality of the books written in this field. Moreover, to Stenning and Gifford (2013), there were also some structural problems concerning the genre: “Finding a structure for a series of narratives about the external environment is problematic. It sounds the risk of sounding, to the sceptical British ear, inauthentic and stagy on the one hand, or indulgently personal and egocentric on the other” (p. 1). In fact, it appears that this is neither just a simple structural problem nor an issue of pleasing British readers. This problem could be related to the question of whether nature writing should be scientific or personal. Within the tradition of nature writing, be it in the UK or USA, there has been a divergence of view as to the objectivity of nature writers. Such clash of ideas was observed in the Romantic period, as well. Canton (2012) reminds us of the tension between John Clare and John Keats: Clare spent years wandering in his locale and attached importance to the law of observation in writing about nature, which provided him with exactitude and expertise in his depiction of nature while Keats wrote in all emotions (p. 13). Similarly, Smith informs us that writers like Jim Perrin prefer brute facts and are disturbed by the way aesthetics distort facts while there is also a tendency that opposes the endorsement of nature as an object as if it was something that we could know the true character of through science (2012, pp. 114-15). The lack of a shared attitude among the practitioners of nature writing about whether the genre should be entrusted to a scientific eye or a personal experience might have prevented its establishment in a consistent way, too.

In brief, British nature writing of the previous century has been challenged from diverse perspectives. It has been cartooned variously as reactionary ruralism or as sentimentalism for a prelapsarian age of at-one-with-natureness, and all this hostility caused nature writing to be threatened with extinction in Britain (MacFarlane, 2003, para. 3). Macfarlane (2003) notes that “Since Gibbons, it has been increasingly hard to write about ‘nature’ with a straight face, and to expect a serious reception in Britain” (para. 2). As a result, the public voice of the individual who attempts to interact with nature has been gradually replaced by the objective voice of the expert, which left nature writing to scientists (Hampton, 2018, p. 455). In other words, as Hampton (2018) notes, twentieth century British nature writing was shaped more by naturalists, geologists and biologists than by writers (p. 455).

Though the criticism addressed at twentieth century British nature writing sounds harsh, it is an undeniable fact that British nature writing remained weak compared to American nature writing of the same era. In

Macfarlane's (2003) view, the reason why nature writing did not flourish in Britain of the twentieth century is twofold:

Tradition's decline might be laid at the door of the kind of selfhood that has come to predominate in Britain: an acrid mixture of the acquisitive-materialist and the secular-humanist, which regards "nature" as a commodity, in no way connected with human enterprise. It might also be linked with changing employment patterns, which mean that more people work further away from where they live and move more frequently ... and there is a diminished sense of interest in any place in particular, outside one's immediate, and often temporary, domestic sphere. (para. 9)

In the interview conducted by Ramos (2012), Kerridge said that the popularity of nature writing in Britain has fluctuated throughout its long history, with a decline after the Second World War (p. 137). According to Kerridge, nature writing was popular in the inter-war period as soldiers who survived the first war turned to the love of wild nature, which resulted in the genre to be associated with war trauma (as cited in Ramos, 2012, p. 137). After the second war, however, Kerridge says the genre lost its appeal because the ideological context was marked by war-related concerns such as a desperate wish to avoid another war with Germany (as cited in Ramos, 2012, p. 137). Nature writing in Britain was obviously disrupted by the Second World War. However, the apparently fragile outlook of twentieth century British nature writing does not mean that there was no work at all that merited appreciation. According to Macfarlane (2017), J.A Baker's *The Peregrine* (1967) and Nan Shepherd's *The Living Mountain* (1977) are examples of the twentieth century nature writing masterpieces (para. 15). Thus, it is possible to allege that such pioneering books and the conditions emerging in the twenty-first century changed the course of nature writing in Britain.

### 3. Contemporary Nature Writing in Britain

With the turn of the twenty-first century, a group of writers began to challenge the view that nature writing should be strictly neutral and scientific, and they have been trying to rehabilitate British nature writing in a way to re-give voice to individual experience with nature (Hampton, 2018, p. 455). Twenty-first century nature writers seem to have determined their stance in the opposition between facts and aesthetics in nature writing: They are in between just as Shepherd was. According to Smith (2012), in contemporary nature writing, neither purely scientific nor purely personal method is welcome because "The distinctions between nature and culture are more blurred, as are the shifts in perspective between subjective, intersubjective and objective" (p. 115).

Indeed, it is possible to say that twenty-first century nature writers are now confidently getting on the stage. Drawing attention to the renaissance that

nature writing has recently enjoyed in Britain, Macfarlane (2013) points at two factors: One is the disembodiment people are increasingly feeling as they are spending more and more time in air-conditioned environments, and the second is the global ecological crisis we are currently facing (p. 167). Macfarlane brings literally vital and urgent reasons to our attention in explaining why people are increasingly tending to read and write about nature. People obviously need to re/connect with nature before it is too late.

In today's Britain, best-selling works are by nature writers such as Roger Deakin, Kathleen Jamie, Richard Mabey, Helen MacDonald and Robert Macfarlane, which can be regarded as a proof that "new nature writing" is now an established trope (Hubbard & Wilkinson, 2019, p. 253). Beaufils (2018) draws attention to what she calls the return of British nature writing in the twenty-first century making a reference to the popularity of nature writing in Great Britain in numbers: "The numbers show that sales in the 'animal and wildlife' category have increased significantly, from 426,630 books sold in 2012, to 663,575 books sold in 2015" (para. 6). In addition, there are new organisations springing up like Two Ravens Press started in Isle of Lewis, Scotland in 2006 to publish books and a magazine on nature and Little Toller started in Dorset in 2008 to republish rural classics encouraging a line of new and young authors to respond to this tradition in their own way (Smith, 2013, p. 30). These developments are a sign that a new literary movement is on the way. Also, a significant number of book reviews published in some leading British newspapers such as *The Guardian* have been dedicated to nature writing. Among them, Madeleine Bunting's book review of Mark Cocker's *Crow Country* (2007) is particularly important. In this book review, Bunting (2007) highlights the fact that a counter-cultural genre which advocates patient attentiveness to what is immediately around us and which calls for reconnection with nature in an age of virtual reality is emerging (para. 5). Referring to this book review, Smith (2013) informs us that a literary movement known as "the new nature writing" began to be noticed in the popular press in 2007 (p. 5). In addition, Moran (2014) underlines that "The term 'new nature writing' entered public consciousness in Britain in the late 2000s in a series of widely discussed books and a special edition of *Granta* magazine under that title" (p. 49). It was the editor, Jason Cowley who first identified and named "new nature writing" in that 2008 special edition which covered Robert Macfarlane's *The Wild Places* (2007), Kathleen Jamie's *Findings* (2005), Mark Cocker's *Crow Country* and Richard Mabey's *Nature Cure* (2005) (Smith, 2013, p. 3). What Cowley (2008) meant by new nature writing as opposed to old nature writing was as follows:

When we began to commission articles for this issue, we were interested less in what might be called old nature writing – by which I mean the lyrical pastoral tradition of the romantic wanderer – than in writers who approached their subject in

heterodox and experimental ways. We also wanted the contributions to be voice-driven, narratives told in the first person, for the writer to be present in the story, if sometimes only bashfully. The best new nature writing is also an experiment in forms: the field report, the essay, the memoir, the travelogue. (p. 10)

In fact, this special edition of the British literary magazine with such an introduction is claimed to have marked the establishment of a movement that has grown exponentially (Hampton, 2018, p. 455). Smith (2013) indicates that the movement began to receive academic interest through publications in academic journals and with David Matless's paper "Nature Voices" (p. 6). Matless (2009), a professor of cultural geography reviewed Mark Cocker's *Crow Country* (2007), Roger Deakin's *Wildwood* (2006), Richard Mabey's *Beechombings* (2007) and Robert Macfarlane's *The Wild Places* (2007) and qualified these four books as "'Nature voices' in their speaking up for things animal, vegetable or mineral ... with reflexivity concerning past conventions of nature writing and attention to uncertain boundaries of culture and nature" (pp. 178-179). Matless (2009) claims that these works mark out a current British context drawing attention to their widespread press coverage, which could be signalling a new nature bandwagon in a time of anxiety over local and planetary futures (p. 179). Considering the works included in the special edition of *Granta*, Cowley (2008) also accentuates the anxiety felt by authors. He explains that the authors in the edition all have the feeling that we are devouring our world and humankind has left no landscape or ecosystem untouched by its members (p. 9). Thus, twenty-first century British nature writing, namely "new nature writing", is marked by a feeling of anxiety about the ecological crisis we are in as well as writers' attempt to speak up for the non-human rather than a romantic quest for a self to be found in nature. In this regard, writers seem to be turning their attention to the non-human and move away from self-centred narratives just as Shepherd did in *The Living Mountain*. In their attempt to write about the non-human nature, nature writers also seem to be challenging separations like human-non-human, subjectivity-objectivity and scientificness-literariness.

#### **4. Nan Shepherd's *The Living Mountain* (1977)**

Although *The Living Mountain* can be read as a mountain memoir, it is not that easy to categorise it. Bell (2014) notes that "On the surface it is an attempt to explore the Cairngorms and document the experience of walking in the mountains, but it is more deeply concerned with the sense of transcendence offered to those who are attuned; travel writing, nature writing, philosophical quest – all three are interconnected in *The Living Mountain*" (Bell, 2014, p. 129). In the introduction to the book, Macfarlane (2011) also admits that *The Living Mountain* is hard to describe: "A celebratory prose-poem? Geo-poetic

quest? A place-paeon? A metaphysical mash-u of Presbyterianism and the Tao? None of these descriptions quite fits the whole, though it is all of these things in part” (p. xv). Macfarlane (2011) informs us that Shepherd wrote *The Living Mountain* in the closing years of the Second World War, but she got it published in 1977 probably because she was discouraged by the novelist, Neil Gunn, who said that it would be difficult to find a publishing house willing to publish it (pp. xii-xiii). Bell (2014) indicates that “*The Living Mountain*, it seems, was too difficult a text to be assimilated into its age, not purely as a consequence of the economics of publishing, but also due to the impossibility of its very categorisation” (p. 132). However, apart from the difficulty in classifying the book, the absence of the human element in it could have caused it to be kept in the drawer. In the aftermath of a world war, a book written on a mountain range without much reference to the war except for the image of plane crashes and blackout nights might not have received appraisal. Moreover, Shepherd chose to write about the mountain itself. To be more specific, she wrote about the mountain range not because what the mountain offered to her or its human inhabitants but simply because she loved the mountains for what they were. Thus, her narrative is not self-centred. It is not even human centred. Shepherd had no expectation from the mountain unlike other people who climbed it: “The talking tribe, I find, want sensation from the mountain...They want the startling view, the horrid pinnacle...Yet, often the mountain gives itself most completely when I have no destination, when I reach nowhere in particular, but have gone out merely to be with the mountain as one visits a friend with no intention but to be with him” (Shepherd, 2011, p. 15). As can be seen from this statement, Shepherd values the mountains merely for their intrinsic value. Her selfless attitude to the mountain range is arguably one factor that makes *The Living Mountain* exceptional for its age.

Shepherd (2011) organized her book in twelve chapters, which are respectively “The Plateau”, “The Recesses”, “The Group”, “Water”, “Frost and Snow”, “Air and Light”, “Life: The Plants”, “Life: Birds, Animals, Insects”, “Life: Man”, “Sleep”, “The Senses” and “Being”. As the titles of the first nine chapters show, Shepherd (2011) does not create a self-centred plot but rather attempts to offer narratives for diverse elements of nature without excluding human. From the way she dedicates separate chapters to the non-human, it can be inferred that she recognizes the ontological status of the mountain range including its inhabitants and the elements it hosts, which makes her narrative non-anthropocentric. From this perspective, it can be claimed that Shepherd had what Leopold (1949) called “the land ethic”. Leopold’s concept of land ethic is a moral code of conduct that grows out of the recognition that the relationships between people and land are intertwined (“The Land Ethic”, n.d.). Leopold expands the scope of ethics to soils, waters, plants and animals, all of which he calls “land” and argues that care for people cannot be separated from care for land (“The Land Ethic”, n.d.). In Leopold’s

(1949) words, “The land ethic simply enlarges the boundaries of the community to include soils, waters, plants, and animals, or collectively: the land” (p. 434).

In Chapter 8, where Shepherd gives a mention to the animals, birds and insects in the Cairngorms, she beautifully stretches the boundaries of the community. For example, she refers to golden eagles that live on the mountain not because of the feeling that the sight of eagles triggers in her but because of what the eagles simply are. While Shepherd (2011) is on the mountains, she once comes across two young boys who want to climb Ben MacDhui, the highest summit in the Cairngorms just to see a golden eagle, and it is understood from this encounter that seeing a golden eagle is a rare possibility that attracts some hikers to the hills (pp. 62-63). Different from the young hikers she ran into, Shepherd considers walking the hills as an end in itself. Seeing a rare animal or climbing the summit is not really her objective. Yet still, when she reaches a summit cairn, she sees a golden eagle rise to the sky as the wind blows. She is apparently amazed by the eagle’s speed and strength in the wind and writes “The more powerful the wind the more powerful the flight of the bird... the eagle, like the moss campion, is integral to the mountain. Only here, where the wind tears across desolate marches, can it prove the utmost of its strength” (Shepherd, 2011, p. 62). The way she responds to the unexpected sight of the eagle is non-anthropocentric as she immediately realizes the eagle’s interconnection with the mountain and the wind instead of mentioning how she herself felt about this experience. In her description of the encounter with the eagle, she first remains in the background and when she turns to herself, she writes “Imagination is haunted by the swiftness of the creatures that live on the mountain- eagle and peregrine falcon, red deer and mountain hare” (Shepherd, 2011, p. 64). Although she implies that she is fascinated by the swiftness of the eagle, she does not tend to romanticize the animal. She even provides a scientific explanation and points out that “The reason for their swiftness is severely practical: food is so scarce up there that only those who can more swiftly over vast stretches of ground may hope to survive” (Shepherd, 2011, p. 64). It should also be noted that Shepherd’s respect for the eagle does not involve any fetishisation of the animal, for she compares a golden eagle to a moss campion, a mountain-dwelling wild flower. Apparently, in her view, both are equal parts of the mountain ecosystem though even the adjective “golden” eagle hints the privileging of this species against the others by language.

Leopold (1949) says that to be able to develop an ethical relation to land, one needs to have love, respect and admiration for it in addition to a high regard for its value, which is definitely not defined by the economic gain it would bring to people but by its existence *per se* (pp. 446-48). Shepherd’s eco-centred attitude to the eagle dovetails with Leopold’s understanding. This non-anthropocentric attitude to the nonhuman without any aim of

instrumentalising, romanticising or fetishising it is arguably what makes *The Living Mountain* a pioneering example for contemporary nature writers. To Cowley (2008), new nature writers react to the state we are in not by walking into the wild or rhapsodizing but rather by trying to observe nature with a scientific eye and write about it with a literary effect (p. 9), and this is what Shepherd skilfully does.

In this vein, humans are represented in *The Living Mountain* just as the other living species in the ecosystem of the Cairngorms. Shepherd mostly takes solitary walks when she goes to the mountains, and throughout the book she rarely mentions her personal experiences with other hikers or climbers. In Chapter 9 titled “Life: Man”, while she mentions the crofters, farmers and gamekeepers living at the skirts of the mountains, she does not tend to offer any characterization or create a storyline for the people she alludes to. In the way it is organized, this chapter is not different from the chapters dedicated to the elements, plants or other animals of the Cairngorms. When viewed from this aspect, *The Living Mountain* erases the hierarchical opposition between human and non-human, culture and nature. In her article titled “New British Nature Writing”, Lilley (2017) argues that “The senses of place, nature, and humanity familiar to the cultural and ecological landscapes of Britain have become less certain, and the means by which they might be depicted and interpreted have become more precarious in response” (p. 11). Lilley’s argument about today’s less certain divisions between nature and culture must have already been accepted by Shepherd that when she wrote *The Living Mountain*, she did not make an essential distinction among the living organisms that constitute the Cairngorm ecosystem but offered an experimental way of writing about human and non-human on an equal basis.

In fact, such an attempt to remove binary oppositions signals a change in the anthropocentric mindset, which has privileged human against the rest of the planet since at least the Antiquity. As is known, “By firmly demarcating the human subjective world from the external realm of objects, classical science has placed human subjectivity in privileged opposition to the observable universe, positing that the latter and its governing rules could be understood through observation and experimentation” (Hutchings, 2007, p. 178). Shepherd challenges this human-centred thought system. This shift in the mindset is a characteristic of contemporary nature writing. Mabey (2013) maintains that “Most of us prefer to think of ourselves just as writers, who simply wish to embrace a rather larger than usual cast of characters, the other beings and landscapes with which we share the planet – and to respect them as subjects not simply objects” (para. 4). In the way she represents humans on an equal footing to other beings, Shepherd obviously achieved the bio-centric goal, which Mabey put forward.

Another important point about the depiction of humans in *The Living Mountain* is that Shepherd, a lover of the Cairngorms, does not provide a purely idyllic or pastoral representation when she gives an account of the lives of mountain people. She objectively informs the reader that the life on the mountain is hard: “The crofter’s wife can’t go to her brother’s funeral in January, because the cows are beginning to go dry and if a stranger milks them, they may cease to yield altogether, and there’s the income gone and milk to be bought *forbye*” (Shepherd, 2011, p. 81). She touches upon the difficulty of providing water and washing, as well:

Sometimes there is no well- no spring rises within reach of the house, but all the water to be used must be carried from the burn, up steep and toilsome banks. Then the washing is done in the centuries-old fashion, down at the foot of the banks in the burn itself- sometimes on a windy day I have seen smoke rising, and caught the wink of fire, and coming near seen a great cauldron in a sheltered nook beside the burn and figures of women moving around it. (Shepherd, 2011, p. 81)

As it is seen above, Shepherd’s depiction of the difficulties of mountain life does not involve dramatization or sentimentalisation. Williams (1973) criticizes the nostalgic accounts of rural life in country writing, which he thinks has marked English country writing tradition: “Against sentimental and intellectualised accounts of an unlocalised ‘Old England’, we need, evidently, the sharpest scepticism” (p. 10). Williams (1973) rejects the given existence of “old Englands to which we are confidently referred” and instead offers to look at country writing with a critical eye (p. 12). Williams (1973) warns the reader that in late nineteenth century “A traditional and surviving rural England was scribbled over and almost hidden from sight by what is really a suburban and half-educated scrawl” (p. 258). Shepherd (2011) seems to have kept away from the nostalgic representations of rural life, which Williams criticized. On the other hand, it should be remembered that in *The Country and the City*, Williams (1973) invites his readers to think critically about the rural life as depicted in English country writing taking into consideration its social and economic dimensions and tries to discourage readers from being trapped by idyllic representations. In this regard, *The Living Mountain* fails to answer Williams’ criticism completely. Shepherd’s portrayal of the life in the Cairngorms hardly contains any critical perspective in social or economic sense because she is not focused on human society or human problems. For example, as she refers to the young people who want to leave the mountains for better living conditions, she does not elaborate on socio-economic problems they might have encountered living on the mountains. Nevertheless, she can sympathise with them. She admits that “In these crannies of the mountains, the mode of supplying elemental needs is still slow, laborious and personal” (Shepherd, 2011, p. 82). She confesses that “If



I had to do these things every day and all the time I should be shutting the door on other activities and interests; and I can understand why the young people resent it” (Shepherd, 2011, p. 82). However, she makes it clear that young people’s unwillingness to stay on the mountains is not to be generalized: “Not all the young want to run away. Far from it. Some of them love these wild places with devotion and ask nothing better than to spend their lives in them” (Shepherd, 2011, p. 82). As these examples reveal, Shepherd tries to remain objective in her depiction of the mountain people’s lives without elaborating on possible socio-economic problems.

As Shepherd describes the life of mountain people, she also contrasts them with climbers without polarising mountain dwellers and mountain visitors. She highlights that mountain people welcome mountain climbing and tolerate people who wish to prowl at night and sleep in the open, but they do not support winter climbing due to the risks it involves: “They have only condemnation for winter climbing. They know only too well how swiftly a storm can blow up out of a clear sky, how soon the dark comes down, and how terrific the force of a hurricane can be upon the plateau and they speak with a bitter realism of the young fools who trifle with human life by disregarding the warnings they are given” (Shepherd, 2011, p. 84). Shepherd (2011) attempts to show the mountain life from the perspective of mountain people rather than reducing their life to an outsider’s gaze. Nevertheless, no matter how objective she tries to be in her portrayal of the mountain people, she already had feelings for them whether she made acquaintance with them or not: “Many forceful and gnarled personalities, bred of the bone of the mountain, from families who have lived nowhere else, have vanished since I first began climbing here” (Shepherd, 2011, p. 85). Her hidden lament for the dwindling number of mountain families becomes much more evident when she shares the names of certain people she became friends with during her hikes. For example, she attends the funeral of Big Mary, an elderly mountain woman who died at ninety. Shepherd knew her in person and loved her: “Someone (whom I bless) had made a wreath for her, from heather and rowan berries, oats, and barley and juniper, the things she saw and handled day by day” (Shepherd, 2011, p. 88). The way Shepherd (2011) writes about Big Mary’s funeral proves that Shepherd does not content herself with giving a crude account of mountain life, and she is open to reflecting her feelings, which new nature writers like to do, as well. Hampton (2018) argues that new nature writers do not want to devalue their subjective experience (p. 458). Shepherd does not erase her subjective experience. Just as *The Living Mountain* is not centred on Shepherd as the only subject in the narrative, it is not deprived of Shepherd herself as a subject, either.

The human element in *The Living Mountain* is not limited to the mountain dwellers. Shepherd also turns a critical eye on human presence on the mountains. When she is up in the hills, she sees nobody and hears no one,

but she underlines that she feels man's presence: "I am touched at many points by his presence. His presence is in the cairns, marking the summits, marking the paths, marking the spot where a man has died, or where a river is born" (Shepherd, 2011, p. 76). She refers to cultural elements: "Man's presence too is in the map and the compass I carry, and in the names recorded in the map, ancient Gaelic names that show how old is man's association with scaur and corries" (Shepherd, 2011, p. 77). Given that Shepherd highlights the human-made marks on the geographical formations, the tools such as the map and the compass used to find direction and the names given to scaur and corries, it can be argued that she implies the interconnectedness of culture and nature. It is possible to see the impact of culture even up on the hills. Shepherd's allusion to cultural elements, however, does not involve the celebration of culture to the detriment of nature. It turns out that Shepherd is critical rather than appreciative of man's presence on the mountains, for she emphasizes his destructive effect on the ecosystem:

Man's touch is on the best creation, too. He has driven the snow bunting from its nesting-sites, banished the capercaillie and re-introduced it from abroad. He has protected the grouse and all but destroyed the peregrine. He tends the red deer and exterminates the wild cat. He maintains, in fact, the economy of the red deer's life, and the red deer is at the heart of an economy that covers this mountain mass and its surrounding glens. (Shepherd, 2011, p. 80)

Man's banishing one species only to re-introduce it as well as his caring for one species while killing out another can be regarded as an arbitrary and dominating practice exercised by man upon the non-human. The attention Shepherd pays to the signs of such abuse during her walks demonstrates that she was ecologically conscious. Shepherd was obviously a mismatch for her time in terms of her ecological awareness because people's attention was then directed to the world war. Kerridge informs that after the second war the ideological context was marked by war-related concerns such as a desperate wish to avoid another war with Germany (as cited in Ramos, 2012, p. 137). Smith (2012), on the other hand, claims that in Shepherd's time, nature writing in Britain had a nationalistic tone: "The myth of nationalism seems unshakeable from the landscape painting and literature of the 1930s and, of course, only intensifies with the onset of the Second World War" (p. 13). Whether nature writing was an escape for the survivors of the war or a tool of nationalistic propaganda, it is clear that the Second World War delayed the questioning of human's place in and attitude to nature. In fact, it was only with the environmental movement of the 1970s that the public was awakened to ecological issues as the 1973 polls conducted among the then nine members of the European community revealed that pollution was seen as the most important problem leaving behind inflation, poverty and unemployment

(Schleicher, 1989, p. 260). Shepherd seems to have developed ecological sensitivity much earlier than the environmental movement. MacFarlane (2011) says that *The Living Mountain* is a book which embodies ecological principles without being overtly environmental (p. xxiv). Shepherd's perceivable ecological awareness at a time when environmental concerns had not yet been popularised sets her book as a model for new nature writers. Macfarlane (2015) draws attention to responsive consciousness of contemporary nature writers: "The best of the recent writing is ethically alert, theoretically literate and wary of the seductions and corruptions of the pastoral. It is sensitive to the dark histories of landscapes and to the structures of ownership and capital that organise – though do not wholly produce – our relations with the natural world" (para. 14).

Shepherd's ecological sensitivity expands to the elements, as well. For example, in Chapter 4 titled "Water", where Shepherd mentions the waters in the Cairngorms, be it in the form of rivers, lochs, snow or mist, she gives prominence to water itself as a power, not water being a natural resource disposable for the use of human:

When the snows melt, when a cloud bursts, or rain teems out of the sky for days on end without intermission, then the burns come down in spate. The narrow channels cannot contain the water, which streams down the hillsides, tears deep grooved in the soil, rolls the boulders about, brawls, obliterates paths, floods burrows, swamps nests, uproots trees and finally reaching the more level ground, becomes a moving sea. (Shepherd, 2011, pp. 26-27)

With this poetic description of water and the diverse states it is found in, it seems that Shepherd accepts its intrinsic value and yields to its irresistible strength. Referring to the drownings in Scottish streams, she notes: "For the most appalling quality of water is its strength. I love its flash and gleam, its music, its pliancy and grace, its slap against my body; but I fear its strength. I fear it as my ancestors must have feared the natural forces they worshipped" (Shepherd, 2011, p. 27). As it is seen, Shepherd does not abstain from giving place to her emotions and feelings in nature, and when she does, she does not necessarily feature eulogic or epiphanic moments.

In *Nature Cure* (2005), Mabey criticizes the tendency to suppress subjective response to nature in British Nature writing: "It's become customary, on this side of the Atlantic, stiffly to exclude all such personal narratives from writings about the natural world, as if the experience of nature were something separate from real life, a diversion, a hobby; or perhaps only to be evaluated through the dispassionate and separating prism of science" (as cited in Hampton, 2018, p. 458). Shepherd seems to have foreseen this criticism and includes her personal response to the Cairngorms. She dedicates

the last three chapters of her book to how she herself feels in the mountains, both physically and intellectually. In the introduction, MacFarlane (2011) notes that “[The book] is so full of life, death, body, gusto, touch and –subtly–sexuality. To Shepherd, being on the mountain is a profoundly physical experience” (p. xxvii). In Chapter 10 titled “Sleep”, Shepherd (2011) writes: “No one knows the mountain completely who has not slept on it... One neither thinks, nor desires, nor remembers, but dwells in pure intimacy with the tangible world” (p. 90).

Her description of the moment of falling asleep on the mountain reveals how she gets to feel embedded and immersed in the mountains. The idea of human’s being a part of the entire ecosystem is, thus, physically exposed. Physicality comes to the forefront also in Chapter 11 titled “Senses”. To illustrate, Shepherd (2011) shares with the reader that she enjoys walking barefoot: “Once my shoes are off, I am loth to put them on again. If there are grassy flats beside my burn, I walk on over them, rejoicing the feel of the grass to my feet; and when the grass gives place to heather, I walk on still... Dried mud flats, sun-warmed, have a delicious touch, cushioned, and smooth...” (p. 103). Shepherd (2011) takes pleasure in bodily and sensory experiences in the mountains: “Walking thus, hour after hour, the senses keyed, one walks the flesh transparent. But no metaphor, *transparent*, or *light as air*, is adequate. The body is not made negligible, but paramount. Flesh is not annihilated but fulfilled. One is not bodiless, but essential body” (p. 106). However, Shepherd’s insistence on bodily experiences does not mean that she separates mind from body. On the contrary, she implies that she can reach total oneness on the mountains: oneness of her body and mind and oneness with nature. As she puts it, “I have walked out of the body and into the mountain. I am a manifestation of its total life, as is the starry saxifrage or the white-winged ptarmigan” (Shepherd, 2011, p. 106).

Shepherd’s personal response to the mountain is frequently enriched by her bodily and sensory experiences. Her emphasis on mountain hiking as a bodily and material experience matches with what is called new materialisms, which is a recent orientation in ecocriticism that puts emphasis on matter. Iovino and Oppermann (2012) argue that with the material turn that objected to the dematerialization of the world by postmodern and poststructuralist thinking, “The new attention paid to matter has emphasized the need for recalling the concreteness of existential fields with regard to bodily dimension and to non-binary object-subject relations” (p. 76). Shepherd (2011) seems to have embraced this bodily dimension and rejected mind/body opposition much before the material turn in humanities: “I began to see that our devotions have to more to do with our physiological peculiarities than we admit. I am a mountain lover because my body is at its best in the rarer air of the heights and communicates its elation to the mind” (p. 7). From this standpoint,

Shepherd goes far beyond her time, again. Macfarlane (2011) also thinks that the attention paid to body by Shepherd has a contemporary relevance:

More and more of us live more and more separately from contact with nature. We have come increasingly to forget that our minds are shaped by the bodily experiences of being in the world- its spaces, textures, sounds, smells and habits- as well as by genetic traits we inherit and ideologies we absorb. We are literally losing touch, becoming disembodies, more than in any previous historical period. Shepherd saw this process starting over sixty years ago, and her book is both a mourning and a warning (p. xxxi).

## 5. CONCLUSION

To conclude, with *The Living Mountain*, Shepherd broke a new ground in nature writing, posthumously though. Although the book had to be published a long time after it was written for reasons which can be further detailed in a separate study, it has managed to earn critical acclaim in recent years helping to pay Shepherd the due respect. As the organization committee of the Nan Shepherd Prize acknowledges, “Nan Shepherd is one of our most beloved authors and while her classic of nature writing *The Living Mountain* took three decades to first find a publisher, today the book is recognised as a masterpiece and Nan is inspiring a new generation of writers” (“A new literary prize”). This article attempted to show how Shepherd, with her *The Living Mountain*, can now be a source of inspiration for contemporary nature writers, who contribute to the revival of British nature writing in their own ways: Shepherd’s interest in the non-human nature makes her narrative non-anthropocentric. Her attention to human influence on the mountain range shows her ecological sensitivity. Her inclination to provide scientific information about the non-human elements shows her objective eye. The importance she attaches to her own emotions and bodily sensations in the mountain highlights her skill in bringing together subjectivity and objectivity in writing about nature. All these aspects add to the book’s contemporary relevance making it pioneering for its age, when British nature writing was in a fragile condition. As Greig says, it is “Hard to believe it was written in the Forties; it anticipates by sixty years aspects of the ‘Nature writing’ of our time” (as cited in Bell, 2014, p. 128). Thus, *The Living Mountain* can be read as a powerful example of nature writing which stands as a bridge with one foot in the twentieth century and the other in the twenty-first century encouraging contemporary nature writers to write from a non-anthropocentric and ecologically aware viewpoint without having to choose between scientific facts and personal responses.

## REFERENCES

- A new literary prize for underrepresented voices in nature writing.* (n.d). The Nan Shepherd Prize. <https://nanshepherdprize.com/>
- About Nan Shepherd.* (n.d.). The Nan Shepherd Prize. <https://nanshepherdprize.com/about-nan/>
- Beaufils, C. (2018). Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping. *Études Britanniques Contemporaines*, 55. doi: 10.4000/ebc.5011
- Bell, E. (2014). Into the centre of things: poetic travel narratives in the work of Kathleen Jamie and Nan Shepherd. In R. Falconer (Ed.), *Kathleen Jamie: Essays and Poems on her Work* (pp. 126-134). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bunting, M. (2007, July 30). We need an attentiveness to nature to understand our own humanity. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/jul/30/comment.bookscomment>
- Canton, J. (2012). Untangling British Nature Writing. *Earthlines*, 1, 12-15.
- Clark, T. (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cowley, J. (2008). The New Nature Writing. *Granta*, 102, 7-12.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism: The New Critical Idiom*. New York; London: Routledge.
- Hampton, A.J.B. (2018). Post-Secular Nature and the New Nature Writing. *Christianity & Literature*, 67(3), 454–471. doi: 10.1177/0148333117735878
- Hubbard, P. & Wilkinson, E. (2019). Walking a Lonely Path: Gender, Landscape and ‘New Nature Writing’. *Cultural Geographies*, 26(2), 253–261. doi: 10.1177/1474474018811663
- Hutchings, K. (2007). Ecocriticism in British Romantic Studies. *Literature Compass*, 4(1), 172-202. doi:10.1111/j.1741-4113.2006.00417.x
- Iovino, S. & Oppermann, S. (2012). Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity. *Ecozone@*, 3(1), 75-91. doi: 10.37536/ECOZONA.2012.3.1.452
- Johnson J. & Howley C. (2000). “The Country and the City” by Raymon Williams. *Journal of Research in Rural Education*, 16(2), 146-51. Retrieved September 2, 2020 from <https://www.jrre.psu.edu/articles/v16,n2,p146-151,Williams.pdf>
- Leopold, A. (1949). The Land Ethic. In Carolyn, R. (Ed.), 1995, *Writing Nature: An Ecological Reader for Writer*, (pp. 431-448). New York: St. Martin’s Press.
- Lilley, D. (2017). New British Nature Writing. *Oxford Handbooks Online*, pp. 1-18. doi: 10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.155

- Lyll, S. (2019). *The Living Mountain: in an age of ecological crisis, Nan Shepherd's nature writing is more relevant than ever*. The Conversation. <https://theconversation.com/the-living-mountain-in-an-age-of-ecological-crisis-nan-shepherds-nature-writing-is-more-relevant-than-ever-119794>
- Mabey, R. (2013, July 18). In Defence of Nature Writing. *The Guardian*. [https://www.theguardian.com/books/2013/jul/18/richard-mabey-defence-nature-writing?CMP=share\\_btn\\_link](https://www.theguardian.com/books/2013/jul/18/richard-mabey-defence-nature-writing?CMP=share_btn_link)
- Macfarlane, R. (2003, December 6). Call of the Wild. *The Guardian*. [https://www.theguardian.com/books/2003/dec/06/featuresreviews.guardianreview34?CMP=share\\_btn\\_link](https://www.theguardian.com/books/2003/dec/06/featuresreviews.guardianreview34?CMP=share_btn_link)
- Macfarlane, R. (2005, March 26). Only connect. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/26/featuresreviews.guardianreview33>
- Macfarlane, R. (2011). Introduction. In Shepherd, N., *The Living Mountain* (pp. ix-xxxiv). Canongate.
- Macfarlane, R. (2013). New words on the wild. *Nature*, 498, 166-167. doi: 10.1038/498166a
- Macfarlane, R. (2015, September 2). Why we need nature writing. *New Statesman*. <https://www.newstatesman.com/culture/nature/2015/09/robert-macfarlane-why-we-need-nature-writing>
- Macfarlane, R. (2017, April 15). Violent spring: The nature book that predicted the future. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/15/the-peregrine-by-ja-baker-nature-writing>.
- Matless, D. (2009). Nature voices. *Journal of Historical Geography*, 35(1), 178-188. doi: 10.1016/j.jhg.2008.12.012
- Moran, J. (2014). A Cultural History of New Nature Writing. *Literature & History*, 23(1), 49-63. doi : 10.7227/LH.23.1.4
- Peacock, C. (n.d). *Nan Shepherd books*. <https://nanshepherdprize.com/about-nan/>
- Ramos, I.P. (2012, October 6). Interview with Richard Kerridge. *Ecozon@*, 3(2), 135-144. doi: 10.37536/ECOZONA.2012.3.2.477
- Schleicher, K. (1989). Beyond Environmental Education: The Need for Ecological Awareness. *International Review of Education*, 35(3), 257-281. Retrieved September 2, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/3444725>
- Shepherd, N. (2011). *The Living Mountain*. Edinburgh: Canongate. (Original work published 1977)
- Smith, J. (2012). *An Archipelagic Environment: Rewriting the British and Irish Landscape, 1972-2012*. [Doctoral dissertation, University of Exeter]. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/8183/SmithJ.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- Smith, J. (2013). An archipelagic literature: re-framing 'The New Nature Writing. *Green Letters*, 17(1), 5-15. doi: 10.1080/14688417.2012.750840

Stenning A. & Gifford, T. (2013). Twentieth-century nature writing in Britain and Ireland. *Green Letters*, 17(1), 1-4. doi: 10.1080/14688417.2012.750839

*The Land Ethic.* (n.d.). The Aldo Leopold Foundation.  
<https://www.aldoleopold.org/about/the-land-ethic/>

Williams, R. (1973). *The Country and The City*. New York: Oxford University Press.



<b>Makale Bilgisi:</b> Baş, M. (2021). Türkçe Derlemede ‘Pardon’un Edimbilimsel İşlevleri. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 60-75.	<b>Article Info:</b> Baş, M. (2021). Pragmatic Functions of ‘Pardon’ In Turkish Corpus. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 60-75.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 13.01.2021	<b>Date Submitted:</b> 13.01.2021
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 04.03.2021	<b>Date Accepted:</b> 04.03.2021

## PRAGMATIC FUNCTIONS OF ‘PARDON’ IN TURKISH CORPUS

Melike Baş\*

### ABSTRACT

This corpus-based study aims at investigating the pragmatic uses of the word ‘pardon’ in Turkish. Concordance lines from Turkish National Corpus (i.e., TNCv.3) were analyzed and categorized in terms of the pragmatic and discourse functions of the word *pardon*. The findings reveal that the lexical meaning of *pardon* is extended into several illocutionary functions in addition to its dictionary definition: a light apology, self-repair, soft opposition, taking attention, interruption, request for repetition and metonymic use of fault/forgiveness. The quantitative findings demonstrate that *pardon* is more frequently used as a discourse marker than an apology form. The study shows how a single lexeme may gain different functions in language use independent of its original semantic content, and corpora provide invaluable data for discourse/pragmatic analyses.

**Keywords:** pardon, pragmatic function, corpus, discourse marker

## TÜRKÇE DERLEMDE ‘PARDON’UN EDİMBİLİMSSEL İŞLEVLERİ

### ÖZ

Bu derlem-temelli çalışma Türkçedeki ‘pardon’ sözcüğünün edimbilimsel kullanımlarını araştırmayı amaçlamaktadır. Türkçe Ulusal Derlem’den (TNCv.3) çekilen eşdizim satırları, ‘pardon’ sözcüğünün edimbilimsel ve söylemsel işlevleri açısından incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Bulgular, *pardon* sözcüğünün sözlük tanımından farklı olarak çeşitli edimsöz işlevleri edindiğini göstermektedir: hafif özür aracı, öz düzeltme, yumuşak karşıtlık, dikkat çekme, söz kesme, tekrar etme ricası ve hata/affetme yerine metonimik kullanım. Bu işlevlerin sayısal dağılımları, ‘pardon’un özür dileme ifadesi dışında daha yaygın bir şekilde söylem belirleyici olarak kullanıldığını göstermektedir. Çalışma, bir sözcükbirimin temel anlamsal içeriğinden bağımsız olarak dil kullanımında nasıl farklı işlevler kazanabileceğini ve derlemin

\* Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, melikebas07@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4104-8719

söylem/edimibilim çözümlenmeleri için zengin veri sağladığını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar sözcükler:** pardon, edimibilimsel işlev, derlem, söylem belirleyici

## 1. INTRODUCTION

This study is an attempt to identify the pragmatic and discourse functions of the lexical item ‘pardon’ in daily interaction. In Turkish, *pardon* is a highly routinized linguistic formulae that can be classified as a realization of politeness in social interaction. Borrowed from French, the word ‘pardon’ refers to “I apologize” or ‘pardon me” (lit. *özür dilerim, af edersin*) in the Online Dictionary of Turkish Language Institution<sup>1</sup> and is generally categorized under the direct expressions of apology (Çetinavcı, 2012; Goffman, 1971; Gökdayı, 2008; Holmes, 1990). On the other hand, it is considered as a weaker form of apology in comparison to other forms. For instance, in her study on apology strategies of Turkish native speakers, Özyıldırım (2010) shows that ‘pardon’ is used as a ‘light apology’ form, which is not even regarded as a proper apology as the participants noted that they did not feel themselves really apologizing when they used the word.

Meaning is not restricted to the semantic content of words, hence depending on the context, pragmatic functions of words vary. In addition to the potential message carried by the lexical items in a sentence, which compose the propositional content of the sentence, there are also non-propositional part of a sentence “which signal the speaker’s potential communicative intention” (Fraser, 1996, p. 168). As Aijmer indicates, in order to understand the meaning potential (i.e., “a network of related meanings (textual and interpersonal functions)”) of a linguistic item, it is significant to investigate it within a communication situation (2015, p. 90). Since corpora provide “large collections of naturally occurring language”, they are ideal in inspecting language in-use (Baker & McEnery, 2015, p. 4). Accordingly, this study examines the word ‘pardon’ within a corpus-based and discourse-pragmatic perspective to come up with its interactional functions (i.e., illocutionary acts) in everyday language use in order to unveil the multi-dimensionality of this lexical item.

## 2. Corpus Linguistic Analyses in Discourse-Pragmatic Studies

Corpus linguistics has provided a vast opportunity for an experimental examination of different aspects of language by reducing the biased interpretation of researchers. Computerized corpora have enabled researchers to test whether a particular lexical item or feature they encounter in everyday language is common across a large sample of speakers or not. Hence, corpus-based approach is seen as best implemented in empirically investigating

---

<sup>1</sup> <https://sozluk.gov.tr/>

“systematic patterns of variation” in grammar and use (Biber, 2009, p. 164). Corpus data provide both quantitative and qualitative analyses for researchers to come up with language patterns that are typical in certain settings. For instance, Baker (2006) demonstrates explicitly how corpus data can be used in discourse analysis to uncover the frequency counts, concordances, collocational networks, modality and metaphorical uses of the lemma ALLEGE.

On pragmatic grounds, corpora help us to distinguish the common contextual meaning of a lexical item beyond its semantic meaning. Discourse markers (also called discourse particles or pragmatic markers) are one of the research areas that gained importance thanks to corpus linguistics. These cover various lexical phrases (e.g., I mean, you know, etc.), adverbs (e.g., actually, frankly, well), interjections (e.g., ahh, oh) or conjunctions (e.g., and, because, but, so, etc.) with differing functions (Fraser, 1996; Özbek, 1998; Yılmaz, 2004). They would be considered as empty meanings or fillers, but now they are recognized as playing vital roles in the composition of discourse and performing various pragmatic functions (Brinton, 1996). In her book *English discourse particles: Evidence from a corpus*, Aijmer proposes that discourse particles differ from ordinary words in the way that they can take on various pragmatic senses. Therefore, corpora, as a representation of genuine language use, “provide the opportunity to study the distribution and function of particles in extensive text extracts representing different registers” (2002, p. 3).

Corpus based research in Turkish discourse and pragmatic analysis has gained importance in recent years. For instance, to identify the interactional functions of *tamam* (lit. alright, okay, fine) in spoken language, Ruhi (2013) makes use of Spoken Turkish Corpus (STC), and reveals its several functions such as backchanneling, intensifying assertion, (partial) agreement, topic closure, introducing new topic, silencing, turn holding, and so on. Similarly, Erdoğan (2013) studies the interactional functions of the discourse particle *şey* (thing) in STC, and identifies the functions of self-repair, holding the floor, introducing a new topic and marking a topic shift and face-saving device in conversations.

Dinar (2016) examines the expressions ‘başlatma’ and ‘başlarım’ in Turkish National Corpus (TNC) and reveals how these two statements function as exclamation markers in different discursive settings to express the emotion of anger as a result of gaining slang usage with a semantic shift. Işık Güler and Eröz-Tuğa (2017) carry out a pragmatic analysis of the Turkish interjection ‘(u)lan’ in STC and the TNC and find out its various discursive functions including an interactional marker, a vocative interjection, an expletive, an intensifier in Turkish, and the emotional function. All these studies demonstrate that corpus is a vital tool in identifying the patterns of specific linguistic items as well as the diachronic semantic changes they have undergone.

Collocation analyses based on corpora also tell us about the semantic content and the profile of the lexical items, thus can be used in combination with discourse-pragmatic analyses. Collocations are “co-occurrence patterns observed in corpus data” (McEnery & Hardie, 2012, p. 123), hence are informative in describing the senses and functions of words. Adıgüzel (2015) studies the discourse particle ‘hele’ in TNC to identify its pragmatic functions and lexical profile (i.e., collocates, colligates, semantic preference and prosody) in detail. He reveals various distinct senses and functions of this particle that are not included in Turkish dictionaries.

Literature review reveals no study with a primary focus on the uses of *pardon*. This suggests that *pardon* deserves special attention in the research of pragmatic functions in Turkish. Therefore, in accordance with the previous corpus-based studies, the present study examines *pardon*, with the aim of identifying and accounting for the different uses and discourse-pragmatic roles it plays other than its dictionary definition.

### 3. Corpus Data and Analysis

A corpus-based approach (Biber, 2009; Tognini-Bonelli, 2001) was adopted in the study which helps us not only to describe the data qualitatively but also to come up with some quantitative findings. Corpus-based approach is generally described as “a methodology that avails itself of the corpus mainly to expound, test or exemplify theories and descriptions that were formulated before large corpora became available to inform language study (Tognini-Bonelli, 2001 p. 65). In other words, corpus evidence is employed largely as a storehouse of linguistic instances in interpreting and verifying particular views.

In the course of the research, Turkish National Corpus (TNCv3)<sup>2</sup> was used which represents present-day language and provides a balanced distribution of words for each text domain, time and medium of text. TNCv3 is a 50M+ word corpus including both written (98%) and transcribed spoken (2%) data between the years 1990-2013 (Aksan et al. 2012). The keyword ‘pardon’ was searched in the spoken and written domains of the TNC and all the concordance lines returned by the search engine were included in the analysis. Because of the frequency imbalance between the written and spoken data, we didn’t seek to make a distinction between the two registers but to get a general categorization of functions.

It is important to note that it is not always easy to put the keyword in a single target category, as it may fulfil more than one function simultaneously. To tag the function of the keyword ‘pardon’ correctly, the surrounding co-text in the concordance lines was read carefully, and the most dominant discourse-pragmatic functions of the keyword in each line were discerned. 10% of the data was coded by an independent coder to check and

---

<sup>2</sup> <https://v3.tnc.org.tr/>

assure the reliability of tagging (Neuendorf, 2002). The interrater reliability was calculated as 90% agreement between the coders, and the disagreements were resolved through a post-coding discussion between the coders.

Corpus studies allow researchers to come up with quantitative data including collocational and categorical frequencies. In order to understand the lexical selection of the keyword ‘pardon’, its collocations were listed in terms of the Log-Likelihood (LL) values taken from TNC at the +2/-2 value based on the collocation-via-significance technique (McEnery & Hardie, 2012) (see the Appendix). As a final step, the frequencies and percentages of the functional categories are calculated to reveal what function(s) are more entrenched in language use.

#### 4. The Pragmatic Functions of Pardon

TNC returns 642 matches ( $f=12.67$  instances per million words) in 345 texts. The analysis of the concordance lines demonstrates several interactional functions of pardon: A light apology expression, a self-repair marker, a soft opposition marker, an attention-taking marker, a request marker for repetition and a metonym for fault/forgiveness. The quantitative findings of these functions are presented in Table 1. In the database, 25 lines (3.9%) were not classified under any of these categories due to the repetition of the same line, the use of the keyword as a proper noun or misspelling.

Functions	TNC	
	f	%
Light Apology Device	157	24.5
Self-Repair Marker	309	48.1
Soft Opposition Marker	54	8.4
Attention-Taking Marker	61	9.5
Repetition-Request Marker	29	4.5
Metonym for Fault/Forgiveness	7	1.1
N/A	25	3.9
Total	642	100

**Table 5: The Frequencies and Percentages of the Interactional Functions of Pardon in TNC**

The functions of self-repair, soft opposition, attention-taking, request for repetition can be subsumed under the general ‘discourse/pragmatic marker’ title, in accordance with the previous studies (Aijmer, 2002; Brinton, 1996; Fraser, 1996; Özbek, 1998). Table 1 demonstrates that *pardon* functions more frequently as a discourse marker than an apology marker in interaction. As a discourse marker, it more frequently performs the function of self-repair by outnumbering the other functions in the database with 48%. Its use as a

metonymy is more limited in comparison to other functions. These functions are discussed in depth in the following sections.

#### 4.1. Pardon as a Light Apology Device

In accordance with its dictionary definition, pardon is commonly used as a shortcut apology form to compensate for a wrongdoing. In these cases, it performs as a remedial expression and is usually followed by an account of the situation as an excuse for the apology as described in the example (1).

- (1) (a) **Pardon** ağbi, yumurtaları sahanın dışına kırmışım, [...] (W-RA16B2A-0062-36)  
**Pardon** brother, I broke the eggs out of the pan, [...]
- (b) Oh **pardon**, elimdeki iğne yanlışlıkla size battı (W-SE36E1B-3294-406)  
 Oh, **pardon**, the needle in my hand accidentally struck you.

Although *pardon* is a polite remedial action in regulating social relations, its apologetical semantic load is lower in degree in comparison to other forms in Turkish. The example (2a) below describes a situation where a person unintentionally hurts a woman by throwing something at her but does not take the offense seriously therefore prefers more indirect apology forms. In the example, the hearer-oriented degraded apology expression *kusura bakma* (lit. overlook my offense) which has a lower directness level (Özyıldırım, 2010) is replaced with a less direct *pardon* in the second utterance followed by a self-defense as the offender believes that his behavior is not a big fault.

- (2) (a) [...] kısa boylu bir satıcı utangaç utangaç bana bakıyordu. “**Kusura bakma** yenge, şu arkadaşa atıyordum... Size rastladı.”  
 “Olur mu kardeş, bu kalabalıkta böyle şaka yapılır mı?”  
 “**Pardon** dedik ya, yenge... Oldu bir kez, kasıt yok...”  
 “Kaburgam kırıldı sanki, belki de kırılmıştır...”  
 “Aslan gibi yengesi maşallah, şuncacık şey senin kaburganı kıramaz, ayıpsın valla!” (W-JA16B3A-0999-1)
- [...] a short seller was looking at me embarrassedly. “**Sorry** sister; I was throwing it to that friend... It hit you.”  
 “Come on! Do you make such a joke in this crowd?”  
 “I said **pardon**, sister... It just happened; it wasn’t intentional...”  
 “It’s like my rib is broken, maybe it’s broken...”  
 “You are like a lion, mashallah, this tiny thing doesn’t break your rib, shame on you!”

Goffman states that “often a brief apology is given for a minor offense and a protracted apology for something bigger” (1971, p. 116). In accordance with this account, depending on the seriousness of offence, *pardon* can be combined with other explicit expressions of apology such as *özür dilerim*, *kusura bakma*, *affedersin* (lit. I apologize, no offense, I am sorry, excuse me) as in (3a-b) or modified by the quantifier *çok* (lit. very, many, a lot) as in the example (3c). Speakers can also repeat *pardon* two or three times in conversations to highlight their honesty and seriousness (3d). In all these cases, the sincerity of the excuse increases by fulfilling the sincerity condition of the speech act of apology. In fact, *pardon* is at the top of the collocation list

identified through LL values, while *özür* (lit. apology, excuse) is also among the top ten words collocated with it (see the Appendix). This indicates that it is natural for language users to combine two apology forms to proclaim the genuineness of remedial work.

- (3) (a) Ay **pardon**, yanlış yöne doğru yürümüşüz, kusura bakmayın. (W-PI43C1A-0522-319)  
Ay, **pardon**, we walked in the wrong direction, sorry about that.
- (b) **Pardon**, özür dilerim. Espri derken yanlış anlaşıldı mı? (W-PI43C1A-0522-60)  
**Pardon**, my apologies. Is it misunderstood when I said humor?
- (c) Çok afedersin kardeş. Çok **pardon**... Sıcak soğuk ne içersin... (W-FA16B1A-1170-495)  
Very sorry, buddy, very **pardon**... Hot or cold, what would you like to drink...
- (d) Ahaa, **pardon pardon pardon**. Kafaya bak ya nereye gitti aklım? (S-BEABXY-0063-94)  
Ahaa, **pardon pardon pardon**. Where did my mind go?

Corpus data reveal that the noun ‘pardon’ can be verbalized in Turkish by attaching the reciprocal suffix *-laş* as in the example (4a), to mean ‘saying pardon’ to each another. In this setting, pardon acts as a polite expression of saying sorry to a stranger for an offensive act.

- (4) (a) [...] biriyle hafif tertip çarpıştım. Karşılıklı **pardonlaştık**. (W-IA16B3A-0474-5)  
[...] I collided with someone slightly. We **said pardon** mutually.

#### 4.2. Pardon as a Self-Repair Marker

*Pardon* is often used as a self-repair strategy in both written and spoken language. The aim of self-repair varies; the speaker might use it to correct what they have previously said mistakenly. For instance, in (5a) the speaker changes the word ‘summer’ with ‘winter’, ‘seven’ with ‘fourteen’ in (5b) and ‘village’ with ‘city’ in (5c). The interjection ‘ay!’ (lit. oh, ouch, wow) which expresses fear, surprise or hesitation is strongly collocated with *pardon* to refer to noticing or remembering before correction as illustrated in (5a).

- (5) (a) Normalde yazın geliyo. Ay! **Pardon** kışın geliyo. (S-BEABXn-0349-41)  
Normally it comes in summer. Ay! **Pardon** it comes in winter.
- (b) Şey, Gözdedeyim 7 maç oynamıştım. **Pardon** 3 kupon var, 14 maç [...] (S-BEABXO-0060-24)  
Well, I was in Gözde’s place, I played 7 matches. **Pardon** there are 3 coupons, 14 matches [...]
- (c) Bu hakkımız verilmezse köyümüzden, **pardon** ilimizden geçen tren raylarına kendimizi bağlamak da dahil, [...] (W-HE39E1B-2836-423)  
If we don’t get our rights, we [...] including tying up ourselves to the railroad tracks that pass through our village, **pardon** our city.

Additionally, speakers use *pardon* to make an addition to their ongoing utterance (6a-b). The new information is added after *pardon*. Also, in conversations, *pardon* functions as a time-saving marker giving some extra

time to the speaker to remember the thing they want to say. In such cases, it is commonly collocated with the hesitation marker *şey* (lit. thing) (Erdoğan 2013; Yılmaz, 2004) as in the example (6c) where the speaker aims to hold his turn while trying to remember the name of the movie High Voltage.

- (6) (a) Tek başıma olduktan sonra neden olmasın, **pardon** bir de sen tabii! (W-SA16B2A-1394-496)  
As long as I am on my own, why not, **pardon** and with you, of course!
- (b) Ben yazılarını da okumadım. **Pardon**, okudum ama yıllar önce. (W-TA16B1A-0919-4)  
I didn't read his articles either. **Pardon** I read it years ago.
- (c) Oo! Taşıyıcı değil mi bu? Şey **pardon** Yüksek Gerilim... (S-BEABXO-0080-89)  
Oo! Isn't this Transporter? Well, **pardon** High Voltage...

Sometimes, speakers use a wrong word or sound on purpose and immediately correct it to create humor or sarcasm. Thus, in (7a) the words *keriz* (sucker) and *kriz* (crisis) and in (7b) *koyun* (sheep) and *sayın* (dear, honorable) depend on sound similarities and rhyming, while in (7c) *hırsız* (thief) and *işadamı* (businessman) an analogy is created between the two professions. Although the wrongly uttered word is replaced with the correct one after pardon, the aim is actually to emphasize the former one, hence such word plays create double meaning and irony in speech and writing.

- (7) (a) Ama susmadan önce bir keriz, **pardon** kriz hikâyesi daha anlatmak istiyorum. (W-NH32D1B-2566-439)  
Before I stop speaking, I would like to tell you one more sucker, **pardon** crisis story.
- (b) Haftaya [...] bi kızın çarpıcı öyküsünü izlemek üzere hoşçakalın koyun, **pardon**, sayın seyircilerimiz!.. (W-JA16B4A-0799-262)  
Goodbye sheep **pardon** dear audience until next week to watch the stunning story of a girl, [...]!
- (c) [...] ama benimkisi diplomalı hırsız, şey **pardon** yani diplomalı işadamı olsun diyorum. (W-CA16B3A-0577-293)  
[...] but I say mine to be a certified thief, well **pardon** I mean certified businessman.

### 4.3. Pardon as a Soft Opposition Marker

Data analysis shows that *pardon* is used before questions or statements to object for the previously stated proposition by judging and questioning its validity. In these cases, *pardon* functions as a linguistic device that tones down the perlocutionary effect of an opposing utterance on the addressee, hence diminishing force of the face threatening act of opposition. In other words, it acts as a softener for saying something that the addressee does not want to hear or read, hence performs the role of a face-threat mitigator.

- (8) (a) Tamam abi, koşmayız, sizin gibi öyle oturduğumuz yerde pineklerimiz, insan koşmakla zaten bir yere varamaz ki, değil mi, **pardon!** (W-HG41C1A-1181-508)  
Okay brother, we won't run, we'll doze in the place we sit like you do, one cannot get anywhere by running anyway, right, **pardon!**



- (b) Benim üstüme ne vazife. Kadıncağız dürüst bir vatandaşsa, bu onun sorunu. Bana ne yani, **pardon!** (W-GG09C2A-0377-394)
- It is none of my business. If the woman is an honest citizen, that's her problem. So what, **pardon!**
- (c) Bir de “Ay biz bunu zaten her sene yaparız hedede hödödöcülerini” var ki insanın “**Pardon** hangi arada bir derede buradaydınız biz 20 senedir koylardayız sizi görmüşlüğümüz yoktur” diyesi geliyor. (W-RE36E1B-3293-154)
- There are also (people who say,) “We do this every year blah blah” that one says “**Pardon** when the hell have you been here, we have been in the bays for 20 years and never seen you before.”

When it is collocated with the clitic *da* (lit. but) and the conjunction *ama* (lit. but) it functions as a multiword discourse connective (Göksel & Kerlake, 2005) that expresses contradiction, challenge and disapproval of a situation as exemplified in (9). *Pardon* here signifies the speaker's desire to lessen the face loss linked with the main message, hence can also be called as a ‘mitigation marker’ (Fraser, 1996).

- (9) (a) **Pardon ama** ikiniz de sürekli aynı şeyleri söylemeyi bırakır mısınız? (W-UA14B1A-1594-206)
- Pardon but** would you both stop saying the same things all the time?
- (b) [...] **pardon ama** o zaman dürüst ve ahlaklı olsunlar da ekim için bilgi almaya gittiğimizde ekimi plastik cerrahımız yapıyor demesinler! (W-WI44F1D-5089-331)
- [...] **pardon but**, they should be honest and ethical then and shouldn't say that their plastic surgeon does the transplantation when we go to get information for transplantation!
- (c) **Pardon da** bi Angelina olabileceğini nasıl düşünürsün sen hadsizzz? (W-ZI45E1C-5072-71)
- Pardon but**, how would you dare to think that you'll be an Angelina?

Together with the particle *yani* (lit. that is, I mean, you see), the fixed expression “pardon yani!” is formed that signals negative attitude, displeasure or protestation especially with the exclamation marker at the end of the phrase. *Yani* is a discourse marker with different functions depending on its occurrence in the utterance (Yılmaz, 2004). Yılmaz (2004) finds that its medial occurrence is essentially ‘self-editing’ whereby speakers explain a point in their prior talk. This is also observed in our data, as discussed in the self-repair section and exemplified in (7c). However, in the present case, rather than making a clarification, the speakers/writers point at something that disturbs them, and the reference to this phrase specifies their annoyance and rejection of a previous/following argument as seen in the examples in (10).

- (10) (a) Biz sizin iç işlerinize karışıyor muyuz? **Pardon yani...** (W-GG09C2A-0377-137)
- Do we interfere in your internal affairs? **Pardon yani...**
- (b) Corc'lardan borç istedik ama onlar biz Maykıl'ların işlerine burunlarını sokmaya kalkıştılar! **Pardon yani...** Bizi sömürgesi falan sanıyor galiba Corc'lar. (W-GG09C2A-0377-138)
- We asked to borrow money from Corcs, but they tried to meddle in the business of us Maykils! **Pardon yani...** Corcs think we are colonized or something.

- (c) Ne sattığını anlamak için, ille de malı görmek lazım ki, alacaksak alalım. **Pardon yani!** Abuk-subuk yasakları koyup insanları çileden çıkaracağınıza, siz gidin de asıl sokakları pervasızca istila eden bu dayanılmaz gürültüleri yasaklayın! (W-GG09C2A-0377-117)

We need to see the product to understand what is sold before we buy. **Pardon yani!** Rather than drawing people mad with nonsense prohibitions, go and ban those intolerable noises that invade the streets.

#### 4.4. Pardon as an Attention-Taking Marker

As an attention taking device, pardon basically acts as a form of address to draw the hearers' attention before asking a question. Therefore, it is mostly used in the sentence initial position or just after the term of address for this purpose. The questions may function as seeking for information, making a request or asking for permission to do something as exemplified in (11).

- (11) (a) **Pardon** hanımefendi biriyle mi karıştırdınız? (W-OA16B4A-0178-198)  
**Pardon** ma'am, have you confused me with someone else?
- (b) **Pardon...** Sizin isminiz nedir? (W-NA16B2A-0497-77)  
**Pardon...** What's your name?
- (c) **Pardon** bir sorun mu var? (W-QA16B3A-3326-137)  
**Pardon** is there a problem?
- (d) **Pardon** bi pipet alabilir miyim? (S-AAABXN-0004-5)  
**Pardon** may I get a straw?
- (e) **Pardon**, geçebilir miyim? Şu sandalyeyi biraz çeker misiniz? (W-KA16B3A-0550-64)  
**Pardon**, can I pass? Could you pull that chair a little bit?

In an ongoing conversation, *pardon* may also function as a topic changing or turn switching device. In order not to sound impolite by interrupting bluntly, *pardon* signifies that a new topic is probably about to be introduced by the speaker. Taken from a radio program, (12a) exemplifies self-interruption; while talking about something else the programmer interrupts oneself to mention about something else. Similarly, in (12b) the speaker makes an addition to her speech to learn the names of her addressees before giving the floor to them. The example (12c) is from a TV debate program where one speaker interrupts the host by *pardon* to get the floor.

- (12) (a) Dilerseniz ben beden dili konusunda... **Pardon** Bir soru var galiba. (S-AEABUZ-0021-28)  
If you wish, on the body language topic I... **Pardon** there is a question I suppose.
- (b) [...] bunu ayrıca belirtmek gerekir. Buyrun, **pardon** bu arada isimlerinizi de rica etsem. (S-ADABPZ-0134-75)  
[...] it is necessary to mark this. Yes please, **pardon** by the way may I get your names?

- (c) DC: Ali Bey, **pardon...**  
 AK: Buyurunuz efendim.  
 DC: Çok kısa bir şey daha söyleyebilir miyim? (W-KG43C4A-3334-416)
- DC: Ali Bey, **pardon...**  
 AK: Yes sir.  
 DC: Can I say something short?

#### 4.5. Pardon as a Repetition-Request Marker

In conversations, *pardon* might be used as a request to the addressee for repetition in the cases of not hearing or understanding speech as in (13a), or of disbelief in the uttered statement as in (13b) so that the addressees are allowed to repeat or modify what they have said, and the addressors make sure whether they understood correctly or not. When it functions as a repetition-request, *pardon* is mostly used as a single word followed by a question mark or an exclamation mark to express astonishment, mistrust or skepticism. Different from the attention-taker pardon, which is used with a stress on the first syllable, when used to request for repetition in speech, the last syllable of the word is stressed.

- (13) (a) “Tuvalet nerde?” diye sordu Füreya.  
 “Dışarda.”  
 “**Pardon?**”  
 “Dışarda dedim, dışarda, avluda.” (W-MA16B3A-0039-112)
- “Where is the toilet?”, asked Füreya.  
 “Outside.”  
 “**Pardon?**”  
 “Outside”, said I, “outside, in the yard.”
- (b) “Ben kendi güvenliğimi kendim sağlarım.”  
 “**Pardon!**”  
 “Benim eski bir dostum vardır, kendisi bu konuda güvenebileceğim tek insandır.” (W-RA16B1A-1496-213)
- “I’ll provide my own security.”  
 “**Pardon!**”  
 “I have an old friend who is the only person I can trust in this matter.”

#### 4.6. Pardon as a Metonym for Fault/Forgiveness

Metonymy is generally described as “a cognitive and linguistic process through which we use one thing to refer to another” (Littlemore, 2015, p. 1). It often includes employing a simpler or more concrete concept to signify something that is more complicated or more abstract (e.g., part for whole, producer for product). A limited number of examples in the database showed that *pardon* which is said after an offensive act may stand for the offense itself. As a result, based on the apology function of *pardon*, its meaning is extended to refer to excuse or mercy. For example, in the statement “There is no *pardon* in this game”, to express the significance of making no mistake in a football match, or in the example (14a), *pardon* metonymically represents (the repetition of) fault/excuse. Also, as in (14b), *pardon* stands for the act of forgiving especially by legal institutions.

- (14) (a) **Pardon**'a bir **pardon** daha. (W-PG37E1B-2932-164)  
 One more **pardon** to **pardon**.
- (b) Bugünlerde **pardonlar** çoğaldı! [...] Tavır, hakkında açılan iki davada beraat etti. (W-PG37E1B-2932-415)  
 Nowadays **pardons** have increased! [...] Tavır was acquitted in the two lawsuits filed against it.

## 5. CONCLUSION

This corpus-based study focused on the pragmatic functions of *pardon* from natural language data, that is, from Turkish National Corpus and provided a first step in understanding its uses in Turkish discourse. The findings revealed that ‘pardon’ is a multifunctional lexical item that is used for a variety of purposes. Accordingly, it is not only a performative expression of apology as indicated in the dictionary definition, but also a discourse/pragmatic marker fulfilling different illocutionary acts, as well as a metonymic representation for fault or forgiveness located within the same conceptual domain. In this respect, the meaning potential of *pardon* does not comprise casual meanings or implicatures, yet the meanings and functions can be related to a core meaning of polite way of interacting with others. Depending on its function in discourse, *pardon* can be self-oriented (e.g., self-repair) or other oriented (e.g., apology, taking attention) as speakers/writers aim face-protection and politeness in the expression of their attitude, opinion or emotion (Brown & Levinson, 1987).

More specifically, the study shows that this French origin word as a request for forgiveness develops into a discourse marker in time in Turkish and today more frequently characterizes the discourse relationship between the two utterances rather than merely asking for forgiveness. As a direct apology expression, it is generally used alone in contexts where the faulty behavior is acknowledged but is believed to be less harmful and easy to be condoned. As a discourse marker, it creates a cohesive bond between two phrases, sentences or larger segments of discourse with the intentions of self-correction, opposition, taking attention and requesting for repetition. It is particularly conventionalized as a self-repair strategy in language as language users mostly resort to it to correct themselves, either impromptu or intentionally to create sarcasm.

Data analysis shows that *pardon* is interesting not only due to its multifunctionality but also due to its positional flexibility. It can occur initial, middle or final positions in a sentence with various roles. Moreover, the terms of address *bey* (mr.) and *abi* (elder brother), *ben* (I, me) in the top collocation list in the Appendix, and other terms such as *yenge* (sister, aunt), *hanımefendi* (ma’am) in the examples indicate that *pardon* can be used in varied contexts of (in)formality to address to both a person of higher status or a stranger and a familiar person. Thus, it is not specified to a restricted register in communication.

The study also demonstrates that corpus is helpful in examining the structural and interactional patterns of lexical items. ‘Keyword in context’ (KWIC) concordances and frequency data evidence qualitative and quantitative forms of analysis both of which are vital in corpus linguistic studies. Concordance lines provide contextualized data that illustrate clearly the functions of *pardon*. Additionally, collocation analysis reveals that it is commonly used with other discourse markers (i.e., *şey, yani, da, ama*) and interjections (i.e., *ay, oh, ha*), thus turns into a multi-word unit including the patterns “ay pardon, pardon yani, pardon ama, pardon da, ha pardon, (ya) pardon (ya), şey pardon.” Paying attention to the clustering (collocations with other particles) of *pardon* help us identify its characteristic features more profoundly. Either as a single item or as a multiword unit, it sustains the semantic and pragmatic coherence in the flow of interaction.

As Aijmer (2002, p. 3) highlights, a detailed description of discourse markers has practical implementations in language teaching and lexicography. In the preparation of contemporary dictionaries, a contextual and corpus-based method will help lexicographers come up with various illocutionary meanings of lexical items. Also, for textbook writers and language teachers, teaching how Turkish native speakers use *pardon* with different discursal functions will be more helpful for learners of Turkish to avoid incorrect uses or misunderstandings of this item. Finally, this study is limited to the concordance lines extracted from the corpus. For a deeper description of the structure and functions of *pardon*, the data can be expanded, and its lexical profile can be examined to identify its discourse prosody.

**Appendix: The Top Ten Lexical Words That Collocate with ‘Pardon’ in TNC**

	Word	Total Number in Written-Spoken Texts	Expected Collocation Frequency	Observed Collocation Value	The number of documents together	Log-likelihood Value
1	pardon	621	0.0079	52	21	819.6431
2	ay	16751	0.2122	25	24	189.8851
3	yani	50490	0.6396	30	18	173.5465
4	özür	2549	0.0323	9	6	83.5654
5	bey	18091	0.2292	13	9	79.7164
6	ha	5856	0.0742	10	9	78.3951
7	abi	4096	0.0519	8	7	64.8275
8	dedim	17527	0.222	11	10	64.4947
9	şey	65871	0.8345	15	15	58.6577
10	ben	102566	1.2993	17	17	56.4156

## REFERENCES

- Adıgüzel, M. F. (2015). Semantic and pragmatic analysis of the Turkish discourse particle *hele*: A corpus-driven study in lexical profiling. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 12(1), 63-92.
- Aijmer, K. (2002). *English discourse particles: Evidence from a corpus*. Amsterdam: John Benjamins.
- Aijmer, K. (2015). Analyzing discourse markers in spoken corpora: *Actually* as a case study. In P. Baker & T. McEnery (Eds.). *Corpora and discourse studies: Integrating discourse and corpora*. (pp. 88-109). London: Palgrave Macmillan.
- Aksan, Y., Aksan, M., Koltuksuz, A., Sezer, T., Mersinli, Ü., Demirhan, U. U., Yılmaz, H., Kurtoğlu, Ö., Atasoy, G., Öz, S. & Yıldız, İ. (2012). Construction of the Turkish National Corpus (TNC). In *Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012)*. İstanbul. Turkey.
- Baker, P. (2006). *Using corpora in discourse analysis*. London/New York: Continuum.
- Baker, P. & McEnery, T. (2015). Introduction. In P. Baker & T. McEnery (Eds.). *Corpora and discourse studies: Integrating discourse and corpora*. (pp. 1-19). London: Palgrave Macmillan.
- Biber, D. (2009). Corpus-based and corpus-driven analyses of language variation and use. In B. Heine & H. Narrog (Eds.), *The Oxford handbook of linguistic analysis* (pp. 160-191). Oxford: Oxford University Press.
- Brinton, L. J. (1996). *Pragmatic markers in English: Grammaticalization and discourse functions*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çetinavcı, U. R. (2012). Apologizing in Turkish language: An intracultural and intercultural exploratory study. *Contemporary Online Language Education Journal*, 1, 72-104.
- Dinar, T. (2016). Türkiye Türkçesinde bir ünlemleşme örneği: başlatma - başlarım. *Gazi Türkiyat*, 19, 23-34.
- Erdoğan, Y. (2013). Interactional functions of *şey* in Turkish: Evidence from spoken Turkish corpus. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), 33-52.
- Fraser, B. (1996). Pragmatic markers. *Pragmatics*, 6(2), 167-190.
- Goffman, E. (1971). *Relations in public: Microstudies of the public order*. New York: Harper Colophon Books.
- Gökdayı, H. (2008). Türkçede kalıp sözler. *Bilig*, 44, 89-110.
- Göksel, A. & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A comprehensive grammar*. London/New York: Routledge.

- Holmes, J. (1990). Apologies in New Zealand English. *Language in Society*, 19(2), 155-99.
- Işık Güler, H. & Eröz-Tuğa, B. (2017). Sözlü Türkçe derlemi ve Türkçe ulusal derleminde (u)lan'ın edimbilimsel bir incelemesi. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 14(2), 37-60.
- Littlemore, J. (2015). *Metonymy: Hidden shortcuts in language, thought and communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McEnery, T. & Hardie, A. (2012). *Corpus linguistics: Method, theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Özbek, N. (1998). Türkçe'de söylem belirleyicileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 9, 37-47.
- Özyıldırım, I. (2010). The level of directness in Turkish apology forms in relation to the level of education. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1), 179-201.
- Ruhi, Ş. (2013). The interactional functions of *tamam* in spoken Turkish. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), 9-32.
- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus linguistics at work*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Yılmaz, E. (2004). *A pragmatic analysis of Turkish discourse particles: Yani, işte and şey*. (Unpublished doctoral dissertation). METU, Ankara.



<b>Makale Bilgisi:</b> Akkurt, B. (2021). Seyircilerin Bilinçdışı Fantezilerinin Seçtikleri Popüler Kurgusal Eserler Yoluyla İncelenmesi. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 76-93.	<b>Article Info:</b> Akkurt, B. (2021). Analyzing the Audience's Unconscious Fantasies through Their Selection of Popular Fictional Works. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 76-93.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 17.06.2020	<b>Date Submitted:</b> 17.06.2020
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 30.03.2021	<b>Date Accepted:</b> 30.03.2021

## ANALYZING THE AUDIENCE'S UNCONSCIOUS FANTASIES THROUGH THEIR SELECTION OF POPULAR FICTIONAL WORKS

Burak Akkurt\*

### ABSTRACT

Aim of this article is to discuss the possibility of analyzing the unconscious fantasies of a large audience through their choices of popular works of fiction by applying the unconscious fantasy theory. Article explains the unconscious fantasy theory briefly and discusses its application with other theories on hero fiction. After a theoretical explanation, article attempts to apply the unconscious fantasy theory to a selected group of fictional hero figures in popular works. Through the example of the analysis, and claims of the relevant theorists, article states the possibility of the analysis of a large audience's unconscious fantasies through their popular works of fiction.

**Keywords:** Arlow, Freud, unconscious fantasy, hero, popular fiction

## SEYİRCİLERİN BİLİNÇDİŞİ FANTEZİLERİNİN SEÇTİKLERİ POPÜLER KURGUSAL ESERLER YOLUYLA İNCELENMESİ

### ÖZ

Bu çalışmanın amacı geniş seyirci kitlelerinin bilinçdışı fantezilerinin seçtikleri popüler kurgusal eserlere bilinçdışı fantezi kuramının uygulanmasıyla analiz edilmesini tartışmaktır. Çalışma bilinçdışı fantezi kuramını kısaca açıklamakta ve bu kuramın diğer kurgusal kahraman kuramları ile birlikte kullanımını tartışmaktadır. Kuramsal açıklamanın ardından çalışma seçilmiş popüler kurgusal kahraman figürlerini kuramlar çerçevesinde incelemektedir. Bu incelemeler ve ilgili kuramcıların söylemleri vasıtasıyla çalışma geniş kitlelerin popüler kurgusal eser seçimlerine dayanarak bilinçdışı fantezilerinin analiz edilmesinin mümkün olduğunu iddia etmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Arlow, Freud, bilinçdışı fantezi, kahraman, popüler kurgu

\* Arş. Gör., Yeditepe Üniversitesi, burak.akkurt@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8036-6341

## 1. INTRODUCTION

There are different approaches when it comes to the hero figure and its discussion. Majority of those approaches aim to comment on the similarities of the hero figures in stories or myths, and to form a structural framework that is applicable. The discussions on the topic are mainly based on the hero figure and the elements in his story like types of heroes or the steps of his journey. This article aims to discuss the “popularity”<sup>1</sup> of the hero figure(s) in relation to the concept of unconscious fantasy.

This article claims that the application of the unconscious fantasy concept in the analysis of the popularity is not mutually exclusive with other theories and pattern explanations. The major issue is not the discussion of the similarities but the reason behind the audience’s choice among the similar figures. In the first part, article explains the concept of unconscious fantasy in relation to the respectable theorists of the field. In the second part examples from the popular hero figures are given in relation to different patterns of hero types and theories and the possible unconscious fantasy analysis. The aim of the second part is to show that the possibility of the popularity of the work might rest on its ability to satisfy the unconscious fantasies of the public. In addition to that, the nuances in the previous discussions in the structural framework for hero figures might prove to be a crucial element in the satisfaction of an unconscious fantasy.

Conscious or unconscious, fantasies<sup>2</sup> are the combination of traumas, desires, unfulfilled wishes, daydreams and experiences. Difference between the conscious and the unconscious fantasy is the individual’s awareness of its existence. An unconscious fantasy can be conscious at any moment through realization. There is no sharp line between the conscious and unconscious fantasy as its ability to become conscious depends on the defense mechanisms of the mind (Arlow, 2008, p. 44). However, the unconscious fantasies are unknown to the person as they are usually blocked<sup>3</sup> by the defense mechanisms, and might surface as different forms of fantasies as a result. Arlow quotes Anna Freud’s example from one of her patients to state the complexity of the unconscious fantasy function. Anna Freud explains that her male homosexual patient, who could be described as in a passive and masochistic role, actually had an unconscious fantasy of being active and

---

<sup>1</sup> Article uses “popular” to describe the mass consumption of the work, whether its medium is the print text or the screen. Freud himself chose to apply his theories on to the works with widest range of readers instead of highly esteemed ones (Freud, 1949, p. 425).

<sup>2</sup> In Freud’s primary translations the word is translated as “phantasy”. However later on it was changed into “fantasy” to prevent it from mixing with the Klein’s concept of “phantasy”. Therefore, this article uses the word as it is used by Jacob Arlow.

<sup>3</sup> They can be blocked, changed or disguised as they are filtered by the defense mechanisms.

sadistic (Freud, 1946). The behavior of the patient was the opposite of what he unconsciously fantasized. It can also be stated as the conscious desires or fantasies of the patient were the exact opposite of his unconscious ones. Jacob Arlow comments on this example as “His behavior was one thing, his fantasy another” (Arlow, 2008, p. 44). The nature of the concept is quite individualistic as it is related to the desire to experience pleasure through satisfaction.

Sigmund Freud states that when the child grows up, he stops playing, and starts fantasizing. The playing function is shifted, and not abandoned as it is not quite possible for the human mind to discard a pleasure that was once experienced (Freud, 1949, p. 422). This shift from play to fantasy creates a disturbance in the mind. The child is expected to behave childish, therefore he is expected to “play”. However, the adult is not. Adult is expected to behave in an “adult” fashion. Therefore, the fantasies of the adult are not shared due to the feeling of shame<sup>4</sup> (Freud, 1949, pp. 421-422). In the most basic sense, the adult is ashamed for having a behavior that is considered as childish. Freud categorizes fantasies into two groups, those that glorify the person (ambitious), and those that are sexual in nature (erotic). (Freud, 1949, p. 422) Two groups usually go together as the glorification of the person in the fantasy might result in sexual achievements. This is the basic form of the vernacular expression: “the hero saves the day and gets the girl” can be considered as the perfect description to emphasize the unison of two groups. Freud also claims that only the unhappy mind fantasizes, as it is an indication of the unfulfilled desires (Freud, 1949, p. 422). However, later on Arlow argued that the fantasizing (or fantasizing in Arlow’s terms) is a constant mental process which is quite normal and it does not indicate an unhealthy mind at all (Arlow, 2008, p. 42). Arlow claims that pressure from the drives is contained and reflected by the fantasy function (Arlow, 2008, p. 25). Arlow agrees that the fantasies are grouped around certain childhood wishes, experiences and traumas. He claims that they change as the individual changes. As the person experiences new things, the fantasies are shaped accordingly. New ones emerge, or even the old ones gain updates to be fitted into the current situation better (Arlow, 2008, pp. 42-43).

Freud explains that the fantasizing process exists in three temporal phases: now, past and future. What is experienced invokes an earlier memory, which contains a similar experience (or an experience that can be linked to the current one) that results in wish-fulfillment, or satisfaction. Then it creates a vision of future where the same wish-fulfillment is present, thus forming a day-dream or a fantasy (Freud, 1949). As a result, fantasies are not static. The

---

<sup>4</sup> For Freud, the process of fantasizing is a signification of an unhealthy mind, as the fantasies are based on a trauma, or a wish unfulfilled and they need to be satisfied through other channels. However later theorists, especially Jacob Arlow argued that the fantasizing is a constant process of a healthy mind (Arlow, 2008, p. 42).

existence of fantasies in three temporal phases enables them to adapt accordingly, therefore making them ever-present. As result both unconscious and conscious fantasies are ever-present in the mind, and adapt themselves to the situations that are being experienced, to find a way to fulfill themselves in “now”. These ever-present fantasies are also numerous for different situations. Arlow argues that fantasies are grouped according to certain instinctual wishes and each group has different versions for different stages of development and situations (Arlow, 2008, p. 42). The adaptation process signifies that there is a pool of fantasies in the mind, ready to adapt and ready for satisfaction at all times.

The fulfillment of the unconscious or conscious fantasy is the link between the artist and the audience. Freud claims that the audience experiences the unconscious fantasy/ies similar to the creator or the artist. Artist uses his own unconscious fantasy to create a work of art. However, by using artistic devices he hides the individually specific (or egotistical) aspects of it to not to repulse the audience, and creates a wish fulfillment scenario (Freud, 1949, p. 57). Artist removes the individually specific elements to create a wider range of unconscious fantasy stimulation (Arlow, 2008, p. 27). Artist’s process of creating the work is not the exact same as the individual unconscious fantasy function. As the fantasies are focused either on self-elevation or private erotic desires, if the individual were to share as they are, the audience would probably be repelled by them. Freud states that in the case of artist, by altering the fantasies with the devices of his art, he achieves to create an enjoyable result for everyone. The devices of the art shape the unconscious fantasies of the artist into a more acceptable, and enjoyable form for the others. Thus, the artist is able to create a scenario that can provoke the unconscious fantasies of the audience to achieve satisfaction through the work. According to Freud the artist forms this desire-provoking link with the help of the hero figure (Freud, 1949, p.425).

Through the hero, writer forms a link between the reader and his work (his unconscious fantasies). He puts the hero “under the protection of a special Providence” that prevents the hero from dying in random situations (Freud, 1949, p. 425). This semi-immortality of the hero enables the continuation of reader’s and his fantasies. The writer prepares the situation, the event and the characters to create a scenario that can provoke the reader’s fantasies. Through the story, he creates the events, controls the environment and creates situations that would invoke specific fantasies in the reader. This process is a conscious process for the writer. However, there is also an unconscious part of it, as the writer himself might not be aware of all of his unconscious fantasies (Freud, 1949, pp. 421-423). In the end, writer and his readers achieve satisfaction for the provoked fantasies through the literary work<sup>5</sup>. Although not exactly the

---

<sup>5</sup> Level of satisfaction depends on the cathectic potential of the unconscious fantasy among other elements (Arlow, 2008, p. 29).

same, the reader's fantasies would be quite similar to the writers at this point. As the reader reads the work, he is exposed to the altered fantasies of the writer and the environment he crafts to provoke, and satisfy them. This invokes reader's own fantasies about the situations that he is exposed to in the work. If the reader finds the fantasies presented in the work to be compatible to his own, he experiences satisfaction. Freud's example for the creative writers can be applied to any form of art. All art includes the unconscious fantasies of the artist, and has the ability to satisfy the unconscious fantasies of the audience. As Harry Trosman states: "If the artist is governed by the unconscious fantasy, surely the audience is similarly possessed" (Trosman, 1990, p. 57). However, it is not necessary for the audience to have the exact same unconscious fantasy as the artist. The audience combines the artists fantasy with their own, meet the artist halfway. In other words, they resonate their own unconscious fantasies with the work of art (Trosman, 1990, p. 58). This resonance enables the artist to reach a wider audience as the sameness of the unconscious fantasy is not required to deliver the feeling of satisfaction.

Arlow argues on the communality of day-dreams, as the similar developmental and cultural elements that people experience might create similar unconscious fantasies. He states that "The communality of the fantasy life is more pronounced in members of the same cultural or social group, or of any group of individuals whose early childhood experiences are patterned more or less in the same way and those share a common tradition." (Arlow, 2008, p. 26). So, it is possible to talk about "shared unconscious fantasies", considering that they are ever-present and adaptable according to the experiences of the person. In other words, the unconscious fantasies adapt themselves to one's own (current) situation and experiences, in order to achieve satisfaction. Through this adaptability it is possible to argue that the same unconscious fantasies can be shared by those who experience similar situations. This also proposes common unconscious fantasies, as some events and experiences can be considered as timeless, and part of human nature. Unrequited love, lust for power, feeling of powerlessness, desire to be acknowledged by others are all examples that can be argued as common unconscious fantasies. The adaptability of the unconscious fantasy function "updates" the setting, details or situations to the current time period of the individual. This commonality of the fantasies and their ability to adapt into different situations, brings a distinct possibility of analyzing the popular<sup>6</sup> works of fiction to discuss the unconscious fantasies of the audience.

---

<sup>6</sup> "Popular" is used to signify the contemporary known works that are commonly consumed and liked by mass audience. It does not imply any opinions on the quality of the work that is mentioned. Freud himself chose to apply his theories on unconscious fantasy onto the works that have widest reader population, like romances, novels, short stories, instead of works that are highly esteemed by critics (Freud, 1949, p. 425).

The adaptative quality of the fantasy function might create similar desires in groups that share similar experiences. The difference of the popularity of a work might be a result of its ability to satisfy the unconscious fantasies of different groups. The adaptability of the unconscious fantasy function shapes itself according to conscious experiences and creates different editions of the same fantasy that is more appropriate for that current situation, time or place (Arlow, 2008, pp. 42-43). Unconscious fantasy function is filtered through the defense mechanisms. Therefore, the created edition can be defined as an updated version of the fantasy that would serve better for the current needs of the audience.

## 2. Hero, Fiction and Unconscious Fantasy Application

Carl Gustav Jung states that the unconscious is indeed “individual”, but there is a part of it that is collective, shared, universal, and it is that part that the universal images, or archetypes can be found within (Jung, 1969, pp. 3-4). The existence of these archetypes state that there are images that have definitive forms, timeless and unbound of place (Jung, 1969, p. 42). The theory of archetypes and the collective unconscious is indispensable when it comes to analyzing the heroes and their journeys. There are two major perspectives on the subject, Jungian and Freudian. However, they are not mutually exclusive in this matter. The structural framework of the hero story might be analyzed from different perspectives. However, what unconscious fantasy theory can indicate is the popularity of the work in different circles and groups might depend on the small details, metaphors and symbols.

The individual unconscious fantasies are transformed by the artist and presented to the audience through his work (Trosman, 1990, p. 58). Therefore, the popularity of the work rests on its ability to satisfy the unconscious fantasies of the audience. If the artist’s unconscious fantasies can resonate well enough with the audience, the reception of the work would result in positive. Trosman suggests that “One might indeed state that the success<sup>7</sup> or failure of a literary work, in any case, rests on the degree of successful integration of fantasy into artistic structure” (Trosman, 1990, pp. 58-89).

As a result, although the hero stories share similarities, not all of them are received in similar manner. The differences in reception might be caused by the preferences of the individuals or groups that consciously or unconsciously aim to satisfy their fantasies. Therefore, it is possible to apply the unconscious fantasy theory to different theories of patterns to determine the reasons of the work’s positive or negative reception by different groups.

One of the most important, and famous theories in hero literature is Joseph Campbell’s Monomyth theory. Campbell’s Monomyth<sup>8</sup> explains the

---

<sup>7</sup> The idea of success does not represent the quality of the work, as previously stated. It is used in the sense of popularity.

<sup>8</sup> As a follower of Jung, Campbell’s theory is mainly based on the Jungian perspective.

hero's journey with a structure that is shared by most hero stories and myths. Campbell explains the journey in three fundamental parts; departure, initiation and the return (Campbell, 2004). He also argues on a pattern that several hero stories share in common, like supernatural aid, the goddess, refusal of the call and so on (Campbell, 2004, pp. 54-63). In total there are seventeen steps in Campbell's structure that can be applied. It is evident that the Monomyth theory is both indispensable and quite applicable for the hero literature and studies. As Campbell's Monomyth focuses on the journey of the hero, both FitzRoy Sommerset (Lord Raglan), and Otto Rank focus on the journey from the Freudian perspective in their works. Both Rank and Raglan analyze the previous hero myths and stories to form a pattern that points out the similar elements in them. Both Rank and Raglan focus on the hero's lineage, or blood to depict his source of superiority, which is tied to the theory of family romance (Raglan, 2003; Rank, 2004). Family romance is a theory that a child consciously (and unconsciously) believes that he is adopted, and his true parents, who are much more important (royalty, divinity etc.) will come and take him one day (Freud, 1959; Rank, 2004). Rank's analysis show that majority of the hero stories include this unconscious fantasy of family romance (and its satisfaction through the story). As previously argued, this shared satisfaction increases the popularity of the work among a wider audience as it is shared by a wider population. Just like family romance, Freud argues that oedipal fantasy, or desire is a common fantasy among people. He suggests that due to the presence of oedipal complex in all of us, the play "Oedipus Rex" still moves the audience as it did in the ancient times (Freud, 2010, p. 280). The examples of family romance and the oedipal fantasy indicates that it is quite plausible that a work's popularity rests on its ability to satisfy the audience's unconscious fantasies as Trosman states (Freud, 1949, p. 426; Trosman, 1990, pp. 57-58).

Apart from the hero's journey and the analysis of the elements in it, the different hero types are also worth mentioning. Sociologist Orrin Klapp separates heroes into three major categories: conquering hero, clever hero, and unpromising hero (Klapp, 1949). Conquering hero is famous for his physical capability (usually strength), courage and skill in combat. The clever hero uses his intelligence and wits to defeat his opponents. Unpromising Hero is someone that becomes a hero by chance (or by divine will) (Klapp, 1949, pp. 19-22; Klapp, 1954). All previously argued theories on heroes can be considered as applicable to contemporary fictional heroes. The argument presented in this paper is that the popularity of the hero depends on the satisfaction of the audience's unconscious fantasy and it is possible to analyze those common fantasies. The subtle changes in the structure, selection of the symbols and the metaphors are all chosen to satisfy the unconscious fantasies of the audience, by the audience themselves. It is the audience that chooses the work that is best equipped to satisfy their unconscious fantasies through events, symbols, metaphors or any other artistic devices. The popularity of an event, symbol, character or metaphor increases the chance of repetition among

different works of art. As they are tied to the unconscious fantasies of the audience, their existence increases the popularity of the work. These repetitions can be seen especially in popular fictional works like television series.

Television shows tend to follow a specific pattern. If the product sells, the main structure stays similar to please the audience, and to sell more. It can be argued that this structural similarity is based on the resonance between the show and the unconscious fantasies of the audience. These fantasies can be traced in several different, yet similar shows. Detective-consultant shows are an excellent example for this argument. Popular shows like *Castle*, *The Mentalist*, or *Lucifer*<sup>9</sup> can be argued to include similar fantasies which can be detected through the similarities among them. In all three shows there are two major characters, the protagonist and the detective. One female police officer, who is usually a detective in the police force of a major city. This detective character has a problematic background that forces her to prove herself to her peers, forces herself to achieve more. In addition to her backstory, the detective tends to be a strict female figure who is reserved, skillful, analytical, and respectful to the laws and regulations but keeps her distance against others, especially against the protagonist in the beginning. At first glance, her only focus seems to be her job. Her social life is implied to be subpar compared to her coworkers due to her reserved nature and her exceptional focus to prove herself.

The protagonist, usually the one that gives the series its name, is the exact opposite of this female figure of authority. He is childish and immature but these qualities are presented as charming and cute in his case. His childishness is indicated to be a problem at times; however, he repeatedly charms the audience and the characters with it. His lack of respect for the laws and regulations is kept under control by the detective (as she is the main authority figure). The protagonist is rich and does not have any concerns on wealth. His personal skills are more than enough for him to earn more money if needed. The creativity and the wittiness of the protagonist is usually what gives the detective the needed hint to solve the crime, therefore proving his usefulness and uniqueness. Majority of the cases are solved by a small hint, or a lucky coincidence that involves the protagonist. He is socially skilled, yet his behavior is childish and without tact. Yet, this childish bluntness is either loved by the characters (and the audience), or helps detective to solve the case by catching the culprit off guard. The social power of the protagonist creates a strong influence on everyone around. Although he behaves childishly, and sometimes acts in a disrespectful or selfish manner, he is loved and accepted by everyone around him. His selfishness is described as a childish naivety and

---

<sup>9</sup> It is possible to argue that they are not “heroes” in the classical sense. However, they are popular Works of fiction that include necessary features that can qualify them as modern heroes.



his comments on others are presented as witty remarks that aim to increase the comical aspects. Although this relationship between the protagonist and the detective is presented as unorthodox at first, it is quickly accepted by everyone around.

The basic analysis<sup>10</sup> would be the oedipal desires of the audience, as the protagonist seems to be childish and somewhat pure. This indicates his role as the child figure in their relationship. His purity is emphasized repeatedly, as he does not succumb to evil easily (although frequently tempted). When he does, he is portrayed as “righteously vengeful” and his actions are either justified or reluctantly accepted due to the extreme circumstances. Detective is the one that keeps him in line, pushes him towards doing what is right in most cases. However, the protagonist’s purity and strength of his heart is presented when the detective finds herself in a moral dilemma, or when she loses her will to go on. The protagonist is the one that steers the detective to the right direction or gives her the will to go on.

Intense chemistry between two characters turn into a romance in the end and they experience love. However, their sexual relationship is not depicted as a satisfactory act for the carnal desires. Love among them is emphasized to create a relationship that is beyond flesh, without repulsing the audience as it bears the hints of oedipal complex. This chemistry, at first, creates a sexual tension throughout the series and provokes the fantasies of the audience by creating specific situations. Detective is the active figure in the story, she controls the environment. She is strict and ordering. She punishes the protagonist verbally, and mentally which the protagonist usually dismisses easily by his jokes or his careless nature. Only time the protagonist is affected is when he (unknowingly) hurts the detective’s feelings. When that happens, he immediately tries to mend the situation by unnecessary and childish behavior, which usually ends him genuinely apologizing and mending their relationship. It is quite possible to argue that the nature of their relationship is based on a mother-son relationship that include sexual aspects.

Sexual nature of the mentioned shows all include a similar dominant-submissive nature. Detective is the dominant figure whereas the protagonist follows her lead, acts childish and gets scolded in several occasions. The detective uses her established authority, and the protagonist tries to avoid it by acting in a childish manner, creating diversions or making witty remarks. No matter how many times the protagonist tries to joke or cheat his way out, in the end the detective takes control of the situation. The disability of the protagonist to act normal is usually overcome by his feelings for the detective, and he agrees to follow her rules. Nevertheless, this power relationship changes drastically when it comes to the matters of love. As the detective is socially inferior to the protagonist, she begins to assume a submissive role.

---

<sup>10</sup> These are all but possible analyses. They do not indicate that they are the only possible or correct ones.

Being emotionally vulnerable due to her previous problems, detective hesitates to form a love relationship with the protagonist. This hesitation is due to her status, and to the untrustworthiness of the protagonist in the matters of love.

This does not mean that all three shows are the same. They have distinct differences, as *Castle* has more humor in it, *The Mentalist* contains more graphic crimes and psychological problems, and *Lucifer* heavily contains supernatural elements with a combination of comedy and drama in it. Still, they all share the underlying sexual indications between two characters. The desire to be dominated by an authority figure, or an oedipal desire is presented when the detective is in charge. However, when the protagonist becomes the dominant figure in the sexual part of the relationship, as well as in their love life, the roles are reversed. Domination through submission can be argued, as the submissive protagonist becomes the dominant figure. Desire to dominate the authority figure, both sexually and emotionally, can also indicate a sadistic-masochistic fantasy. The protagonist is in charge of the emotional aspect of the relationship from the beginning, but he is not aware of it. Protagonist flirts with the detective, who acts cold and reserved to his face, but shows her true feelings to the audience when the protagonist is not aware. As a result, it enables the audience to satisfy their feeling of being desired, emotionally and physically, while also invoking the oedipal desires in them. The part where the protagonist is shown as clueless about the feelings of the detective creates a possibility for the audience that they are desired and loved by their object of desire, even if they do not see any hint about it (or even if their advances are rejected like the protagonist). Through the protagonist, the situation invokes a possibility for the audience to have a relationship with their desired partners. They see that in the end the detective and the protagonist belong together. Through the surrogate relationship, the audience achieves satisfaction. Their wishes are fulfilled, day-dreams are completed through the characters. At the same time their unconscious oedipal desires are also satisfied as the shows create a mother-son relationship, or dominant-submissive relationship, through series of metaphors<sup>11</sup>. The metaphors presented by the details lead the audience to the representations of the unconscious fantasies (Arlow, 2008, p. 27), and to the satisfaction of them.

Another detail in the mentioned works is the visual representations. Detective is dressed professionally, yet in a plain and simple fashion. The aim of her clothing is to achieve a professional outlook. However, the protagonist

---

<sup>11</sup> Arlow argues that the metaphors represent the unconscious fantasies, and the success of the metaphor depends on its ability to represent the aimed unconscious fantasies (Arlow, 2008, p. 27). In this case the details represent the symbolic values of the unconscious fantasies, as even the smallest representation has the ability to invoke them.

wears expensive and fashionable suits that represent his wealth and status. His clothing emphasizes his wealth and financial power, while the detective's lower status is represented in several occasions, from her car, to her house. The wealth of the protagonist and his clothing subtly stresses his power, his dominance over the detective. This emphasis is subtle, yet visible. The audience is presented that the detective is the dominant one, but the image of the protagonist creates a feeling of power and dominance. This image of the protagonist can function as a tool to satisfy the audience's unconscious fantasy of being dominated, and/or to dominate. Through this image, the audience is able to satisfy their desire to be in charge, to dominate the authority figure, who normally holds the power. Yet the symbolic representation of the protagonist removes the illusion and implies that the protagonist, and through him the audience holds the power. Even if it does not seem so at first glance. Clothing signifies another important aspect: civilization. The protagonist is dressed in a well-tailored suit that signifies him belonging to a higher social circle. He is civilized and part of the civilization. His wealth, social charm, contacts, even his car or any other asset symbolizes his status of power and wealth. The fantasy of the social power is represented through his material possessions, and his image. The ability to provide for the mate is established through the wealth of the protagonist, making him the ideal mate for the detective, and for the audience as well. As the financial and social provider, protagonist holds the power in their relationship.

Of course, all these comments are based on a single perspective of the possible unconscious fantasies. As previously stated, fantasies (conscious and unconscious) are complex, and what is seen might not always indicate what is desired. The domination argument can easily be reversed into a submission version where the audience, who is normally in charge, satisfies his desire to be dominated through the protagonist-detective relationship. Or the charm of the protagonist might indicate a narcissistic satisfaction through being loved and desired by every opposite sex figure around the person. It is both possible and probable that the audience, depending on their unconscious fantasies (resonating with the writers of the show) might favor one show more than others, or even dislike others and prefer only one of them. However, the individual choice does not nullify the shows' ability to reach mass audience, which is the main focus in this analysis. All three shows are aired on different years<sup>12</sup>, and have different undertones. All of them aired in different countries with different ratings. The shows are chosen due to their popularity in US, as it is still the primary supplier of mass media works.

Klapp's unpromising hero creates an illusion of being chosen randomly and being extraordinary at the same time. The unpromising part,

---

<sup>12</sup> The Mentalist aired between 2008-2015, Castle aired between 2009-2016, and Lucifer started on 2016, still continues. All data are gathered from IMDB (www.imdb.com).

where the hero seems to be chosen by pure luck, and randomness, creates a possibility for the audience to be chosen as well, therefore satisfies their fantasy to be involved with a heroic act. Being chosen by luck, or fate, also creates a feeling of importance, as it is not their own choice but the choice of the divine (or fate) that made them a hero. It can be argued that this type of hero functions in two layers. First layer aims to satisfy the audience's unconscious fantasy of self-glorification by creating a possibility of being chosen at any moment, any time. Second layer aims to protect the audience against their own laziness, as the hero is granted powers without doing anything extraordinary or putting any effort in anything. This amplifies the first layer and aims to prevent the guilt of the audience. It also empowers audience's fantasy process by removing the importance of the physical requirements or need to be born with special skills or abilities, as the powers of the hero is "granted" to him. The audience's unconscious fantasy of self-glorification is amplified by the possibility of being chosen, as the hero is also chosen in random, by pure luck or chance. Therefore, the audience can continue their daily lives and should not feel guilty about not doing "more". Second part of this fantasy improves the self-glorification by emphasizing the importance of the hero figure (therefore the audience who identifies themselves with the hero). The hero is not chosen random, although the powers are still granted by a higher force, it is hero's destiny to have those powers.

In popular fiction this concept of being chosen in random is frequently used, as it is both easy to establish the story and beneficial as it gives the audience an easier chance to identify themselves through the possibility of becoming the hero. Hero, who was a normal person becomes the hero figure by experiencing an extraordinary event that grants him powers.<sup>13</sup> Popular television shows like Jessica Jones and Luke Cage are both based on this type of hero, as they become heroes by an experiment. The story sometimes continues with the second layer, as the story unfolds the audience learns that the lineage of the hero is in fact important. The hero was meant to be chosen, and it was not randomness but fate, or divine will that chose the hero.

As previously argued the importance of the lineage, or blood, is based on the family romance and its satisfaction. Combination of the two layers can be seen in the story of Harry Potter series (Rowling, 2014). The story creates a flow between two layers, as it presents Harry as the "boy who survived", then introduces a prophecy that signifies his importance. However later on, it is explained that it was Lord Voldemort's choice that made Harry a part of the prophecy. When the audience learns that Harry's lineage is indeed important, as he is the direct descendant of Godric Gryffindor, the ambiguity resolves.

---

<sup>13</sup> This theme is frequently used in superhero stories. Spider-man, Fantastic Four, Captain Marvel, Dr. Manhattan are all but examples of this.

The examples of Jessica Jones and Luke Cage are given on purpose, as the nature and behavior of the heroes also determine the satisfaction of the unconscious fantasies of the audience. Luke Cage, a black man who was incarcerated wrongfully, becomes a super hero by an experiment. The obvious analysis would be the racial and cultural identification becoming easier with the character's background.<sup>14</sup> It is also possible to argue that white female audience would identify themselves with Jessica Jones easier, as she is white and female. But the fantasies are not always limited with what is visible. Luke Cage is a person who was wronged by the authorities. He is calm, kind, helpful and always seems to be in control. However, he is strong on a super-human level and has an impenetrable skin. He is kind but holds the power to defeat anyone with ease, as he is stronger than everyone. This creates a feeling of domination on others, as well as the feeling of being superior as a person, as he treats everyone in a kind manner. He is physically in a great shape, muscular and tall, and he is desired by various female figures through the story. He is totally in control of his environment, loved and desired. His story can be analyzed with Campbell's Monomyth theory, which is quite applicable. He goes to prison, gains super powers and comes back to help and improve his community. However, among similar characteristics, what makes him popular is also hidden in details. The feeling of invulnerability, superiority and being desired are all wish fulfillments for the unconscious fantasies of the audience. The self-glorification, and sexual desires are satisfied through the character. His masculinity is emphasized, as he is stronger, healthier and even smarter than most people. He is a law-abiding citizen as long as the laws make sense to him. He is desired by the female characters, and loved by the common people. The racial aspect of the character is also quite important when the political and historical aspects are taken into consideration<sup>15</sup>. However, the analysis of racial unconscious fantasies would require a separate article with deeper analysis.

Jessica Jones is similarly equipped to deal with contemporary issues. She also has super-strength but she is neither in control of her emotions nor her environment. She is the victim of a male villain who has the ability to control people's minds and make them do what he wishes. Jessica Jones, although powerful, is famous for her detective work, as her deduction skills are praised by several people throughout the series. The villain Killgrave is a childish male who controls everyone to make his bidding. His capricious nature and aggressive behavior are masked with a gentlemanly attitude, but instantly surfaces when he does not get what he wants. He symbolizes the aspects that is both dominant and childish. The unconscious fantasy of

---

<sup>14</sup> The process of identification increases the resonance between the character/artist and the audience.

<sup>15</sup> Discussing the racial and gender specific unconscious fantasies in US would require a professional analyst. The analysis made in this article are also limited as the Works require separate articles to analyze properly.

defeating the dominant male figure is combined with the desire of disciplining the immature male figure in him. Just like in protagonist and detective shows, male figure is childish, socially controlling and witty. However, like Jungian archetypes, he is the shadow of the protagonist in other shows in this sense. He is evil, selfish, prone to violence. He creates the oppressing male figure for the audience. He is both the husband and the child that prevents the female from achieving success, or just drains her energy, time and sense of self. As he controls a person's mind, person loses all free will and becomes a puppet. Therefore, he also represents God, or destiny. Later the audience learns that Jessica gradually became immune to his mind controlling powers. This can be argued as an unconscious representation of obtaining total free will, against god, destiny, spouse, child and male dominant society. In a way, by becoming immune to the mind control she chooses her own path, regains control of her own life and choices, and becomes completely free. From a fantasy perspective this can indicate the freedom from the spouse, father, child or any authority figure that controls the audience and limits their freedom. Therefore, through Jessica, the audience experience the satisfaction of "becoming free", getting their lives into their own hands. Like Luke Cage, Jessica Jones can be argued to have a special audience, as she represents the victimization of women by being controlled, and abused by Killgrave. This physical and mental abuse ends when she defeats Killgrave. Details of the show also indicate different unconscious fantasies. Jessica is also desired by the characters she met. She engages in physical intercourse when she desires and has no fear of being forced or hurt due to her supernatural strength. She is not afraid to go out at night alone, or afraid to talk to strangers. Her increased tolerance for alcohol prevents her from being abused due to intoxication. All of these are contemporary problems that women suffer from. In 2018, a social media survey was conducted among women (Vavra, 2018). They are asked what would they do if all the men were put under a curfew after 9 pm. The answers were mainly about fear of being abused, hurt, raped or harassed by males. Majority of the answers included an activity done at night, from walking in the park to dancing in a disco. Therefore, being immune to all of those fears and doing whatever one desires, creates a satisfaction for several different unconscious fantasies. Identification process is important in this matter. Hero's gender, race, financial situation, physical appearance, disabilities and all other qualities are important, as it directly effects the satisfaction of the unconscious fantasies of the audience.

As the nature of the unconscious fantasy function is ambiguous (to a certain extent), it is also possible to argue that the audience might satisfy their fantasies to completely dominate the other person. Through Jessica's domination, it is possible for the audience to satisfy their own desires to dominate someone. The reason for the need of a detailed analysis rests in this ambiguity. Adapting Arlow's words into the current situation; the behavior audience sees on the screen is one thing, their unconscious fantasies are another. Watching dominant person might satisfy the urges to be dominated

and vice versa. This ambiguity requires an in-depth analysis with multiple examples. It is not possible to obtain an on-point analysis without examining different works from different perspectives. However, with enough data and analysis, it can be.

### 3. CONCLUSION

Unconscious fantasies are quite difficult to analyze, as they depend on the individual's childhood traumas, desires, wishes and experiences in life. The adaptability of the fantasy function creates a possibility of shared unconscious fantasies. Examples given are but a short and quick analysis of the works and the possible fantasies they resonate with the audience.

This brings out the main question of this article: Is it possible to analyze the unconscious fantasies of a large group, or a nation through their preference of fictional works? Although the answer seems to be positive, there cannot be a definite answer without more data. It seems both Freud and Arlow claim that shared unconscious fantasies are possible (Freud, 1949; Arlow, 2008; 1964; 1965). With the presented basic examples, it is possible to argue that the patterns of the details, as well as the preferred figures and their behavior is a result of the unconscious fantasies of the audience. A detailed analysis of these popular stories, however, might indicate the preferences of the audience. But there are also other factors, cultural differences, physical or financial ability to access to the content and so on. A basic analysis would give an overview on the topic. However, to gain a deeper understanding, a deeper analysis with more data is required.

Family romance, oedipal complex or basic desires of self-gratification and sexual satisfaction are common fantasies that can be traced in various works of fiction. Frequency of these fantasies, as well as their styles of representation can be used to analyze the unconscious fantasies of a large population. However, it requires specific cultural and psychological information on the targeted group to conduct a proper analysis. In his work "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities" Brian Larkin shares his surprise as he finds out that the Indian movies are so popular in Nigeria, among Hausa people. He describes how Hausa people watch Indian movies repeatedly and love them (Larkin, 2002). He states that the stories and heroes presented in Indian movies are liked by the Hausa people, which indicates the existence of shared unconscious fantasies of the two groups (Larkin, 2002, p. 373). The analysis of those popular movies would provide a possibility to comment on the shared unconscious fantasies of the groups.

In conclusion, the application of the unconscious fantasy on the popular fictional hero figures can provide an analysis of the unconscious fantasies of the writer, and the audience. Unconscious fantasy theory can be used along with other structural theories to determine the preferences of the audience in similar patterns and structures. These preferences are the

indicators of the symbols and metaphors of the unconscious fantasies, which are shared by the writer and the audience together. As the writer and the audience meet half way, the strength of the resonance of their fantasies would determine the nature of the works reception by the audience. In the end it is possible to say that the application of unconscious fantasy theory to popular works can give the possibility to uncover the audience's unconscious fantasies. However, it cannot be done without enough data on the group and analysis of various different works that are popular among them.



## REFERENCES

- Arlow, J. (1964). Madonna's Conception Through the Eyes. *Psychoanalytical Study Society*, 3, 13-25.
- Arlow, J. (1965). The Reaches of Intrapsychic Conflict. *American Journal of Psychiatry*, 122(4), 425-431.
- Arlow, J. (2008). Unconscious Fantasy and Disturbances of Conscious Experience. *The Psychoanalytic Quarterly*, 77(1), 21-46.
- Campbell, J. (2004). *Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- Coker, C. H. (2016-2018). *Luke Cage* [T Series]. Netflix.
- Freud, A. (1946). *The Ego and the Mechanisms of Defense*. New York: International Universities Press.
- Freud, S. (1949). Creative Writers and Day-Dreaming. In *S. Freud, Collected Papers*, Vol. 4 (pp. 419-428). London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S. (1959). Family Romances. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume IX (1906-1908) Jensen's Gradiva and Other Works* (pp. 235-242). London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S. (2010). *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books.
- Heller, B. (2008-2015) *The Mentalist* [TV Series]. CBS.
- Jung, C. (1969). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious* (Adler G. & Hull R., Eds.). Princeton University Press.
- Kapinos, T. (2016-present). *Lucifer* [TV Series]. Warner Bros Entertainment.
- Klapp, O. (1949). The Folk Hero. *The Journal of American Folklore*, 62(243), 17-25.
- Klapp, O. (1954). The Clever Hero. *The Journal of American Folklore*, 67(263), 21-34.
- Larkin, B. (2002). Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities. In J. X. Inda, & R. Rosaldo (Eds.), *Anthropology of Globalization* (pp. 350-378). Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Marlowe, A. W. (2009-2016). *Castle* [TV Series]. ABC.
- Raglan, L. (2003). *The Hero: A Study in Myth and Drama*. New York: Dover Publications.
- Rank, O. (2004). *The Myth of the Birth of the Hero*. New York: The Johns Hopkins University Press.
- Rosenberg, M. A. (2015-2019). *Jessica Jones* [TV Series]. Netflix.
- Rowling, J. K. (2014). *Harry Potter* (Vols. 1-7). London: Bloomsbury.

- Trosman, H. (1990). Transformations of Unconscious Fantasy in Art. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 38(1), 47-59.
- Vavra, K. (2018, Oct 02). Women reveal 'heartbreaking' responses to what they would do if men had a 9 p.m. curfew. *NY Daily News*.  
<https://www.nydailynews.com/news/ny-news-what-if-men-curfew-20181002-story.html>

<b>Makale Bilgisi:</b> Reisoğlu, M. B. (2021). Sembolizmi Kuramlaştırmak: Adorno'nun George ve Hofmannsthal Üzerine Düşünceleri. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 1, ss. 94-113.	<b>Article Info:</b> Reisoğlu, M. B. (2021). Theorizing Symbolism: Adorno On George And Hofmannsthal. DEU Journal of Humanities, Volume: 8, Issue: 1, pp. 94-113.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 24.01.2021	<b>Date Submitted:</b> 24.01.2021
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 02.04.2021	<b>Date Accepted:</b> 02.04.2021

## THEORIZING SYMBOLISM: ADORNO ON GEORGE AND HOFMANNSTHAL

Mert Bahadır REİSOĞLU\*

### ABSTRACT

In this article, I analyze Theodor Adorno's essay "The George-Hofmannsthal Correspondence" to investigate the relationship between the sociology of literature and aesthetic theory in Adorno's works. While Stefan George's poetry holds a significant place in Adorno's philosophy, his essay on the correspondence differs from his other works on symbolism such as "On Lyric Poetry and Society," since it places heavy emphasis on the sociological analysis of the social and political positions of Stefan George and Hugo von Hofmannsthal. As such, "The George-Hofmannsthal Correspondence" displays the way in which Adorno abstracts his later theoretical framework in Aesthetic Theory from the work and life of the two symbolist poets. The essay's oscillation between sociology and aesthetic theory, I argue, illuminates Adorno's complex methodology in its entanglement of social critique and aesthetic autonomy.

**Keywords:** Symbolism, Adorno, George, Hofmannsthal, aesthetic theory

## SEMBOLİZMİ KURAMLAŞTIRMAK: ADORNO'NUN GEORGE VE HOFMANNSTHAL ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

### ÖZ

Bu makalede Theodor Adorno'nun "George-Hofmannsthal Mektuplaşması" denemesi incelenmekte ve Adorno'nun yapıtlarında edebiyat sosyolojisi ile estetik kuram arasındaki bağlantı ele alınmaktadır. Stefan George'nin şiirleri Adorno'nun felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır, fakat bu mektuplaşmalara dair denemesinde "Lirik Şiir ve Toplum Üzerine" gibi sembolizm hakkındaki diğer çalışmalarından farklı olarak Stefan George ve Hugo von Hofmannsthal'ın toplumsal ve politik konularının sosyolojik analizine ağırlık vermektedir. Bu nedenle "George-Hofmannsthal Mektuplaşmaları" Adorno'nun daha sonra Estetik Kuram'da ortaya

\* Dr. Öğr. Üyesi, Koç Üniversitesi, mreisoğlu@ku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6072-6725

koyduğu kuramsal çerçeveyi nasıl iki sembolist şairin eserleri ve hayatlarından soyutlayarak biçimlendirdiğini ortaya koymakta, Adorno'nun sosyal eleştiri ve estetik otonominin iç içe geçtiği metodolojisini aydınlatmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sembolizm, Adorno, George, Hofmannsthal, Estetik kuram

## 1. INTRODUCTION

“Not a decade passed” Paul Fleming (2004) writes, “without Adorno turning to and addressing George” (p. 99). From “On Lyric Poetry and Society” (Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957) to “George” (1967), Stefan George exerts considerable influence on Adorno's theories about poetry. In these works, Adorno, “who is careful to keep George's elitist ideology at arm's length,” does not only defend George's work against its “reactionary reception history” but also formulates his theory of the artwork's autonomy, which later becomes the central argument of his *Ästhetische Theorie* (1970) (Berman, 1999, p. 174).<sup>1</sup> In this respect, I would argue that Adorno's essay “George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906,” written in 1940 and published in *Prismen* in 1969, showcases the way in which Adorno abstracts his theoretical framework from the work and life of George at the expense of the poet's biography, which nevertheless holds an uneasy significance for Adorno's arguments in this essay.

Interpreters of Adorno's aesthetic theory have noted the way in which Adorno uses individual works of art to think about language. Fleming (2004) writes that “Adorno is interested not in lyric poetry but in ‘the idea of pure language’” (p. 98) while Ulrich Plaas (2007) claims that he “re-duces literature to the medium and the representative of language” (p. 105).<sup>2</sup> Peter Uwe Hohendahl (1991) elucidates Adorno's philosophical interest in poetry by contrasting his project to the socio-logical methodology of Lucien Goldmann. While Goldmann focuses on the “homology between the social and the literary structure,” in Adorno's work “the interpretation of the poem refers to the meaning of history, not to the facts or objective structures. The two realms are mediated by philosophy” (Hohendahl, 1991, p. 84). As such, “[u]nlike

<sup>1</sup> As Hohendahl reminds us, in contrast to Benjamin's “truly materialist theory of art” Adorno's *Ästhetische Theorie* was not received well by the German Left in the 1970s due to its “aesthetic elitism” (Hohendahl, 1991, pp. 77-78). For his critics, Adorno's preoccupation with poets like George would be a withdrawal from the realm of politics which would resemble George and his circle's withdrawal “into the inner sanctuary of art” (Strathausen, 2003, p. 256).

<sup>2</sup> Fleming (2004) also highlights Adorno's use of the word ‘vertreten’ instead of ‘darstellen’ when he writes that “the lyrical word stands for [vertritt] the being-in-itself of language” (p. 110). For Fleming, this shows that “lyric poetry does not present language itself, but is the place holder for what cannot appear as such. Language as such can only ‘appear’ in its eternal ebbing, can only speak in the form of already having withdrawn” (2004, p. 110).

Goldmann, Adorno would never identify the work of art with an individual social group or class” since “[t]he correspondence between art and society, the aesthetic and the social meaning, transcends the particular group or class” (Hohendahl, 1991, p. 85). All the critics I have cited focus on Adorno’s “Lyric Poetry and Society”, in which he condemns associating lyric poetry, that is marked by a “pathos of detachment,” and society as an ‘arrogant’ “insensiti[ity] to the Muse,” (Adorno, 1991b, p. 37). The modest goal he outlines to over-come this difficulty is to undertake an ‘immanent critique’ by refraining from using poems to prove “sociological theses” and by trying to find the “social element in them” in order to see “in what way the work of art remains subject to society and in what way it transcends it” (Adorno, 1991b, pp. 37-38). Later in his *Ästhetische Theorie*, this model is strengthened by a more ambitious claim according to which “critique is necessary to the works” since critique “recognizes their truth content” (Adorno, 1998, p. 88). In other words, “aesthetic experience is not genuine experience unless it be-comes philosophy” (Adorno, 1998, p. 131).

Adorno’s essay on the correspondence between George and Hofmannsthal, however, occupies a strange place within his writings on aesthetics because of the unusual subject it delves into, namely the correspondence between Stefan George and Hugo von Hofmannsthal, who exchanged over 100 letters over a span of 15 years. The friendship between the two deteriorated over time due to the different paths they took: While Hofmannsthal decided to “leave the world of Aestheticism behind and turn toward sociopolitical realm,” by writing screenplays for films and establishing the Salzburger Festspiele, George “remained confined to the circle of Aestheticism” and refrained from participating in politics (Strathausen, 2003, p. 239). Because the correspondence is an intimate document that reveals more about the personalities and lives of both poets, Adorno continually refers to their biographies and notes the lack of theoretical discussions between George and Hofmannsthal, which shows that there is no “artistic understanding” between them (Adorno, 1997, p. 188). What interests Adorno in this correspondence is the way in which it displays the different positions of the two poets vis-à-vis art and society. Thus, Adorno assumes the role of the critic who, possessed with the knowledge of the difference between the poetics of the two poets, explains their lack of understanding by looking at their site of communication (or lack thereof). But unlike in the case of his essay on lyric poetry, his task is not only that of the philosopher who is interested in a pure language, but also that of the sociologist of literature who is interested in social groups. The essay’s oscillation between sociology and aesthetic theory, I would argue, illuminates Adorno’s struggle with the entanglement of social critique and aesthetic autonomy.

## 2. In Defense of Symbolism

As an essay on the (non-)communication between George and Hofmannsthal, Adorno’s work itself resists communication. Unlike in ‘Lyric Poetry and

Society', in which he starts by problematizing the sociology of lyric poetry, explains his theory of literature and then analyzes individual poems, in this article biographical information about George and Hofmannsthal is interspersed with lines from their poems (quoted in a fashion reminiscent of Benjamin, who had an influence on Adorno while he was writing this piece), passages from their correspondence, as well as Adorno's own rumination about literature.<sup>3</sup> Praise and criticism (of both the persons and the poems) are juxtaposed. As such, the essay is a perfect example of the intertwining of literature and philosophy in Adorno's writing, a proximity which Gerhard Richter (2006) analyzes to illustrate the paradoxical attempt of philosophical discourse to 'translate' the artwork's "speculative truth content" into "graspable, cognitive, and propositional structure" of theoretical commentary (p. 122). But while this resonance between philosophy and literature bolsters Adorno's understanding of art according to Richter, James Harding (1992) claims that "[b]y speaking from the position of art, Adorno eliminates the necessity for exploring the vast complexities underlying the socio-historical" (p. 187). In the essay on the correspondence, however, the socio-historical and philosophical-aesthetic discourses co-exist without uniting in a comprehensive method; instead, they operate side by side.

In the essay, Adorno the critic wants to analyze and reveal the truth of the poets' works not by dividing the whole into analytical parts, but by giving the whole itself. The truth that he derives from the work is stated on the final pages, where it becomes clear that his argument aims to fight back against the critics of symbolism such as Lukács by redefining immediacy in literature. Immediacy for Lukács was the attempt to record every single detail either in the psyche or in exterior reality without having a general framework to understand the whole of societal processes and forces. For Adorno, however, the very attempt to "reflect social life in its immediacy" is problematic (1997, p. 216). The escape from immediacy is not achieved by representing the general framework of societal forces since this would still reproduce the immediacy at another level.

There are two strategies that Adorno deploys in order to give an alternative reading of symbolism against the charges of elitism, isolation and escapism. The first one, which corresponds primarily to George's position, is to emphasize the artwork's separation from society and its 'estrangement.' In Adorno's formulation, the naturalist's attention to socio-political reality also means its affirmation as "simply existing – now and always", while the

---

<sup>3</sup> Emphasizing Benjamin's earlier "extraordinary praise" for Adorno's essay on the correspondence, Ulrich Plaas (2007) writes: "Adorno was always reluctant to follow Benjamin's more daring and avant-garde experiments with philosophical and critical forms of presentations. Adorno's essay on George and Hofmannsthal constitutes perhaps the moment of greatest closeness achieved in this intellectual friendship" (p. 95). When the essay was published in *Prismen*, Adorno dedicated it to Benjamin's memory.

detachment of the symbolist from reality is a “refusal to accept the status quo” (Adorno, 1997, p. 223). Consequently, George and Hofmannsthal give a more accurate depiction of reality under capitalism by the very fact that they refuse communication, while others (meaning naturalists and realists) “allow human beings to speak fictitiously as though they could still talk to each other (Adorno, 1997, p. 223). The real state of affairs, Adorno claims, is defined by non-communication and atomization in capitalist society in which dialogue is no longer possible. Naturalism is ‘up-to-date’ neither in its understanding of society nor in its conceptualization of individual’s psychology. This is why the symbolist movement is better in its “insight of the collapse” than “the assiduous description of slums and mines” (Adorno, 1997, p. 223). Herein lies the truth of the works of the two poets: not in their “prayer to beauty”, but in their “asocial” “defiance” against communicative language (Adorno, 1997, p. 224; p. 223). The poet’s detachment not only turns the poet to an ‘eccentric’ but also transforms his language into a translation. The poet’s self-willed estrangement to language moves him closer to the truth of capitalist estrangement itself. While the bourgeois order is dependent on this ‘natural aspect of everyday language, the aesthete relies on himself, as if he were “his own idol,” thereby revealing “the utopia of not being oneself,” even when it is still a posture (Adorno, 1997, p. 224). For Adorno this self-idolization is a task doomed to unhappiness, but in their denunciation of identity through the de-terminate negation of both society and its language, George and Hofmannsthal depict the very struggle of the individual against capitalism, the struggle of separation and freedom from individuality. In a sense, Adorno’s account of the two poets very much resembles Lukács’s criterion for a realist work: namely that it should represent the individual’s struggle against society and ultimate defeat and fragmentation. There are, however, two important differences: While for Lukács the struggle concerns the characters of the novel, in Adorno’s account the struggle is between the author and society through the medium of language. Second, the ultimate defeat in Adorno does not refer to a fragmentation of the unified individual, but the realization of the impossibility of becoming totally selfless.

The second strategy, which primarily characterizes Hofmannsthal’s work, concerns the accusation that symbolists flee from reality. For Adorno, symbolists are not after a “mystical inward-ness,” because they are already outside (1997, p. 216). As such, their poetry is not an expression of their interiority and subjectivity. This idea is based on Adorno’s reading of a story Hofmannsthal offers about the origin of symbols in sacrifice: In the story, a man who thinks he is hated by gods grabs a knife and kills a ram, imagining ecstatically at the moment of slaughter that the blood of the animal is his blood. As a result, Hofmannsthal claims, the man dies in the animal “just as we die in symbols”, although this self-sacrifice lasts only for an instant (Adorno, 1997, p. 222). Adorno translates this tale to the demise of the modern man and to his “non-committal sacrifice” (Adorno, 1997, p. 222): “The economic competitor survived by anticipating fluctuations in the market, even

if he could not do anything about them. The modern poet lets himself be overwhelmed by the power of things as though he were an outsider being swallowed by a cartel” (Adorno, 1997, p. 222).<sup>4</sup> The first account was the story of the poet who protects himself from society and its banal language in order to create something eternal and who as a result dooms himself to unhappiness, while here, the dissolution of the individual takes place by another route, namely, by the complete submersion of the poet in societal life. Adorno’s analogy to being “swallowed by a cartel” changes Hofmannsthal’s vitalistic language to a political one. Here Adorno comes closest to Benjamin’s reading of Baudelaire who becomes a commodity in the market place, so that commodity-form can be read off his poems. By relinquishing his subjectivity, the poet becomes the “mouth piece of things” (Adorno, 1997, p. 222). Yet it is interesting to see that when Adorno translates the story of the original sacrifice into socio-political terms, he ignores the fact that such identification between the animal and the sacrificer happens only for an instant in Hofmannsthal’s story. The demise and desubjectification of the modern man, however, are taken to be happening constantly. As I will show later in this article, Adorno revises this reading later in *Ästhetische Theorie*.

These two positions, complete alienation and complete submission to the market, define the positions of George and Hofmannsthal respectively. In both cases, however, the symbolist, in contrast to the naturalist, is more successful in reflecting the spirit of his age, that of late capitalism. Furthermore, this success does not only stem from their works, but is closely linked to their positions in society. In other words, the poets occupy a special position, that of the ‘eccentric.’ Here Adorno’s implicit claim is that the very isolation and rejection of communication characteristic of symbolist artists and poets explains the lack of communication between George and Hofmannsthal. The very thing that makes the project of the symbolist successful is also the reason behind the two poets’ separation: The correspondence between the two poets can be seen, then, as the attempt of the poets, who refuse to communicate through their works, to communicate, thereby making explicit the nature of their enigmatic works.

The explanation of Adorno’s central thesis in the essay, which is stated only at the end, fully supports the two ‘conservatives’ against socialist realists without reserve. As such, at the end of the essay, where he gives us a coherent picture of the relationship between the works and lives of the two poets, Adorno distinguishes himself from the isolated poet who refuses to communicate. He wants to communicate to us the truth behind their works (in

---

<sup>4</sup> “Der Dichter der Moderne läßt von der Macht der Dinge sich überwältigen wie der Outsider vom Kartell. Beide gewinnen den Schein der Sekurität: der Dichter jedoch auch die Ahnung ihres Gegenteils” (Adorno, 1977, p. 235). The use of the word “outsider” in English is important for Adorno’s style, as I will argue at the end of the article.



order to ‘rescue’ them) and to underline the significance of these two figures for the contemporary reader. Taken all by itself, the end section of the essay bears the tone of the critic who, very much like the Lukácsian realist, comprehends and represents the whole by careful selection and organization. The question is, how-ever, whether this conclusion really sums up all the different lines of argument in the essay. Do the final paragraphs really offer a general commentary that reveals the truth behind all the minute aspects that Adorno analyzes throughout the essay? Or is it just a fragment, which cannot claim explanatory authority on all the other parts? The laudatory tone at the end comes as a surprise, since throughout the essay Adorno criticizes both George and Hofmannsthal. All these criticisms, how-ever, are included in the essay without much explanation, and the conclusion of the essay does not dwell on them.

The contrast between the critical tone throughout the essay and the praise at the end urges us to look at Adorno’s later work, *Ästhetische Theorie*, in order to come up with an explanation of the methodology he uses. This reference to his later work proves to be illuminating not because the latter explains the essay in its entirety, but because it shows us what gets left out when Adorno the critic moves to another stage of abstraction. It also shows us to what extent Adorno’s later aesthetics was informed by his analysis of George and Hofmannsthal. Thus, consulting Adorno’s later aesthetic theory as an explanation, or a revelation of the truth in Adorno’s essay on George and Hofmannsthal is useful to see why Adorno does not (or cannot) put all his criticisms of the two poets in a comprehensive framework at the end of his essay.

In *Ästhetische Theorie*, Adorno offers a general theory of the artwork as something that is separated from outside world but at the same time connected to it. The artworks are “artifacts” and “products of social labor” which “also communicate with the empirical experience that they reject and from which they draw their content” (Adorno, 1998, p. 5). The artwork’s “gravitational force” “gathers around itself its membra disjecta, traces of the existing. [It] is related to the world by the principle that contrasts it with the world” (Adorno, 1998, p. 7). But while they detach themselves from reality by way of organizing their elements differently, they nevertheless remain bound to external reality since it is where they derive their materials in the first place. Thus, they are also products with a difference which arises from their “constitutive absenting from real society,” a detachment that is reminiscent of Adorno’s earlier take on George (Adorno, 1998, p. 236). Adorno even mentions the artwork’s position vis-à-vis society in terms of a willful detachment: “By crystallizing in itself as something unique to itself, rather than complying with existing social norms and qualifying as ‘socially useful’, it criticizes society by merely existing, for which puritans of all stripes condemn it” (Adorno, 1998, pp. 225-226). Moreover, the artwork cannot “be described or explained in terms of the categories of communication” (Adorno,

1998, p. 109). Rather, the work expresses “extraartistic things and situations. Historical processes and functions are already sedimented in them and speak out of them” (Adorno, 1998, pp. 111-112). All these concerns mirror Adorno’s earlier analysis of George and Hofmannsthal, but there is a major difference: What appears to be unique about symbolists is interpreted here as the very ontology of all works of art. In a sense, Adorno derives his definition of art itself from his interpretation of symbolism. The power of the artwork as critique of society is no longer attributed to the historically specific positions of the symbolists, who, like all artists, are “not demigods but fallible, often neurotic and damaged, individuals” (Adorno, 1998, p. 171). It is situated at the ontological status of the artwork itself. The detachment of the artist is no longer a precondition for the detachment of the work from outside reality. But this approach renders looking at a work such as the correspondence between two poets methodologically unnecessary, and even false. *Ästhetische Theorie*, then, takes from the complicated analysis of the correspondence the basic ideas about the nature of art, but in this process it loses what is specific to George and Hofmannsthal.

### 3. Technique and Domination

While the attribution of the symbolist aspects to the whole of art in *Ästhetische Theorie* has the dis-advantage of losing the specificity of the two poets’ position in society, Adorno elaborates further on the theoretical content of his essay later in his book. The relationship between technique and art, for example, assumes a central role in *Ästhetische Theorie*. Already in George-Hofmannsthal es-say, Adorno (1997) underlines George and Hofmannsthal’s preoccupation with technique and writes that “the gesture of the letters tends to imply that the artist’s profound immersion in his material renders extensive reflection unnecessary, or that the writers are too secure in their shared experiences and attitudes to have to talk them to death” (p. 187). In contrast to the philosopher, who reveals the truth behind the artwork, the artist is a technician. This brief reference to technique is important to understand Adorno’s analysis. Seen in the context of his earlier criticism of technical mastery and domination of the world, poetry seems to join the ranks with scientific enterprise and the poet emerges as “the complement of the natural scientist” (Adorno, 1997, p. 190). As a result, art is not seen as an attempt to reveal a mystery that is ignored by scientific outlook. It is an appropriation of the “unexpected, that which has not yet been included in the current material of expression” (Adorno, 1997, p. 191).

Reading these passages together with *Ästhetische Theorie* shows once again that in his aesthetic theory Adorno’s interest in technique extends to all artworks. *Métier*, Adorno (1998) writes later, is to set “boundaries against the bad infinity in works. It makes concrete what, in the language of Hegel’s Logic, might be called the abstract possibility of artworks. Therefore, every authentic artist is obsessed with technical procedures, the fetishism of means also has a legitimate aspect” (p. 44). In order for the artwork to exist as

something rather than being the formless expression of some unknown secret, it has to have a form, for which it needs the selective technique of the artist. This thing-like nature of the artwork makes it resemble an artifact, and as such it has to undergo the same violence against nature which is used extensively by technology: “Something is excised from the living, from the body of language, from tones, from visual experience. The purer the form and the higher the autonomy of the works, the more cruel they are. . . . This is the ritual of the domination of nature that lives on in play” (Adorno, 1998, p. 50). If technical domination over nature is an essential component of the artwork, any mystification of its technical nature appears as a cover. Since “the ordained mystery does not exist”, it is necessary to look beyond George’s claims to “[pre-serve] Being from the stream of oblivion on whose banks he erects his works” (Adorno, 1997, p. 192). Against this Heideggerian reading, Adorno (1997) sees the mystery as a technical problem:

Yet should the technique which processes the materials be revealed to the public, it would end the poet’s claim to an authority which had long since been ceded to the event itself. . . . The justification of the Circle, however, as it emerged for George through his collaboration on *Blätter für die Kunst*, is by no means participation in concealed regions nor the substantiality of the individual; rather, it is technical competence. (p. 192)

The use of the word ‘mystery’ only serves to the separation between the reader and the poet, while the real distinction is to be sought in technical skills. Thus, George and Hofmannsthal, who only talk about technical problems in their correspondence, are unconsciously aware of the real nature of art, which Adorno elucidates later in *Ästhetische Theorie*. In his essay on their correspondence, Adorno makes this ‘secret’ explicit, and in *Ästhetische Theorie* he derives the necessity of this emphasis on technics from the nature of the artwork itself. In both of the writings, Adorno is the one who communicates what was withheld from the two poets’ communication. By revealing the truth of the artwork, he makes explicit what is already implicit in the unconscious knowledge of the two poets.

In George’s poetry Adorno (1997) detects the will to dominate nature. George’s turn to nature is not a search of a pre-technical refuge from modern society, but an illumination of nature through technique. This domination of the sensible by the poet and its reduction to a certain goal would seem to stem from the instrumental rationality which Adorno and Horkheimer attack in the *Dialektik der Aufklärung* (1944). How can a philosopher, who is known for his critique of enlightenment’s dark side, praise technical domination?<sup>5</sup> This

---

<sup>5</sup> Commenting on this apparent conflict, Jameson (1990) argues that “Adorno deliberately introduces into the very heart of the aesthetic the dynamic of ‘enlightenment’ and the original sin of Western rationality and domination which he

is possible only if we bear in mind that the artwork is ontologically different and that it willfully detaches itself from this world. As such, if George “resorts in desperation to force”, “strangles words until they no longer elude him,” this violence done to the sensuous element in language should be seen as a response to the “disintegration of language” (Adorno, 1997, p. 206). In Strathausen’s (2003) words, “George’s poetry is able to redeem things only through a verbal embalmment that preserves their corpses in the mausoleum of poetic form” (p. 243). The violence inflicted on matter should be seen as a rebellious act, rather than a simple continuation of the destruction of nature undertaken by technology: “Thus George’s heroism turns into its opposite. Its mythical features are diametrically opposed to the heritage in whose name they were appropriated by political apologists. They are features of defiance” (Adorno, 1997, p. 206). Implicit in this passage is a disjunction between political discourse and the language of the poet. Although George might have been influenced by the anti-liberal sentiments of his epoch and was fascinated with archetypal relations, what matters for the poetic enterprise is the effect of estrangement. The domination of nature operating in the artwork is diametrically op-posed to the political and technological domination operating in reality. For Adorno, the artwork is always ‘too late’ and is marked by a temporal distance between what the it aims (namely the origin of words) and the artwork’s present. The domination in the artwork can never reach its goal; it is never as serious as it is in political matters. There is almost a melancholic element in George’s poetics, since it wants to achieve the impossible and to overcome this lateness according to Adorno. But if this will to capture the origins is translated into politics by ‘political apologists’, the results become serious and alarming. The gap between art and reality, as such, is not to be overcome.

#### 4. George and Politics

In Adorno’s essay (1997) George is seen as “impervious to a mondanité which was able to conduct international dialogues even about Hitler.” (p. 197). George’s detachment from politics, just like the detachment of his poetic technique from reality, saves him from falling into the lure of fascism. His ‘secret Germany’, as such, should be evaluated in terms of art rather than politics. George’s praise-worthy act is his refusal to act and to be a part of the current events. As such, he emerges as an “outcast” (Verfemter) who “assumes the burden of unproductive resistance” (Adorno, 1997, p. 198). “[T]he hanged man’s criticism of society from an amoral perspective,” in Adorno’s words, shows that George’s poetry should not be seen in terms of preserved beauty; rather, its proximity to Baudelairean themes of immorality is more important to understand his political position (Adorno, 1997, p. 202).

---

was concerned elsewhere to denounce” (p. 179). This “Trojan horse,” however, proves to be “a beneficial one” since it serves to bring “the formal and the social or the historical” together in Adorno’s treatment of art (Jameson, 1990, p. 199).

Another image provided by Adorno to describe George's social position is that of the traveller who has no roots, "the homeless wanderer" in a world where others are "always at home with themselves" (Adorno, 1997, p. 199). The experience of the nostalgic wanderer or that of the outcast exemplifies the 'lateness' of the artwork that Adorno emphasizes. This lateness signals an unbridgeable gap and an impossible reconciliation with present reality. This negativity, however, tends to be ignored by the interpreters of George whom Adorno names 'The Literary Historians.' Disregarding and dehistoricizing George's immorality and anger at the world, the 'Literary Historian' can only imagine George's travel to hell "as a sojourn" in a "tourist attraction" and then can argue that George's ultimate goal has always been to preserve beauty (Adorno, 1997, p. 200). I would argue that in Adorno's criticism the "Literary Historian" appears to be the counterpart to the 'political apologist'. While the Literary Historian isolates the negative themes in George's poetry and mythifies them, thereby erasing all criticism implicit in George's refrain from current events, the political apologist takes these purified, neutralized and depoliticized themes in order to misuse them in political matters, not for negating the current condition and technical and political domination, but for affirming them. Adorno steps in at the moment when George needs to be rescued from these two figures, and reconnects him to social and political reality by emphasizing the negation of that reality in George's work.

In Adorno's essay demystification of George's project relies more on George's poetry than on George's person. George is keen enough to perceive "the relationship between international aggressiveness and imperialistic ambitions" and can speak "of Germany in words that must have sounded blasphemous to his own circle", but this recognition is not directly related to his person or to his "important international affiliations. Rather the true cause of his awareness is to be found in the substance of his poetry" (Adorno, 1997, p. 195). This is a strange formulation. It claims that George's personal detachment from historical events is 'caused' by his poetry, and not vice versa. His poetic detachment precedes his political one. They are not part of a whole and Adorno gives priority to the poetic aspect. This priority becomes most apparent in *Ästhetische Theorie*, where detachment and political resistance are elements of the artwork itself, not that of the artist. However, we should also ask what happens when Adorno himself moves from a specific evaluation of George and Hofmannsthal to his own aesthetic theory. How does he avoid resembling the "Literary Historian", who ignores the tension between society and the work? How does the philosopher, who perceives what is essential to the texts, and who derives his theory of the nature of artwork from the work of the poet, avoid losing the negativity inherent in symbolism?

To answer this, we need to look at *Ästhetische Theorie* again. Adorno (1998) claims that despite the resemblance between technological domination and artistic technique, which "[extends] the realm of human domination to the extreme", the artwork's separation from and opposition to outside world

render it antithetical to technological domination (p. 77). Artworks, like technology, operate under the means-ends rationality, but they also expose the “faulty irrationality of the rational world as an overadministered world. For the aim of all rationality – the quintessence of the means for dominating nature – would have to be something other than the means, hence something not rational” (Adorno, 1998, p. 53). The artwork is without any use and as such suspect for the bourgeois order. But in using the same technical procedure, it also reveals the meaninglessness behind the technical rationality, which does not have an ultimate end for itself. This separation from outside “strengthens and exculpates the rational element in art because it resists real domination” (Adorno, 1998, p. 54). Art’s corrective to instrumental rationalism, then, uses the same means through an immanent critique. Through its form, the work gains freedom and becomes “anti-barbaric” (Adorno, 1998, p. 143)– a term that reminds us of Adorno’s critique of culture industry and totalitarianism –, and “amoral” (p. 144). But it should also be noted that this technical aspect is never complete in itself. Art never manages to incorporate all the sensuous elements into itself. The artwork is seen as a process of this struggle to appropriate the incommensurable. Artworks continually “seek the identity of the identical and the nonidentical processually because even their unity is only an element and not the magical formula of the whole” (Adorno, 1998, p. 176). They try to become ‘self-identical’ through the reduction of the “non-identical, heterogeneous, and not already formed” (Adorno, 1998, p. 176). But this struggle does never come to an end and never reaches complete ‘enlightenment’ of the other, for if it did, it would no longer be art, but only a commodity (Adorno, 1998, p. 54). In more pessimistic terms, Adorno (1998) defines this ‘cruelty’ of the art-work as a kind of “despair” due to its powerlessness (p. 50). Its struggle is a process of disintegration. The processual “decomposition” of the work is what makes it successful, but it also dooms it to “melancholy,” since “[a]ll that art can do is grieve for the sacrifice it makes” (Adorno, 1998, p. 52). The unhappiness that was used to depict George’s situation in the correspondence essay, which I had analyzed above, is now attributed to the artwork itself and explained structurally rather than historically in *Ästhetische Theorie*. Its difference from technology is established firmly in its un-happiness and its difference from commodities.

In the George-Hofmannsthal essay Adorno (1997) claims that it is wrong to accuse symbolists for clinging to the ideal of beauty while the outside reality is so ugly as depicted by the naturalists (p. 217). While the naturalists deny that there is any beauty, thereby pointing towards the absence of beauty as an absent utopia, the symbolist poem presents a disintegrating beauty, a beauty that fights against becoming a mere commodity but falling prey to the market. The symbolist work portrays beauty’s disintegration under capitalism. Adorno (1997) also points out that the beautiful object for George and Hofmannsthal is the commercial objet d’art (p. 218). The beautiful is not situated over and above the realm of commercial objects of kitsch. The symbolist’s understanding of beauty does not differ from the kitsch, but in the

poet's portrayal of beauty, its fall into the commercial realm is revealed. Adorno (1997) gives the concluding poem of the *Pilgerfahrten* as an example of the necessity for the artwork to appear in commodity form. The poem, according to Adorno, once again points to George's unconscious knowledge of the fact that the artwork stems from real life and that it is inevitably bound to the realm of commodities. As in the case of the special typeface George uses or the beautiful books that he decorates, the artwork is reduced to its market value and made comparable to other commodities, despite the fact that George emphasizes the artwork's uniqueness at the same time.<sup>6</sup>

This does not mean, however, that the artwork is only a commodity. Its secret, the special kind of beauty (which is the deadly beauty of disintegration), is named by Adorno in his *Ästhetische Theorie* as the enigma or the shudder. Only the hermetic artwork, which refuses communication, namely "the adaptation of spirit to utility," can do justice to the silence of natural beauty (Adorno, 1998, p. 74). As such, beauty in the artwork is material, but it is also the falling silent of this material (Adorno, 1998, p. 79). This fleeting 'enigma' escapes understanding and cannot be put into words even by Adorno (1998) himself: "Artworks that unfold to contemplation and thought without any remainder are not artworks" (p. 121). Its elusiveness explains why George or Hofmannsthal could only write about technical themes in their correspondence. This enigma also makes the perceiver experience the disintegration of the self for a moment: "For a few moments the I becomes aware, in real terms, of the possibility of letting self-preservation fall away, though it does not actually succeed in realizing this possibility" (Adorno, 1998, p. 245). While in the George-Hofmannsthal essay Adorno seemed to think that a complete identification during the sacrificial ritual would be possible, as I have shown by highlighting his explanation of Hofmannsthal's story above, he becomes more cautious in *Ästhetische Theorie* and reformulates the experience of disintegration as a transitory one.<sup>7</sup> It is also important to note that he reinterprets the disintegration of the self not as an experience of the poet but as an experience of the reader. The

<sup>6</sup> While Jameson (1990) claims that the culture industry is "negatively presupposed" (p. 137) by *Aesthetic Theory*, Tyrus Miller (2007) notes that "Adorno's views on modernism, to which he ascribes a critical function in present-day society, must be seen in the context of his theory of the 'culture industry', which he understands as modernism's dialectical complement and secret sharer" (p. 81). Bernstein (1992) also notes the parallel between "the abstractness of the will to novelty" in art and the "restlessness of capital itself, this production for the sake of production, that gives modernism, in its earliest theoretical articulations in Baudelaire, 'a fatalistic ring'" (p. 192).

<sup>7</sup> In Plaas's (2007) words "Poetic self-sacrifice can then be described as an artistic ruse: through self-negation, the poetic subject becomes susceptible to something that can be had only by not having it—collective language, which cannot appear, but only disappear" (p. 93).

commodification of the poet and the artwork is turned into the opposite of the enigma. In the separation between George's bearing (Haltung) and detachment and Hofmannsthal's self-abandonment into the market, George emerges triumphant in Adorno's later aesthetic theory, and Adorno (1998) abandons his Benjaminian analysis of Hofmannsthal: "To catch even the slightest glimpse beyond the prison that it itself is, the I requires not distraction but rather the utmost tension that preserves the shudder" (p. 245). The opposition between the positions of George and Hofmannsthal as formulated in the earlier essay is later transformed into a duality inherent in all works of art.

### 5. Commodification and Culture Industry

In *Ästhetische Theorie*, Adorno detects two forces that are at work in art: One of the poles draws it towards commodification, while the other forces the form to become self-conscious of its defeat, disintegration and unhappiness. Early signs of the formulation of this duality can be seen in Adorno's analysis of George, who cannot evade the market, even though he does not succumb to its forces the way Hofmannsthal does. Adorno (1997) praises Hofmannsthal for his "real insight that language no longer allows anything to be said as it is experienced. Language is either reified and banal, as the designation of commodities, falsifying thought in advance." (p. 203). Hofmannsthal's famous *Chandos* letter, Adorno claims, is right in its argument that communication is not really possible, and that relying on communication as naturalists do would turn the work into a commodity and would strip it of its enigmatic character. But Hofmannsthal chooses another path. Instead of relying on the enigma and the 'bearing' like George, he resorts to children's theatre in order to "emancipate literature from language" (Adorno, 1997, p. 203). Hofmannsthal's turn to children's theatre does not only signify the rejection poetry and its detachment from the word. More importantly, its technique betrays a desire to hold on to the subject and to provide self-control. His style becomes an expression of happiness instead of suffering due to the unbridgeable gap between art and life that Adorno detects in the case of George. This irresponsibility drives Hofmannsthal's work to become more marketable. In *Ästhetische Theorie*, Adorno (1998) emphasizes the danger of happiness in the work of art when he writes that "whoever enjoys artworks is a philistine" (p. 13). Entertainment, as such, is seen as a component of production, through which the artwork is integrated into the social in order to fulfill a function (Adorno, 1998, p. 253). In *Ästhetische Theorie*, Adorno comes to see this compromise as integral to the artwork's nature. Artworks are always susceptible to becoming commodities due to their "thing-character"; they are both processes of disintegration (which is the source of their enigma) and marketable, finished objects (Adorno, 1998, p. 100).

Adorno's examples in the George-Hofmannsthal essay concern less this type of compromise that is inherent in the artwork than the actions and decisions of the two poets, and his mode of analysis is closer to his writings



on the culture industry. As Andreas Huyssen (1975) claims, “Adorno’s insistence on autonomy is the logical result of his analysis of mass culture as the intentional integration of its consumers from above” (p. 8). Before the concluding paragraphs of his es-say that I have analyzed above, he is as much interested in the organizational framework and the structure of the work’s reception, namely in extra-artistic aspects, as in the immanent aspects of the work itself. Mass culture, for Adorno, does not emerge spontaneously from the masses, as he argues in his essay “Culture Industry Reconsidered”. The “customer” becomes a passive receiver and a consumer who is manipulated for the purposes of earning profit (Adorno, 1991a, p. 99). In the culture industry, the products are “no longer also commodities, they are commodities through and through” (Adorno, 1991a, p. 100). Thus, the designation ‘culture industry’ refers to a state in which the artwork loses all its enigmatic character and only caters to the audience’s enjoyment. Technique also changes form: It is no longer the violence of the work against nature as a rebellion against technical rationality, but a process of standardization, “distribution and mechanical reproduction”, based on the “extra-artistic technique of the material production of goods” (Adorno, 1991a, p. 101). The standardization of consumer products leads into “mass deception” and “impedes the development of autonomous, independent individuals who judge and decide consciously for themselves” (Adorno, 1991a, p. 106). In his work on the culture industry, Adorno’s focus is on actual people who are involved in the production and consumption, or creation and reception of works. This sociological dimension introduces an element of historical contingency to the analysis, remnants of which can also be detected in Adorno’s essay on George and Hofmannsthal.

Sociological analyses of George and Hofmannsthal’s actions and decisions are numerous in Adorno’s essay, and these moments of historical contextualization cannot be incorporated into the general framework of *Ästhetische Theorie*. Rather, these analyses insist on the historical specificity of the poets’ projects and resist the attempt to translate them to a general theory of art. Adorno gives us a sociological analysis of the position of intellectuals in German society during the lives of the two poets. Their “tortured self-rejection”, or unhappiness is attributed to the “problematic relations between power and the intellectuals” since in contrast to England and France, the intellectuals are less secure in their lives and can either “[glorify] the prevailing crudity as substance and ‘life’” or “[substitute] a dream society for the real one which they obeyed and feared” (Adorno, 1997, p. 195). This historical context serves as an explanatory framework for Adorno’s interpretation of the aspirations of the two poets and their integration into the culture industry of their time. Hofmannsthal, as we have seen before, is the one who is the target of most of the criticism. His resolution to separate himself from society is not as strong as George’s. Rather, he is a “conciliatory outsider, too self-infatuated to be truly angry with the others” (Adorno, 1997, p. 202). Instead of George’s asceticism, which Adorno (1997) cherishes,

Hofmannsthal opts for a “cosmopolitanism” and remains fascinated with the luxuries of aristocratic life (p. 194). Far from being an outsider like George, Hofmannsthal, Adorno claims, both wants to belong and to be superior to others at the same time. What compromises Hofmannsthal, Adorno seems to imply, is a personal weakness, which is also closely linked to the situation of the German intelligentsia. His sensationalism showcases his difference from George, whose circle is formed around the secret of the technique. Catering to the needs of both the “average man” with his “cultural journalism” and to more cultured audience through esotericism, Hofmannsthal exemplifies for Adorno (1997) the demise of the German intellectual right before the rise of National Socialism: “In 1914 the forces of barbarism were content with rhymes, to which Hofmannsthal, of course, also contributed. By the time of the concentration camps the scribes have learned discrete silence, rugged speech and elegiac abundance” (p. 197).

Adorno’s criticism is not only limited to Hofmannsthal. On the contrary, he also shows how George’s position turns into its opposite. With “his ascetic ideology, George is still more sensational, especially in the late works” (Adorno, 1997, p. 196). This is made explicit especially in the discussion of the two poets about prestige and their “rights over the work” (Adorno, 1997, p. 210). When George accuses Hofmannsthal for not giving him credit for his use of the word ‘infante’ and writes that “the masses could misunderstand”, these petty concerns reveal to what extent mundane issues occupy George’s mind and compromise his asceticism (Adorno, 1997, p. 210). This is where the logic of the market enters the relationship between George and Hofmannsthal. Lyric poetry itself can be defined by its detachment from culture industry and its autonomy, but the situation of its creators is more complicated. It is not possible to attribute the same kind of detachment to them.

Earlier I had suggested that Adorno was implying a causal relationship between the detachment of the author and the detachment of the work when he was praising George and Hofmannsthal against naturalists. But then, in *Ästhetische Theorie*, this detachment was derived not from the isolation of the poets, but from the status of the artwork itself. This difference between the work and the poet is already implicit in the earlier essay, in which Adorno suggests that both George and Hofmannsthal are contaminated by the logic of the market. Even if his works are not only commodities ‘through and through’, George himself behaves like a producer in the culture industry:

George opposes the market as a phenomenon without touching its underlying conditions. He would like to emancipate poetry from the demands of the public, yet at the same time he remains within a social framework which he will later mythologize with words like ‘league’ and ‘hero’ and ‘deed’. To place oneself above ‘regard for the mass of readers’ means, for George, to transform the mass of readers

into a mass of coerced consumers through a technique of domination closely allied to artistic technique. Hence his ambivalent attitude to-wards success. . . . His scorn of success applies solely to the market mechanism which sub-jects the competing parties to reverses. He strives for success while avoiding the market. The grandeur that proudly led him not to seek success is that of the literary tycoon, as which George previously saw himself and the model of which he could have easily taken from the German economy of the time. (Adorno, 1997, pp. 210-211)

George's elitism and detachment from others also separates him from his readers which Adorno likens to the separation between the producer of mass commodities and the consumer. His separation from the market only means that he wants to monopolize the mass production and distribution of his goods. Like Hofmannsthal, whose fear is not "the actual danger of lowering himself to the level of the commercial public, but rather of ruining his chances with it," George in fact takes the public into account more than he would like to admit (Adorno, 1997, p. 212). The difference between George and Hofmannsthal turns into a question of which circles they prefer. Hofmannsthal, who is critical of the "spurious quality of the collective held together by command" in George's circle, does not want to become a member of George's 'company'. What becomes clear in this professional competition in the market is the sad condition of the two poets who are defeated by the logic of the market. Both are "threatened by the existing order" (Adorno, 1997, p. 214). Despite the fact that Adorno praises art's power to resist commodification and the logic of capitalism, the same is not true of the artists. In a culture of injustice, they cannot isolate themselves easily.

In these socio-historical analyses, Adorno focuses on the two poets' circles and their ideologies, which he distinguishes from the suffering of the solitary man and his rebellious detachment. The notion 'bearing', which at first signifies such a detachment and refusal to communicate in George, is "compromised by the epithet 'elegance', meant to define that distance positively" (Adorno, 1997, p. 192). In contrast to bearing, elegance separates a person from society not as an outsider, but as a superior above the masses. This, in turn, makes it possible for the poets to form an 'aristocratic community' and compromises the solitariness and refusal of the artist to communicate: "Monads which are repelled from one another by their material interests can still attract each other through the gesture of being blasé. The necessity of estrangement is twisted into the virtue of self-sufficiency. Hence, all are united in the praise of bearing" (Adorno, 1997, p. 192).<sup>8</sup> While bearing

---

<sup>8</sup> Jameson (1990) writes that this "doctrine of the monad" helps Adorno to "think about something every part of which is social but which itself is somehow not social" (p. 186).

in art signifies a desperate attempt to hold on to oneself while inevitably disintegrating, the bearing that is collectivized in a certain group resembles a collective ideology, thereby showing us that the later appropriation of George's themes by the far right is already nascent in the integration of George to the logic of the market.

The emphasis on "elegance" helps George to form an exclusive group, but it does not necessarily mean total isolation from the outside. The people from whom George distinguishes himself with his emphasis on elegance and (aesthetic) 'understanding' in his letters to Hofmannsthal are still expected to buy his books by paying more, while the ones closer to the circle only need to sub-scribe. This economic consideration, which quite consciously reduces George and his circle to a group of marketing professionals and their readers to consumers, shows to what extent George was already integrated into the system. Adorno (1997) claims that is what compromises George's work and person. This emphasis on economic considerations explains why Adorno selects this correspondence between the two poets for his analysis and shows the difference in method between this essay and his work on lyric poetry. It reveals that the 'conversation' between these two poets inevitably becomes integrated in the language of business. If art is defined by its detachment and its monad-like isolation through which it communicates with other works without actually communicating, any attempt to use mundane language compromises it and reveals the economic, capitalistic considerations, just like the communication between the members of George circle becomes possible only through the terminology of elegance and nobility. The very communication between the two poets, I would argue, is exactly what compromises George and Hofmannsthal's aesthetics according to Adorno. Only through hermetic refusal to communicate can the poet rescue himself.

## 6. CONCLUSION

Adorno's praise of the symbolists at the end of his essay does not capture the mundane element in symbolism. Adorno 'rescues' George and Hofmannsthal by underlining their detachment at the end, which later makes its way to his *Ästhetische Theorie* in which Adorno formulates his theory of the artwork. But this approach, which ignores the real poets in their human relationship and professional aspirations, leaves out the analysis of the historical circumstances in which both the artist and the artwork are compromised and absorbed partially by society. To explain this integration into the market Adorno instead resorts to his methods of analyzing the culture industry and focuses on the organizations and actions of individuals in the market.

As I have pointed out at the beginning of this article, neither the theoretical argument at the end of Adorno's essay on George and Hofmannsthal, nor its later generalization in *Ästhetische Theorie* can capture the historical analysis of George and Hofmannsthal's integration into culture industry that Adorno analyzes throughout the earlier parts of the essay. The

philosopher, who reveals the truth of the work, cannot ‘communicate’ to us all the aspects in a general framework. The parts where Adorno deals with the ways the two poets fall prey to the market cannot communicate with the parts where he emphasizes the detachment and rebellion of their works. What later gives rise to the unbridgeable dichotomy between the culture industry on the one hand and the authentic artwork on the other hand is already implicit in this essay with its two different perspectives, namely, the perspective of the sociologist who looks at the work in its relation to the culture industry, and that of the philosopher who focuses on the work’s enigma. Adorno’s essay itself, then, strives to a unity, but reveals the impossibility of bringing together the two elements.

The incongruity of the artwork’s enigma and its commodification are reflected in Adorno’s diction as well. When Adorno (1997) writes that “[i]n George’s mouth the word ‘gentleman’ looks like a murderer” the English word ‘Gentleman’ also stands out in Adorno’s exquisite German like a ‘murderer’ (p. 198). Adorno employs this strategy throughout his essay and the reader is constantly reminded of the irreconcilable duality of enigma and commodification whenever Adorno (1977) mixes German and English when he refers to the social position of the poets with words like “Outsidertum” (p. 210). By its very complexity, Adorno’s essay becomes an example of the fragmentariness that he attributes to artworks and a powerful reminder of the proximity of art and philosophy in Adorno’s oeuvre.

## REFERENCES

- Adorno, T. (1977). George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906. In *Kulturkritik und Gesellschaft I* (pp. 195-238). Gesammelte Schriften Vol. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. (1991a). Culture industry reconsidered. In *The Culture Industry* (pp. 106-114). New York, NY: Routledge.
- Adorno, T. (1991b). On Lyric poetry and society. In *Notes to Literature I* (pp. 37-54). New York, NY: Columbia University Press.
- Adorno, T. (1997). The George-Hofmannsthal correspondence: 1891 – 1906. In *Prisms* (pp. 187-227). Trans. by Samuel and Shierry Weber. Boston: MIT Press.
- Adorno, T. (1998). *Aesthetic Theory*. Minneapolis, MI: University of Minnesota Press.
- Berman, R. (1999). Cultural studies and the canon: Some thoughts on Stefan George. *Profession*, 168–179.
- Bernstein, J.M. (1992). *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Fleming, P. (2004). The secret Adorno. *Qui Parle* 15(1), 97-114.
- Harding, J. (1992). Historical dialectics and the autonomy of art in Adorno's Ästhetische Theorie. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(3), 183-195. doi: 10.2307/431227
- Hohendahl, P. U. (1991). *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*. New York: Cornell University Press.
- Huyssen, A. (1975). Introduction to Adorno. *New German Critique* 6, 3-11. doi: 10.2307/487649
- Jameson, F. (1990). *Late Marxjamism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London: Verso.
- Miller, T. (2007). *Modernism and the Frankfurt School*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.
- Plaas, U. (2007). *Language and History in Theodor W. Adorno's Notes to Literature*. New York, NY: Routledge.
- Richter, G. (2006). Aesthetic theory and nonpropositional truth content in Adorno. *New German Critique*, 97, 119-135.
- Strathausen, C. (2003). *The Look of Things: Poetry and Vision around 1900*. Carolina: University of North Carolina Press.