



HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

113

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491

Cilt - Vol. 29

Sayı - No. 113

2023/1

folklor/edebiyat

folklore & literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji
folklore • literature • anthropology

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 29 SAYI: 113, 2023/1

Yayıncı / *Publisher*

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına / *On behalf of Cyprus International University*

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / *Rector*)



Yayın Yönetmeni / *Editor*
Prof. Dr. Metin Karadağ
(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yardımcı Editör / *Assistant Editor*
Yrd. Doç. Dr. Mihrican Aylanc (maylanc.ciu.edu.tr)

Teknik Editör / *Technical Editor*
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / Management center and communication
folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa / *Cyprus Internatioanl University, Nicosia*
Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Türk Eğitim İndeksi); Open Academic Journals Index OAJI, İdealonline Veritabanı; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPUB, JournalTOCs tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM National Index (TR Index); National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD Social Sciences Citation Index; Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Index of Turkish Education); Open Academic Journals Index OAJI; İdealonlineDatabase; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub, JournalTOCs.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.
Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klîşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

1994 yılından beri Ankara'da çıkan *folklor/edebiyat* (İngilizce adı *folklor/literature*) dergisi, 2008 yılı 58. sayıdan itibaren Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi bünyesinde, uluslararası hakemli sistemle, basılı ve elektronik nüshalarla yılda dört sayı olarak yayımlanmaktadır. *folklor/edebiyat*, akademik alanda hazırlanan çalışmaların yer aldığı bir yayım olarak bilimsel araştırma yapan kurum ve kişilere katkı sağlamak amacıyla toplumsal hizmet sunan sosyal bir organdır. Dergide; folklor, edebiyat, antropoloji ve bu alanlarla bağlantılı dallardaki bilimsel, özgün ve nitelikli oldukları çift kör hakem sistemiyle onaylanmış araştırma makaleleri, bilimsel derlemeler ile kitap tanıtım ve eleştirileri değerlendirilmektedir.

folklor/edebiyat dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi tarafından yayınlanan açık erişimli çift kör hakemli bir araştırma dergisidir. Dergi, yüksek kaliteli teorik ve ampirik orijinal araştırma makalelerini ve analizlerini, dokümanları ve yorumları, uygulamaları veya uygulama tabanlı çalışmaları, eğitim çalışmalarını, meta analizlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini ve kitap incelemelerini kabul eder.

Dergiye yayımlanmak üzere teslim edilen metinler Türkçe veya İngilizce yazılmış özgün bilimsel çalışmalar olmalıdır. Dergiye gönderilen makaleler amaç, kapsam ve yeterlilik kriterleri bakımından Ödenetim Kurulu, editör tarafından değerlendirilerek uygun bulunanlar -gerekli durumlarda- alan editörlerine yönlendirilmektedir. Kör hakemlik uygulanarak en az iki uzman hakem görüşü ile makale inceleme aşaması tamamlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin içerikleri özgün, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makaleler, araştırma ve derleme başlıkları altında yayımlanır.

Araştırma Makalesi: Orijinal bir araştırmayı bulgu ve sonuçlarıyla yansıtan yazılardır. Çalışmanın özgün ve ulusal bilime katkısı olmalıdır.

Derleme Makalesi: Yeterli sayıda bilimsel makaleyi tarayıp, konuyu bugünkü bilgi ve teknoloji düzeyinde özetleyen, değerlendirme yapan ve bulguları karşılaştırarak yorumlayan yazılardır.

"Açık erişim ilkesiyle, herhangi bir kullanıcının bu makalelerin tam metinlerini okumasına, indirmesine, kopyalamasına, dağıtmasına, yazdırmasına, aramasına veya bunlara bağlantı vermesine, indeksleme için taramasına izin veren, halka açık internette ücretsiz kullanılabilirliğini kastediyoruz. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama ve bu alandaki telif hakkının tek rolü, yazarlara çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol hakkı vermek ve uygun şekilde onaylanma ve alıntı yapma hakkı olmalıdır." (Budapeşte Açık Erişim Girişimi)

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

folklor/edebiyat dergisi basılı ve çevrimiçi olarak Şubat, Mayıs, Ağustos, Kasım aylarında yılda dört sayı yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı folk/ed' dir.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltilmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarizm) konusunda Turnitin/ iThenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Ödenetim Kurulu incelemesinden sonra, Alan Editörü ve Editör'ün onayıyla alanda uzman hakemlere gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 8000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 2000 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Hakem Değerlendirme Süreci:

Dergiye gönderilen tüm çalışmalar aşağıda belirtilen aşamalara göre körleme yoluyla değerlendirilmektedir.

Körleme Hakemlik Türü:

Dergi, tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

İlk Değerlendirme Süreci:

folklor/edebiyat dergisine gönderilen çalışmalar ilk olarak Ödenetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan ve yayın politikalarını karşılamayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, gönderim tarihinden itibaren en geç bir ay içinde bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar ise ön değerlendirme için ilgili alan editörüne gönderilir.

Ön Değerlendirme Süreci:

Ön değerlendirme sürecinde alan editörleri çalışmaların, giriş ve alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç, değerlendirme ve tartışma bölümlerini dergi yayın politikaları ve kapsamı ile özgünlük açısından ayrıntılı bir şekilde inceler. Bu inceleme sonucunda uygun bulunmayan çalışmalar en geç dört hafta içerisinde alan editörü değerlendirme raporu ile iade edilir. Uygun bulunan çalışmalar ise APC ücretinin ödenmesinden sonra hakemlendirme sürecine alınır.

Hakemlendirme Süreci:

Çalışmalar içeriğine ve hakemlerin uzmanlık alanlarına göre hakemlendirilir. Çalışmayı inceleyen alan editörü, *folklor/edebiyat* dergisi (veya Dergipark) hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az üç hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem önerebilir. Alan editöründen gelen hakem önerileri editörler tarafından değerlendirilir ve çalışmalar editör(ler) tarafından hakemlere iletilir. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalar hakkındaki hiçbir süreci ve belgeyi paylaşmayacakları hakkında garanti vermek zorundadır.

Yazım Kuralları:

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 2 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

- 1- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
- 2- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında Türkçe makalelerdeki başlığın altına İngilizce çevirisi, Türkçe ve İngilizce 150-200 sözcükten oluşan Öz /abstract yerleştirilir. İngilizce makalelerde 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
- 5- Öz ve abstractın altında Türkçe/İngilizce en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler yer alır.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (*) işareti ile,
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (**) işaretiyle
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

Yayım takvimi: Dergi, özel sayılar hariç yılda Şubat, Mayıs, Ağustos ve Kasım aylarında olmak üzere dört sayı olarak yayımlanır.

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.

Dergi, OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) üyesidir; CORE platformundadır.

Etik Kurul Zorunluluğu:

TR DIZIN 2020 Etik Kriterleri kapsamında, dergimize gönderilecek olan yayınlar için Etik Kurul Belgesi zorunlu olacaktır. Bu kapsamda etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin ilk ya da son sayfasında ilgili Etik Kurul onayı ile ilgili bilgilere (kurul-tarih-sayı) yer verilmesi gerekecektir. Bu nedenle dergimize makale gönderimi yapacak olan aday yazarlarımızın ilgili kriteri göz önünde bulundurarak makalelerini düzenlemeleri gerekmektedir.

folklor/edebiyat dergisi etik durumlar, hatalar veya vazgeçmeler konusunda konuyla ilgili uluslararası alanda benimsenmiş ilkelere bağlıdır. Dergiye gönderilen bilimsel çalışmaların yayınlanmasından vazgeçilmesini önlemek editör kurulunun kritik sorumlulukları arasındadır. Bilimsel çalışmalarda gözlemlenebilecek etik dışı davranışların hiçbir örneği kabul edilemez. Dergiye gönderilmiş bilimsel araştırma içeriğinin özgün kaynaklardan yararlanılarak hazırlandığı yazarlar tarafından beyan edilmiştir.

folklor/edebiyat dergisi, "Dergi Editörleri Davranış İlkeleri"ni (Code of Conduct for Journal Editors-COPE) esas alarak yayım sorumluluklarını yerine getirmeyi temel ilke olarak benimsemiştir. Bu ilke doğrultusunda editör kurulu, hakemler ve yazarlar dergi başvuru ve değerlendirme süreçlerindeki işlemlere uygun davranmayı etik kurullar kapsamında uygulamakla zorunludur. folklor/edebiyat dergisi, başkalarına ait çalışmaları kötüye kullanma, çıkar ilişkisi gibi etik ihaller içeren hiçbir etik dışı çalışmanın kabul edilemez olduğunu ve yasal tüm haklarının saklı olduğu bildirilir.

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

2020 yılında TR Dizin tarafından açıklanan Etik İlkelerle ilgili kurallar kapsamında aşağıdaki ilkelere tüm yazarların dikkat etmesi önemlidir:

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- * Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- * İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- * İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

- * Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- * Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
- * Olgularında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- * Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- * Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.

Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*’a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmi Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan sadece 100 avro Makale İşletim Ücreti alınır. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

Bu dergi, içeriğın kamuya serbestçe ulaşılabilir kılınması ve daha geniş bir küresel bilgi alışverişini desteklemesi ilkesine dayanarak içeriğine anında açık erişim sağlar. Bu bağlamda, akademik yayıncılık etiğı ihlalleri olmaksızın derginin web sitesinin kullanıcıları, makalelerinin tam metinlerini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, dağıtabilir, yazdırabilir, arayabilir ve ya bağlantı kurabilir ve okuyucuların bunları başka bir yasal amaç için kullanmasına izin verebilir. (Budapest Open Access Initiative’s definition of Open Access). Dergi makalelerinin mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşması gerektiğinden, bu yeni dergilerde yayımlanan materyale erişimi ve kullanımı sınırlamak için telif haklarına başvurulmayacaktır. (Kaynak: Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>).

Lisans

Creative Commons Attribution 4.0



(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Dergimizde yayınlanması amacıyla gönderilen ve diğeri bölümlerde belirtilmiş olan koşullara uygun çalışmalarda saptanabilecek ilgili yasalara uygun olarak gerçekleştirilmemiş alıntı, intihal gibi konularda yazar ya da yazarlar tek tarafı olarak sorumludur. Her makalenin benzeme oran raporları, dergi yönetiminin beş yıl süreli olarak arşivlenir.

Dergi Yönetimi ve Kurulları:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof.Dr. Halil Nadiri

Rektör

Editör: Prof.Dr. Metin Karadağ

Yardımcı Editör: Yrd.Doç.Dr. Mıhrıcan Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi - serpilayguncengiz@gmail.com);

Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi - suheylesaritas@gmail.com);

Doç.Dr. Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi - meryem.bulut@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu:

Doç.Dr. Hatice Kayhan

Doç.Dr. Gürkan Gümüşatam

Yrd.Doç.Dr. Mıhrıcan Aylanç

Yabancı Dil Editörleri:

Yrd.Doç.Dr. Linda Fraim (lfraim@ciu.edu.tr)

Dr. İlkyaz Arız Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Yönetim ve İletişim:

Dergimize <https://www.folkloredebiyat.org> ve <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> adreslerinden tüm dünyadan ulaşmakta ve açık erişim politikamız gereğince bütün sayılarımızdan oluşan arşivimize ücretsiz erişim sağlanmaktadır.

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

Telefon : (392)6711111-2601/2600 Faks : (392) 6711165

E posta: folkloredebiyat@ciu.edu.tr / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

The journal was founded by Metin Turan 1994 and the first issue started to be published in Ankara.

Since 2008, the journal has been granted publishing rights by the International Cypriot University and is regularly published as an academic publication of the University in the same period and is being delivered to the scientific circles as free of charge. The Journal of *folklore/literature* is a publication of Cyprus International University which publishes original works from the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics based on analysis and research conducted in accordance with the scientific methods. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

The journal of *folklore & literature* is an open access double peer reviewed research journal that is published by Cyprus International University. The journal welcomes and acknowledges high quality theoretical and empirical original research papers and analysis, documents and interpretations, applications or application based works, educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

folklore & literature journal publishes in both print and online version. The journal is published four times a year in February, May, August and November.

By 'open access' to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited." (Budapest Open Access Initiative)

The journal accepts the CORE principles.

All articles are licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

Manuscripts sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the manuscript is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the manuscript will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the manuscript will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Manuscripts sent to the journal are not returned.

Publication Calendar and Conditions:

Except for special issues, the journal is publishes four issues a year; February, May, August and November.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 8000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 2000 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 50 Euro (or Turkish lira at current exchange rate) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language

of the journal is Turkish and English. In addition, the title, summary and key words of all published manuscripts, even those published in Turkish, are published in English. Turkish manuscripts are available in the English extended summary with 750-1000 words. Turkish abstract in English manuscripts consists of at least 250 words.

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 2 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered; no more than 12 words)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- 3 or 5 keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Peer Review Process:

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Ethics Committee Obligation:

Cyprus International University *folklore/literature* journal is a refereed journal that operates under the following ethical principles and rules in order to publish high-quality scientific manuscripts in the fields of folklore, literature, anthropology, language and linguistics. The manuscripts submitted to the Cyprus International University *folklore/literature* journal are evaluated by the peer review process and are published electronically with open access. Below are the ethical responsibilities, roles and duties of the authors, journal editors, the referees and the publisher. The following ethical principles and rules have been prepared in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE). On the other hand, information on plagiarism and unethical behaviors is given in *folklore/literature* journal.

Within the scope of the Code of Ethics announced by TR- Index in 2020, it is important that all authors pay attention to the following principles:

- * Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
 - * Clinical studies on humans,
 - * Research on animals,
 - * Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data.
- Also;
- * Stating that "informed consent form" was obtained in case reports,
 - * Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, questionnaires, photographs belonging to others
 - * Indication of compliance with copyright regulations for the intellectual and artistic works used.

In case the manuscripts that meet the above conditions and require the permission of the Ethics Committee are sent to *folklore / literature*, the official Ethics Committee permission documents must be sent to the journal in addition.

folklore/literature Copyright/ License:

Authors who submit to this journal will retain the copyright for their work. This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The users of the journal's website may read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its manuscripts and allow readers to use them for any other lawful purpose (Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> work).

There is no charge for the manuscript submission and publication processes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof. Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor:

Prof. Dr. Metin Karadağ

(CIU Dean of Faculty of Arts & Sciences - mkaradag@ciu.edu.tr)

Assistant Editor:

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)

Technical Editor:

Metin Turan (CIU Ankara Director - mturan@ciu.edu.tr)

Broadcast - Media Editors:

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara University - serpilayguncengiz@gmail.com)

Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş (Balıkesir University - suheylesaritas@gmail.com)

Prof. Dr. Meryem Bulut (Ankara University - meryem.bulut@gmail.com)

Foreign Language Editors:

Dr. Linda Fraim (lfraim@ciu.edu.tr)

Dr. İlkyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

English service:

CIU School of Foreign Languages

The journal is a member of OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) and CORE Platform.

Management and Communication:

Our journal is accessible from all over the world at <https://www.folklorliterature.org> and <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> and in accordance with our open access policy, we provide free access to our archive of all our issues.

Edition: Başkent Klîşe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY

Phones: (392)6711111-2601/2600 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

<https://www.folkloredebiyat.org> - <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

Danışma Kurulu / Advisory Board

Assoc. Prof. Dr. Mostafa Abedinifard (Department of Asian Studies, The University of British Columbia- mostafa.abedinifard@ubc.ca -ORCID ID: 0000-0001-7196-3494) CANADA

Prof.Dr. Kubilay Aktulum (Department of French Language and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- aktulum@hacettepe.edu.tr- ORCID ID:0000-0001-9929-937X) TURKEY

Prof.Dr. Dan Ben-Amos (University of Pennsylvania- dbamos@sas.upenn.edu) USA

Assoc.Prof. Dr. Erik Aasland (University of Agner- erik.aasland@uia.no - ORCID ID: 0000-0001-9397-6712) NORWAY

Prof.Dr. Ingeborg Baldauf (Department of Asian and African Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, Humboldt Universität zu Berlin- ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de- ORCID ID: 0000-0002-7732-2599) GERMANY

Prof.Dr. İhan Başgöz (Department of Folklore and Ethnomusicology, The College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington, Em. Prof. Dr- turkish@indiana.edu) USA

Prof.Dr. Bernt Brendemoen (Department of Culture Studies and Oriental Languages, Faculty of Humanities, Universitas Oslo- bernt.brendemoen@ikos.uio.no) NORWAY

Prof.Dr. Hande Birkalan Gedik (Institute of Cultural Anthropology and European Ethnology, Faculty of Linguistics, Cultures and Arts, Goethe Universität - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de) GERMANY

Prof.Dr. Özkul Çobanoğlu (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozkul@hacettepe.edu.tr- ORCID ID: 0000-0002-1409-4197) TURKEY

Prof.Dr. Nurettin Demir (Department of Modern Turkic Languages and Literatures, Faculty of Letters, Hacettepe University- demir@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Dr. John McDonald (Assitant Prof. Dr. in Department of Classics, Archaeology, and Religion - mcdonaldj@missouri.edu) USA

Prof.Dr. John H. McDowell (Department of Anthropology, the College of Arts and Sciences, Indiana University Bloomington - mcdowell@indiana.edu) USA

Prof. Dr. Gregory Hansen (Department of Folklore and English at Arkansas State University- ghansen@astate.edu -ORCID ID: 0000-0002-6358-1207) USA

Prof.Dr. Gürkan Doğan (Cyprus International University, gdogan@ciu.edu.tr- ORCID ID 0000-0002-2009-1507) CYPRUS

Prof.Dr. Tuğrul İnal (Department of French Language and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- tinal@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Jaklin Kornfilt (Department of Languages, Literatures and Linguistics, College of Arts and Sciences, Syracuse University- kornfilt@syr.edu) USA

Prof.Dr. Eva Kincses-Nagy (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged Universitat- evakincsesnagy@gmail.com- ORCID ID: 0000-0001-6496-5862) HUNGARY

Prof.Dr. Eunkyung Oh (The Institute for Eurasian Turkic Studies, Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net- ORCID ID: 0000-0001-6854-6155) SOUTH KOREA

Prof.Dr. Metin Özarslan (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University-metino@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Ufuk Özdağ (Department of American Culture and Literature, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozdag@hacettepe.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-8079-9515) TURKEY

Prof.Dr. Mária Ivanics (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged University- res13986@helka.iif.hu- ORCID ID: 0000-0002-0959-3186) HUNGARY

Prof. Dr. John Zemke (Emeritus in Department of Languages, Literatures, and Cultures-zemkej@missouei.edu - ORCID ID: 0000-0002-3038-0812) USA

**BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof. Dr. Nevin Akkaya

Prof. Dr. Rahim Tarım

Prof. Dr. Mehmet Arslan

Prof. Dr. Mehmet Temizkan

Prof. Dr. Abdülmecit Canatac

Prof. Dr. Hale Toledo

Prof. Dr. Meral Demiryürek

Prof. Dr. Mehmet Ali Yavuz

Prof. Dr. Dilek Direnç

Prof. Dr. Neslihan K. Yetkiner

Prof. Dr. Mukadder Erkan

Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu

Prof. Dr. Ebru Gökdağ

Doç. Dr. Dilek Çetindaş

Prof. Dr. Mehmet Güneş

Doç. Dr. Hatice Kayhan

Prof. Dr. Osman Horata

Doç. Dr. Olcay Öztunalı

Prof. Dr. Murat Kacıroğlu

Doç. Dr. Recai Özcan

Prof. Dr. Havva Esra Karabacak

Doç. Dr. Mehmet Soğukömeroğulları

Prof. Dr. Hasine Şen Karadeniz

Doç. Dr. Abdulhakim Tuğluk

Prof. Dr. Visam Mansur

Doç. Dr. Ercüment Yıldırım

Prof. Dr. Nizamî Memedov

Yrd. Doç. Dr. Behbud Muhammedzade

Prof. Dr. Vusala Musalı

Dr. Öğr. Üyesi Tülay Akkoyun

Prof. Dr. Tülay Uğuzman

Dr. Öğr. Üyesi Aysel Baytok

Prof. Dr. Adem Öger

Dr. Öğr. Üyesi Başak Uysal

Prof. Dr. Ufuk Özdağ

Dr. Nergiz Gahramanlı

Prof. Dr. Ali Selçuk

Dr. Pınar Kasapoğlu

Prof. Dr. Fatoş Silman

Dr. Recep Yürümez

Prof. Dr. Elmas Şahin

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.

folklor/edebiyat

ALAN EDİTÖRLERİ /FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

(Frankfurt Üniversitesi - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Arzu Öztürkmen

(Boğaziçi Üniversitesi/ - ozturkme@boun.edu.tr)

Edebiyat-Literature

Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan (Hacettepe Üniversitesi-
ggonca@hacettepe.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

(Kafkasya Üniversiteler Birliği Başkanı-President, Caucasus
University Association- r_korkmaz@hotmail.com)

Antropoloji-Anthropology

Prof. Dr. Akile Gürsoy

(Beykent Üniversitesi - gursoyakile@gmail.com)

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz

(Ankara Üniversitesi DTFCF - serpilayguncengiz@gmail.com)

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof. Dr. V. Doğan Günay

(Dokuz Eylül Üniversitesi - Buca Eğitim Fakültesi - dogan.gunay@deu.edu.tr.)

Bu sayıda Etik Kurul kararı gerektiren makalelerin belge veya bilgileri, ilgili metinlerin sonuna eklenmiştir.

The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are attached at the end of the relevant manuscript.

İÇİNDEKİLER

<i>folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat (Metin Karadağ)</i>	XV
Araştırma Makaleleri / Research articles	
Georg Simmel'in Modernlik Eleştirisi Üzerinden Dostoyevski'nin <i>Yeraltından Notlar'ını Okumak</i> Reading Dostoyevski's Notes From Underground Through Georg Simmel's Criticism of Modernity Berna Fildiş - Haluk Öner	1
Türk ve Slav Halk İnançları Bağlamında Bir Ritüel Olarak "Çocuğu Satma" Geleneği The "Selling the Child" Tradition as a Ritual in the Context of Turkic and Slavic Folk Beliefs Fatih Düzgün - Ünsal Yılmaz Yeşildal	15
XX. Yüzyıl Azerbaycan Şiirinde Folklor Sembolleri	
Folklore Symbols in the 20 th Century Azerbaijani Poetry Günay Garayeva	31
Özgürlüğün Sembolü Frig Şapkası The Symbol of Freedom: Phrygian Cap Fatih Mehmet Berk	49
Dromos ve Mitos Kesişiminde Değişen Otomobil Folkloru The Changing Automobile Folklore at the Interception of Dromos and Mythos Işıl Tombul	69
Octavio Paz'ın "¿No hay salida?" Adlı Şiirinin Sembolizmi: Yıkıcı Zaman ve Mandala İmgeleri The Symbolism in Octavio Paz's Poem "¿No hay salida?": Destructive Time and Mandala Imagery Mehmet İlgürel	95
Nesne Anlatıcının Klasik Türk Edebiyatından	
Postmodern Edebiyata Serüveni ve Bir Aryballos Hikâyesi The Adventure an Aryballos as an Object Narrator from Classical Turkish Literature to Postmodern Literature Nagehan Uçan Eke	119
Peride Celal'in Tiyatro Dünyasını Konu Alan Romanı: "Rüyalar Evi" Peride Celal's Novel Subjected Theater World: "Rüyalar Evi" Ayşe Ulusoy Tunçel	139
Bir Kütüphanecinin Biyografik Romanı: Fakir Baykurt'un Kaleminden Mustafa Güzelgöz A Librarian's Biographic Novel: Mustafa Güzelgöz from Perspective of Fakir Baykurt, Servet Tiken – Özlem Sürücü	161
Sovyet Dönemi Kırgız Romanında Basmacı Hareketi The Basmachi Movement in Soviet Kyrgyz Novels Ayşe Şener	179

Tiyatroda “Diegetik Kişi”ler Üzerine Bir İnceleme: Ölü Babaların Gölgesinde Beş Piyes An Analysis of “Diegetic People” in Theatre: Five Plays in the Shadow of Dead Fathers Can Şen	201
Orhan Pamuk’un Masumiyet Metinleri’nde Postmodern ‘Yüce’ The Postmodern ‘Sublime’ in Orhan Pamuk’s Texts of Innocence Seda Arıkan	219
“I Am not Homer’s Helen”: “Myths Retold in Amanda Elyot’s The Memoirs of Helen of Troy Ben Homeros’un Helen’i Değilim: Amanda Elyot’un Truvalı Helen’in Anılarında Yeniden Anlatılan Mit Salim Kerbeua - Lamia Mechgoug	237
The Devil’s Highway: The U.S.- Mexico Border Crossing Global Influences and Politics The Devil’s Highway: Meksika-Amerika Sınırını Geçiş, Global Etkiler ve Politikalar Ezgi İlimen	253
Two Sides of Egalitarianism: William Wordsworth and Percy Bysshe Shelley Egalitaryanizmin İki Yüzü: William Wordsworth ve Percy Bysshe Shelley Seçil Varal	271
Utopian Imagination in Modernist Poetry: Passage from Transcendence to Language Modernist Şiirde Ütopyaçı Tahayyül: Aşkınıktan Dile Geçiş Serhat Uyrkulak	287
Uncomfortable Seats: “Enactive Spectatorship” Explored through Sarah Kane’s Blasted Rahatsız Koltuklar: Sarah Kane’in Havaya Uçuruldu (Blasted) Oyununda “Bedeni Etkin İzleyicilik” Tuba Ağkaş Özcan	299
<u>Derleme Makaleleri / Compilation Articles</u>	
Kaşkay Türklerinin Dokuma Çevresinde Gelişen İnanışları Beliefs of Qashqai Turks within the arounding of Hand-woven Ashkan Rahmani - Majidreza Moghanipour	313
<u>Rapor - Kitap Eleştirileri / Report - Book Reviews</u>	
Amerikan Folklor Derneği (American Folklore Society) AFS Yıllık Toplantısı Raporu 12-15 Ekim 2022, Tulsa/Oklahoma American Folklore Society - AFS Annual Meeting Report Solmaz Karabaşa	331
Kudret Savaş (2022) Zaman Sürgünü-Semiha Cemal Hayatı ve Eserleri. Çanak kale: Şenol Topcu	341

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlar, bilim insanları,

113. sayımızla birlikte 29. yılımıza girerken yazarlarımızı güzel bir haberle selamlamak istiyorum: Clarivate (Web of Knowledge), ESCI'deki dergi makalelerinin de 2023 yılından itibaren JIF (Journal Impact Factor) değerlendirmesine alacağını açıklamıştır. Bu uygulamanın dergimiz yazarlarına önemli bir motivasyon sağlayacağını; dergi konumunu da olumlu yönde etkileyeceğini düşünmekteyiz.

Açık erişimli bir yayın organı olan ve Web of Science ile Scopus indekslerinde yer alan ***folklor/edebiyat*** dergisi her araştırmacıya, araştırmacı akademisyenlere, yüksek lisans ve doktora öğrencilerine sayfalarını açarak belli niteliğe ulaşmış makale, derleme, kitap eleştirisi yayımlarıyla önder veri kaynaklarından biri olma görevini sürdürmektedir. Türkçe ve İngilizce makalelerde hakem atamalarından önce gerçekleştirilen titiz, ayrıntılı makale değerlendirmelerimiz, yayım hizmetinin yanı sıra genç akademisyen ve araştırmacılara açık, özgür, objektif önderlik işlevlerini de gerçekleştirmektedir. Özellikle ürünlerin İngilizcelelerdeki ciddi, ayrıntıya inen uygulamalarımız, evrensel akademik çevrelerde de olumlu bulunmaktadır.

folklor/edebiyat'ın makale/yazı seçimindeki vazgeçilmeyen ölçütü, bilimsel ve akademik düzeydir. Gönderilecek yazıların dergi kaynaklarında ve Yazım Kılavuzundaki ilke ve kurallara mutlak uyum sağlamaları, Türkçe/İngilizce çevirilerde akademik/bilimsel düzeyin bulunması ön koşulumuzdur.

Dergileri ayakta tutan, yaşatan yazarlar ve hakemlerdir. Hakemlerimiz arasında yaklaşık bir makale nitelik ve boyutunda titiz ve değerli raporlar gönderen bilim insanlarına şükran borçluyuz. Onlar salt bir dergi hizmeti yapmıyor; anlamı ve işlevi çok değerli akademik eğitim sürecini de yaşıyorlar; emekleri var ve daim olsun.

Bu sayımızda 5'i İngilizce 17 araştırma, bir derleme makalesi, bir kitap tanıtımı yayımlamaktayız. American Folklor Derneği'nin (The American Folklore Society-AFC) yıllık kongresine ilişkin raporun da işlevsel olacağına inanıyoruz. Yoğun emek ve çabaların ürünü olan bu eserlerin bilim dünyasına yararlar sağlamasını ve çokça okunmasını dilerken tüm emeği geçenlere teşekkürlerimizi sunuyorum.

Yeni yıl hepimize sağlık, refah, harika deneyimler ve daha birçok okunacak makale getirsin.

2023 yılında yeni sayılarımızla tekrar buluşmak dileklerimizle saygılarımızı sunuyorum.

Metin Karadağ

Editör

From *folklor/edebiyat*

Valued readers and scientists,

As we are entering our 29th year with our 113th issue, I would like to greet you and share an exciting development with you. Clarivate (Web of Knowledge) has announced that as of 2023, journals listed in ESCI will receive a Journal Impact Factor (JIF). We believe that this development will not only serve as an important motivation for our authors but also positively influence our journal's standing and rankings as well.

The only and irrevocable criteria in selecting articles/critiques for *folklor/edebiyat* is its scientific and academic level. Our pre-requisite for articles, sent to the journal, is that they are written in accordance to and abide by the principles and rules as stated in the Author's Guidelines and that the Turkish/English translations possess a scientific level.

It is the authors and reviewers that keep a journal alive and standing. We owe great gratitude to the scientists, who serve as reviewers, who prepare meticulous and valuable evaluations almost equivalent to an article in terms of length and quality. Not only are they providing a service to the journal, they are also offering valuable academic education processes that are detailed with great meaning and function. Their contributions are exceptional and we are very grateful.

As *folklor/edebiyat*, we are inviting you to submit your work for publication of high quality from our fields including research, compilation, book review, or even a functional report, which will be subjected to blind reviewer evaluation to help maintain our quality standards. Your products/publications will help serve in creating a holistic understanding of the human dimension in the fields of Folklore, Literature, and Anthropology.

I would like to thank all who have worked endlessly to contribute to this issue. In this issue, we publish 17 researches, 5 of which are in English, a review article and a book presentation. We believe that the report on the annual convention of the American Folklore Society (AFC) will also be functional. While my wish for this issue is for it to contribute greatly to the world of science, I also hope it is read by many. We hope to meet again in 2023 with our newest edition. May the New Year bring us all good health, prosperity, wonderful experiences, and many more articles to read.

Sincerely,

Metin Karadağ
Editor



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter
DOI: 10.22559/folklor.2385

Araştırma makalesi/Research article

Georg Simmel'in Modernlik Eleştirisi Üzerinden Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını Okumak

Reading Dostoyevski's *Notes From Underground* Through
Georg Simmel's Criticism of Modernity

Berna Fildiş*
Haluk Öner**

Öz

Bu çalışma, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını Georg Simmel'in modernlik eleştirisinin merceğinden okumaktadır. Georg Simmel, 19. yüzyılda yaşamış ve insanlar arasındaki irili ufaklı etkileşim anlarını içeren günlük akıştan yola çıkarak modern hayatın nabzını tutmuş bir sosyologdur. Ona göre, dinamik ve karmaşık bir toplumsallığa karşılık gelen modern hayata rengini veren, metropollerdeki para ekonomisidir. Ancak paranın nicel karakterinin sadece ekonomiyi değil, hayatın tümünü etkisi altına aldığı düşüncesiyle modernliği koşulsuz kucaklamamıştır. Özellikle söz konusu nicelliğin hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik, bilimsellik ve rasyonalizm gibi unsurlar üzerinden çağrı kuşatmasına eleştirel bir tavır sergilemiştir.

Geliş tarihi (Received): 15-08-2022– Kabul tarihi (Accepted): 12-01-2023

* Doç. Dr. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. Bartın/Türkiye / Bartın University, Faculty of Literature Department of Sociology. /Türkiye. bernafiledis@bartin.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-7412-942X

** Doç. Dr. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Türkiye / Bartın University Faculty of Literature Turkish Language and Literature Department. Bartın/ Türkiye. honer@bartin.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-5979-180X

Bir 19. yüzyıl insanı olarak Dostoyevski de edebî üretimi aracılığıyla yaşadığı çağa mesafeli yaklaşmıştır. 1864 yılında kaleme aldığı *Yeraltından Notlar* romanını da bu bağlamda okumak gerekir. Romanın ana kahramanı yeraltı insanı, dönem Saint Petersburg’unda yaşadıklarından ve gözlemlediklerinden yola çıkarak bazen öfkeli bazen de alaycı bir tavırla roman boyunca pek çok eleştiri sıralamaktadır. Söz konusu eleştirilerin temel dayanağı ise modern çağın karşılık geldiği değişim ve bu değişimin modernleşen Rusya’ya yansımalarıdır. 19. yüzyılda farklı dönemlerde ve ülkelerde yaşamış, farklı alanlarda üretmiş olsalar da modern çağın Simmel ve Dostoyevski’de bıraktığı mekânsal ve toplumsal izlenimler arasındaki örtüşürlük, çağa dair derinlikli bir çözümlenmeyi mümkün kılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Georg Simmel, 19. yüzyıl, modernlik eleştirisi, yeraltından notlar, Rus modernleşmesi*

Abstract

This study reads Dostoyevski’s *Notes From Underground* through the lens of Georg Simmel’s critique of modernity. Simmel, the 19th century sociologist, felt the pulse of modern life based on the daily flow of large and small interactions between people. He argued that modern life, which is a dynamic and sophisticated community, is moulded by the monetary economy of metropolises. However, he did not unconditionally embrace modernity as he believed that the quantitative nature of money influenced not only economy but the entirety of life. He particularly criticized the blockading of modern age by quantification via the elements of computability/quantifiability, scientificity, and rationalism. A contemporary of Simmel’s, the 19th century writer Dostoyevsky also excluded himself from the age he lived in and made this evident in his literary output. For example, the protagonist of his *Notes From Underground* published in 1864, known as the underground man, pours out furious and sarcastic criticisms throughout the novel based on his experiences and observations of Saint Petersburg. These criticisms stem from the transformation caused by the modern age and its reflections on modernizing Russia. Although Dostoyevsky and Simmel lived in different decades of the 19th century in different countries, and wrote in different genres, their overlapping spatial and social impressions offer a profound and comparative insight into that age.

Keywords: *Georg Simmel, 19th century, criticism of modernity, notes from underground, Russian modernization*

Extended summary

Georg Simmel was an observer of the 19th century, which he called ‘early modernity’. He took modern life to be a fast-flowing and complex socialization surrounded by numerous stimuli. He therefore sees metropolises as the main venue for modern societies. He analyzes modern life in relation to money, advanced money economy, calculability/measurability, scientificity and rationalism. The most important one of these elements is money. Simmel argues that the worth of money is not limited to economic life. By emphasizing the relationships between

money and other elements, he reveals the blockages that these relationships can create. This attitude has made him one of the pioneers who mentioned the dark side of modernity. He believes that money has spread its calculation-loving nature over most of the society and filled people's days with measurement, calculation, numbers. In this way, quality-related differences and discrepancies lost their importance. The inevitable result has been that human beings attribute value to others over their activities that can be measured with money. The emotional ties have been pushed aside and rationalism has extolled material benefit. In other words, modern life offers us a picture in which the means-ends relationship has been overturned.

The aim of the present study is to read Dostoyevski's *Notes from Underground* by referring to the theoretical framework that Simmel proposed in relation to modern age. The fact that Simmel's criticisms of the elements of modern society and the blockages created by them are reflected in the novel is proof that the commonality between these two figures from different geographies extend beyond living in the 19th century. The aim of this study is therefore to also present an example of a deep and comprehensive criticism of modernity.

The qualitative study offers a content analysis of Dostoevsky's *Notes from Underground* by using Simmel's approach. However, before proceeding to this stage, the overlap between what Simmel's observations in the metropolis of Berlin and Dostoevsky's experiences in Saint Petersburg as it turned into a metropolis are described. These seem to have made it possible for them to display similar attitudes towards modern age. Therefore, before establishing a direct link between Simmel's sociological perspective and the literary text, a general framework that strengthens this link is created.

The narrator of the novel *Notes from Underground*, who happens to be an underground man in Saint Petersburg, lists his observations and criticisms towards modernizing Russia and the modern West. The content in question is interpreted in the present study through the elements of modern society listed by Simmel: money, advanced money economy, calculability/measurability, scientificity and rationalism. Composed of two parts, the novel makes many comments about Saint Petersburg. These may be summarized as hosting many different economic and cultural groups and having a dynamic structure stemming from the relationships -economic or not- among people. However, the underground man states that this dynamism does not make Saint Petersburg a metropolis that makes everyone happy. The inhabitants of the metropolis and the relationships they establish with one another are also mentioned. The underground man describes the calculations of the 19th century people to prioritize their own benefits and their perception of life in absolute formulations with anger and irony. Another increasingly popular phenomenon among the inhabitants of the metropolis is science, which is also the 'fashion of the century'. Referring to Darwin, he recommends that the thesis that man descends from apes be accepted unequivocally, and that medicine and physicians should be respected like a superstitious belief. A criticism of the importance attributed to science echoes throughout the novel by saying ironically that everything can be expressed with the precision of 'two plus two equals four'. Another fashion in the 19th century Saint Petersburg was rationalism. However, the underground man finds it dangerous to consider human beings as consisting only of a mind and to have

absolute trust in it. Reading the novel with reference to Simmel's elements of modern society shows that Dostoevsky criticized modern transformation with arguments similar to those of Simmel's. Simmel voiced his criticisms in his sociological texts on the dominance of the Berlin metropolis, while Dostoyevsky made his underground man from the Saint Petersburg metropolis express it.

Giriş

Georg Simmel ömrünün büyük kısmının geçtiği ve 'erken modernlik' olarak ifade ettiği 19. yüzyılı gözlemlemiştir. David Frisby, Simmel'in "yeni ve modern hayat dünyasını deneyimleme tarzlarını ifade ve analiz etmeye, çağdaşı sosyologlardan daha fazla yaklaştığını" (2012: 58) söyler. Böylece sosyolojik bakışımın neye yöneldiğini işaret ettiği gibi, işaret ettiği şeyi ifade etmedeki başarısının da altını çizer. Belirtilmesi gereken, Simmel'in gözlemlerindeki geçerliliğin 'geç modernlik'te de devam ettiğidir. Bu bağlamda ona göre modern hayat; sayısız uyaranla çevrelenmiş, alabildiğine hızlı akan, karmaşık bir toplumsallığa karşılık gelmektedir. Söz konusu toplumsallık ise gündelik yaşamda gelip geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi anlarla cereyan etmektedir. Bu anlarda, "insanların birbirine bakması ve birbirlerini kıskanması, birbirlerine mektuplar yazması ya da birlikte yemek yemesi..." (Simmel, 2015: 220) gibi gündelik yaşamın sayısız fragmanları vardır. Simmel söz konusu fragmanlardan hareketle modern hayatın nabzını tutmuştur. Onun gözünde insanlar arasında hassas ve görünmez bağlar yaratan etkileşim anları, birer fragman olarak toplumsal bütünlüğe açılan kapılardır. Yani modernliğin kodlarını içerisinde barındırır, o kodların toplumsal işleyişine dair iç görüler sunarlar. (Frisby, 2012: 78) Dolayısıyla Simmel, mikrodan makroya bir güzergâh izleyerek modern hayatı insanlar arası etkileşime dayalı bir toplumsallıkla resmetmiştir. Resmederken de modern hayatın dinamizmini veren pek çok unsur üzerine fikir yürütmüştür. Bu unsurlardan biri, belki de en önemlisi paradır.

Simmel'e göre, "toplumsal etkileşimin en mükemmel simgesel nesnesi paradır" (Frisby, 2019: 32). Para her şeyden önce eşyayı çeşitliliği içerisinde birbirine göre ölçülür kılmakta, yani nötr (tarafsız) bir tutum sergileyerek mübadeleyi kolaylaştırmaktadır. Bu durum, paranın kendi niteliği ile gerçek nesnelerin niteliği arasında hiçbir ilişki olmadan, dolayısıyla belli bir kullanım yönünde özel bir teşvik ya da engelleme yaratmaksızın her kullanıma bütünüyle yatkın olması ile ilgilidir (Simmel, 2017: 431). Simgesel bir varlık sergilemesine karşın, sahip olduğu tüm bu özellikler ise paranın değer kazanmasını sağlar. Ancak Simmel "paranın yaşam stiline, değersel tavır almaları ve insanlar arasındaki karşılıklı ilişki formlarına da damgasını vurduğunu" (Jung, 2001: 55) ifade ederek paranın ekonomik yaşamla sınırlı olmayan bir değere sahip olduğunun altını çizer. O, içinde yaşadığı şimdi olarak erken modernliği anlamak ve açıklamak konusunda da paradan hareket eder. Jung, Simmel açısından 20. yüzyıla geçmeden önceki yılların başat konularının para problemi ve para ekonomisi olduğunu belirtir (2001: 53). Para bir anlamda modern hayatın sahip olduğu dinamizmle örtüşür, hatta bu dinamizmin kaynağıdır. Modern toplumdaki sayısız etkileşim, birbirini tanıyan ya da tanımayan insanlar arasında paranın kurduğu bağ ile gerçekleşir. Nitekim para modern toplumsal ağı ören bir örümcektir (Frisby, 2012: 117). Böylece modern öncesinin

mükemmel simgesel nesnesi para, gelişmiş para ekonomisi olarak ortaya çıkmıştır. Modern toplum, insanlar arasındaki hassas ve görünmez bağlar yaratan etkileşim anlarının daha yoğun olduğu ve iç içe geçtiği bir resim sunmaktadır. Bu bağlamda Simmel para ekonomisinin modern toplumun ekonomik boyutunu vermesinin ötesinde bir anlam içerdiğini, modern hayatı ve kültürü şekillendiren bir yatak olduğunu dile getirmeyi de ihmal etmemiştir.

Simmel'in modern hayatın bütününe para ekonomisi bağlamında yorumlaması, para ve para hareketleri ile ilgili pek çok özelliğin toplum geneline yayıldığı iddiasını kaçınılmazlaştırır. O, "paranın hesaba dayalı doğası, hayatın öğeleri arasındaki ilişkilere yeni bir kesinlik kazandırmıştır" (Simmel, 2019: 97) diyerek modern gündelik hayatın belirsizliğe yer bırakmadığının altını çizmiştir. Örneğin sağlıklı bir toplumsal akış, birbiriyle etkileşim halindeki insan yoğunluğunun doğru bir organizasyonla bir araya gelmesini âdetâ zorunlu kılmıştır. Tersine, ekonomik faaliyetler başta olmak üzere gündelik yaşamın aksadığı bir kaos anlamına gelmektedir. Bu noktada cep saatlerinin yaygınlaşmasına dikkati çekmiş ve "Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim alt üst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılamazdı" (Simmel, 2019: 97) demiştir. Bu ihtimalin ortadan kalkması içinse zaman tıpkı para gibi 'hesaba konu edilmiş' ve dakikliğin önem kazanmasıyla her şeyden önce ölçülebilir bir gerçeklik olarak algılanmıştır. Onun için zaman bakımından söz konusu olan ise hesaplamanın ve buna bağlı olarak ölçmenin bir yaşam biçimi haline gelmesidir.

Bu noktada üzerinde durduğu bir başka unsur; gelişmiş para ekonomisinin ihtiyaç duyduğu kesinliğin, yeşerdiği 19. yüzyılın bilimselliği ve dolayısıyla rasyonalizmi ile örtüştüğüdür. Doğanın herhangi bir gizemin ötesinde açıklanması ideali esasında bir kesinlik arayışıdır. Modernitenin söz konusu idealine ulaşmada deney ve gözleme dayalı bilim en geçerli yol, bilimsel bilgi ise en doğru içerik olarak kabul edilmiştir. O, modernitenin özü bilim ve teknolojidir (Frisby, 2019: 21) derken, tam da hâkim algıyı ifade etmiştir. Bilim, nesnel metodoloji ile kesinlik iddiasını sürdürmektedir. Simmel ayrıca bilimin benimsediği nesnellik ile paranın mübadeleye konu olacak eşyalar karşısında nötr bir tutum sergilemesi arasında da ilişki kurar. Yani para ekonomisi ile bilimsellik arasındaki 'tarafsızlık' ortaklığına, modern hayatın işleyişini mümkün kılması bağlamında dikkat çeker. Sonuçta ulaştığı ise söz konusu ortaklığın akıl ile olan bağlantısıdır. Para ekonomisi ve bilimselliği rasyonalizm ile anlamlandırarak açıklamalarını katmanlandırmıştır. Parayı daha doğru kullanmak amacı ile para ekonomisinin, dünyayı daha bilinen bir yer haline getirmek amacı ile bilimselliğin akılla olan kaçınılmaz bağlantısı, rasyonalizmi modern hayatın düşünsel arka planı haline getirmiştir. O, merkeze aldığı para ekonomisi ile rasyonalizm arasındaki ilişkiyi, "saf bir kavram olarak zekâ gerekli bir niteliğin eksikliği anlamında değil, karakteri belirleyen seçici tek yanlılıkların tamamen ayrı olarak var olduğu için tamamen karaktersizdir. Parada da bariz bir karaktersizlik vardır" (Simmel, 2017: 421) sözleriyle ifade eder. Böylece rasyonalizmin doğrudan nesnel bir var oluşa sahip olduğunun altını çizerek para ekonomisinin kesinlik ihtiyacı ile rasyonel tavra sahip unsurlar arasındaki etkileşime işaret eder.

Simmel'in modern hayatı anlama ve açıklama isteği, yukarıda ele alınan pek çok unsurdan ve bu unsurların aralarındaki irili ufaklı etkileşimlerden bahsettiği canlı bir resim ortaya koy-

muştur. Ancak gündelik yaşamın dinamizminden beslenerek oluşturduğu resmin karşılık geldiği modernliği bir eleştiri süzgecinden de geçirmiş, yani anlamak ve açıklamakla yetinmemiştir.

1. Georg Simmel’de modern hayat eleştirisi

Simmel, insanlar arası sayısız etkileşim anından hareketle mikrodan makroya bir güzergâh izler ve gündelik yaşamın nabzını tutarak bir parçası olduğu modernliği yorumlar. Ele aldığı ‘şimdi’; sayısız uyarının hızla akışını içerse de görünür ya da görünmez bağların karşılık geldiği toplumsal bütünü gözden kaçırmaz. Ancak -birey ve toplum arasındaki ilişkiyi mücadele üzerinden okumasından (Weinstein ve Weinstein, 2011: 42) da anlaşılacağı üzere- bağların ve bütünün varlığı, modernliği ‘ahenkten’ ibaret gördüğü anlamına gelmez. Nitekim o, modern hayatın pek çok unsuruna değer atfederken söz konusu unsurların yarattıkları tıkanıklıklara da işaret etmiştir. Bu bağlamda ömrünün büyük kısmı 19. yüzyılda geçmiş olan Simmel’i, modernliğin karanlık yüzünden bahseden ilk isimlerden saymak mümkündür. Modern toplumun ekonomisini vermesinin ötesinde, modern hayatı ve kültürü şekillendiren bir yatak olarak para ekonomisi, böyle bir kategoridedir.

Simmel; toplumsal alanı para, modern toplumu ise para ekonomisi üzerinden çözümlemiştir. Mübadeleye uygun yapısı ile toplumsal bir işleve sahip para, modernlikle birlikte toplumsal işlevini pekiştirmiş ve kendisine atfedilen simgesel değer artmıştır. Ancak bu, hareket alanının genişlediği ve karşılık geldiği gücün katlandığı gerçeğinin ötesinde bir anlam içermektedir. Ona göre, para hesaba dayalı doğasını toplumun geneline yaymış ve pek çok insanın günlerini ölçüp tartmayla, hesaplamayla, rakamsal belirlemelerle doldurmuştur (Simmel, 2019: 97). Dolayısıyla nötr (tarafsız) bir tutum sergileyebilme gücü, paranın her şeyi kendi ile ölçebildiği bir yaşam ortaya çıkarmıştır. Bu noktada altı çizilmesi gereken, değerın nicelikle sınırlı yapısıdır: “Para bütün nitelikleri ve tikellikleri ‘Fiyatı ne?’ sorusuna indirgemıştır” (Simmel, 2019: 95-96). Böylece tüm niteliksel farklar ve farklılıklar önemini yitirmiştir. Ancak modern hayatta para ekonomisinin yol açtığı en önemli tıkanıklık, insanın başkalarına para ile ölçülebilecek faaliyetleri üzerinden önem ve değer atfetmesidir. Simmel, insanların etraflarındaki kimseleri satıcı ya da müşteri, hizmetçi, hatta çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak gördüklerini dile getirir (2019: 96). Bu saptaması, insanlar arası etkileşimde duygusal bağın geri plana atıldığı ve maddi çıkarın ön plana geçtiği gerçeğinin altını çizer. Söz konusu gerçek ise insanların birbirini tıpkı eşyalar gibi ölçülebilirliğe dayalı rasyonel bir nesnellikle kavraması ve özgün değerın göz ardı edilmesi anlamına gelir. Dolayısıyla insanlar arası ilişkilerde karşılıklı bir kayıtsızlık hâkim olur.

Simmel, para ekonomisinin modern hayatın işleyişinde yarattığı bu tahribatın yanı sıra ‘meta bolluğu’ üzerinde durur. Para ekonomisi ile bilim arasında yukarıda değinilen ortaklık, teknik ve teknolojik alana yapılan yatırımın da artışına neden olmuştur. Bu ortaklığa “bilim ve teknoloji çağının yaygaracı ihtişamı” demiştir (Simmel, 2012: 98). Özellikle verdiği örnek ise Berlin Ticaret Fuarı’dır. Dünyada da pek çok örneğine rastlanabilecek söz konusu fuarda, olabilecek en geniş yelpazedeki metalar bir araya getirilmiştir. Bunu, “birbirinden son derece farklı endüstriyel ürünlerin, sınırlı bir alan içerisinde, birbirine çok yakın mekânlarda sergilenmesi” (Frisby, 2019: 36) olarak betimler. Fuar mantığının öncelikli amacı elbette ki modern çağda in-

sanlığın araç üretiminde geldiği ileri noktanın ifşasıdır. Bir anlamda fuarlarda bilimselliğe bağlı olarak kaydedilen teknik ve teknolojik gelişim ideali pekiştirilir. Diğer taraftan Simmel'in dile getirdiği bir başka konu ise, sipariş usulü üretimin yerini kitle tüketiminin almış olmasıdır. Üretim araçlarının gelişimi ve üretim kapasitesindeki artış, çeşidin bol ve fiyatın daha ucuz olduğu bir tüketim alanı yaratmıştır. Ancak mevcut durum, üretilen meta ile tüketici arasında yaşanan bir kopukluk sorunu da yaratmıştır. Simmel tüketim alışkanlıklarını yeniden şekillendiren söz konusu dönüşümü, piyasada tüketicinin taleplerinin belirlemediği gayrişahsi ve ikame edilebilir bir meta bolluğu olarak çözümlenmiştir (2019: 36). Dolayısıyla teknik ve teknolojik gelişimin desteklediği 'üretim için üretim', tüketicinin etrafının sayısız uyaranla çevrilmesine neden olur. Üretimden ziyade tüketime odaklanan biri olarak onun için ortaya çıkan ise tüketicinin meta keşmekeşi ile karşı karşıya kaldığı kaotik bir modern hayattır.

Hem para hem de paranın satın aldığı meta modern öncesinin günlük yaşamın idamesi için kullanılan araçlarıdır. Modern hayatın karmaşık organizasyonu içerisinde para, her şeyin/herkesin ölçüsü ve meta da ihtiyaca odaklanmayan bir varoluş haline dönüşmüştür. Her iki aracın işlevlerinin ötesinde bir dönüşüme uğramaları Simmel'in modern hayatta amaç-araç ilişkisini gözden geçirmesine neden olmuştur. Ona göre, "yaşamın merkezci ve nihai anlamı yerine araçsallığına böylesine vurgu yapan hiçbir çağ yoktur" (Özelce, 2021: 102). Bu bağlamda insan ya da değil, farklı unsurların sayısız etkileşimine sahne olan 'şimdi' içerisinde merkezde yer alan para; kontrol ve dikte eden bir unsura dönüşmüştür. Bu, öncesindeki mübadele aracı olma durumundan oldukça farklıdır. Simmel benzer biçimde, insanların gündelik yaşam ihtiyaçlarını karşılamak motivasyonundan çok, teknik ve teknolojiye geline son noktayı gösterme amacındaki fuarlarda sergilenen ürünler üzerinde de durmuştur. Ona göre, gövde gösterisinin araçları olarak bu ürünler, işlevselliklerinin ötesinde bir estetikle sergilenirler. Yani vitrin malzemesi olarak adlandırılabilir bir nitelik kazanırlar (Frisby, 2019: 37). Dolayısıyla -varsa bile- kullanışlılıklarının ötesinde bir albeninin konusu haline gelirler. Bu ise para gibi metanın da araç işlevi ile var olmanın ötesine geçtiğini gösterir. Esasında her şeyin para ile ölçüldüğü ve insanları uyaran bombardımanı altında bırakan meta bolluğunun olduğu bir yaşam; her ikisinin araç yerine amaç haline geldiklerini imlemektedir. Nitekim bunu, "araçların tahakkümü yalnızca belli amaçları değil, amaçların tam da özünü, bütün hedeflerin birleştiği ve nihai olarak doğduğu noktayı ele geçirmiştir" (Frisby, 2012: 134) sözleriyle ifade eder. Onun gözünde modern hayat, araç-amaç ilişkisinin ters yüz edildiği bir resim sunmaktadır: Hayatın aracı hayatın efendisi olmuştur (Akpolat, 2015: 228).

Simmel, içinde yaşadığı 'şimdi' olan erken modernliği; para, gelişmiş para ekonomisi, hesaplanabilirlik/ ölçülebilirlik, bilimsellik, rasyonalizm gibi birbiri ile iç içe geçen ve birbirini besleyen -somut ya da değil- pek çok unsur üzerinden ele almıştır. Bu nedenle ortaya koyduğu resim gündelik yaşamın insana değen pek çok olumsuz ayrıntısını da içermiştir. Özellikle paranın ve metanın temel işlevlerinden sıyrılarak kendi başlarına bir amaç haline gelmiş olması, mikro düzeydeki gündelik yaşamdan yola çıkarak makro düzeydeki modern hayata dair yaptığı çarpıcı eleştirilerdendir. Onun nezdinde amaç-araç ilişkisinin ters yüz olması ise yukarıda sıralanan unsurlara yüklenen anlamdan bağımsız olmamış, bu bakış açısı modern hayatın sadece işleyişindeki değil, 'ruhundaki' tikanıklıkları da ortaya koymasını mümkün kılmıştır.

2. Rus modernleşmesi ve Rus modernleşmesine yönelik eleştiriler

Simmel'in gündelik yaşamın insanlar arası etkileşime dayanan sayısız fragmanı üzerinden öncelikle ortaya koymaya çalıştığı modern çağın unsurları, süreç içerisinde kaynağından tüm dünyaya bir model olarak aktarılmıştır. Daha 18. yüzyıldan itibaren modernleşme hareketleri aracılığıyla Avrupa ülkelerinin tarihsel akışları içerisinde gerçekleştirdikleri ekonomik, siyasi, askeri vb. değişim ve dönüşüm Avrupa dışındaki ülkelerde iktidarlar tarafından tarihsel akışa yön verip sağlanmaya çalışılmıştır. 'Batı toplumlarının üstünlüğü ve Batı-dışı toplumların geri kalmışlığı' üzerine inşa edilen modernleşme formülasyonunda amaç, modern olarak ifade edilen çağı yakalamak olmuştur. Böylece endüstrileşme, modern devlet yapısının inşası, merkezi ve profesyonel orduların kurulması gibi pek çok makro ölçekli değişim ve dönüşüm unsuru, Batı-dışı ülkelerde dolaşıma sokulmuştur. Bu durum, Batı-dışı toplumların gündelik yaşamını da modern çağın bir yansıma alanı haline getirmiş, kullanılan araç-gereçlerden insanlar arası ilişkilerde öncelenen değerlere kadar gündelik yaşam âdeta yeniden inşa olmuştur. Dolayısıyla Simmel'in modern hayat çözümlemeleri yaşadığı coğrafyayı aşan bir nitelik kazanmıştır.

Rusya, çağın gerisine düşmemek amacıyla modernleşmeye 18. yüzyıl gibi erken denebilecek bir dönemde başlamış ülkelerdendir. 1697-1699 yılları arasında sahte bir kimlik, gönüllüler ve çok sayıda genç Rus soylusu ile Avrupa'yı gezen I. Petro ise Rus modernleşmesinin mimarı kabul edilmektedir (Bushkovitch, 2012a: 99). O, Avrupa gözlemlerini modernleşme doğrultusunda merkezileştirdiği sivil ve askeri bürokrasi aracılığıyla hızlı bir biçimde uygulamaya koymuştur. Modern siyaset aygıtının ve ordunun inşasının ardından ticari işletme ve imalathane kurmak isteyen girişimcilerin desteklenmesi, deniz ticaretinin gelişmesi için düşük gümrük uygulaması, demir, bakır ve yünlü dokuma fabrikalarının açılması gibi birbirini besleyen ekonomik dönüşümler sağlanmıştır (Vernadsky, 2015: 181-183). Gittikçe güçlenen Avrupa devletleri tarafından işgal edilme kaygısından siyasi, askeri ve ekonomik boyutu ağır basan bir modernleşme hamlesiyle kurtularak Avrupa güç dengesinin kalıcı aktörlerinden biri haline gelmiştir. I. Petro'nun ardından tahta çıkan çar ve çariçelerin tutumlarına göre uygulanma tansiyonu değişse de Batılılaşma hareketleri 19. yüzyıl boyunca da devam etmiştir. Bürokrasi ile sınırlı olmayan yapısı, modernliğin toplumsal alana yansımaları ve bu alanda üretilmesini de kaçınılmazlaştırmıştır. Özellikle endüstrileşme çabalarına paralel olarak Rusya'da sanayici ve tüccar sınıfın güçlenmesi, gündelik yaşamın nabzının para ekonomisi ile daha fazla tutulabildiği bir resim ortaya çıkarmıştır.

Para ekonomisinin modern toplumlarda olduğu gibi insanlar arası etkileşimin önemli bir unsuru haline gelmesi, onu modernleşen toplumlarda da ekonomik boyutun ötesine taşımıştır. Bu nedenle Simmel'in para ekonomisinin modern kültürü şekillendiren bir yatak olduğu saptaması, Batı-dışı toplumlarda Batılı değerleri içeriye aktaran ilişkiler ağını örmesi bağlamında da geçerlilik kazanmıştır. Böylece para ve para hareketleri ile ilgili pek çok özelliğin toplumsal dolaşıma girmesi de kaçınılmazlaşmıştır. Rusya'da Çar I. Nikola Dönemi (1825-1855)'nde ortaya çıkan Slavofil Hareketi'ni de bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. I. Petro öncesi Rusya'yı idealize eden bir grup romantik entelektüelin oluşturduğu bu hareket, Batı'nın üstünlüğünü kabul etmeyerek modernleşmeye karşı çıkmış ve ülkedeki pek çok

sorunun kaynağında Batılılaşma siyasetinin olduğunu dile getirmiştir (Bushkovitch, 2012b: 173). Kapitalizmi eleştirerek yerine Rus köy örgütlenmesini, Batı rasyonalizmini eleştirerek yerine Ortodoksluğu savunmuştur. Bu doğrultuda mantık, hesaplama ve bireycilik gibi Batı kaynaklı olduğunu söyledikleri değerlere inanç ve sosyal birlik gibi geleneksel alternatifler sundukları görülmektedir. Dile getirdikleri fikirler, ekonomik süreçlerle kültürü birbiriyle irtibatlandıran bir bakış açısına işaret etmektedir ki, hesaplamayı ve rasyonalizmi modernleşme bağlamında eş zamanlı eleştirmeleri bunun göstergesidir. Öte yandan Simmel'in her ikisini para ekonomisinin toplumun geneline yaydığı özellikler bağlamında ele aldığı unutulmamalıdır. Ancak daha da önemlisi, Slavofil Hareketi'nin modernliğin modernleşen toplumlarda da bir eleştiri konusu haline geldiğini ortaya koymasındır.

I. Petro'dan itibaren oluşan yeni atmosferin içine doğan F. M. Dostoyevski yazınsal üretimi ile Rus modernleşmesi üzerine düşünen isimlerden biridir. Özellikle I. Nikola Dönemi'nin otoriter yönetme anlayışına duyduğu tepkiyle ülkesinin geleceğini Batı'da gören Rus Batıcılığını desteklemiştir. Ancak kaleme aldığı edebî metinlerde de seslendirdiği Batılılaşmaya duyduğu inanç, Sibiryaya sürgününde değişmeye başlamıştır (Frank, 2017: 146). Dostoyevski'nin sürgün dönüşü yazın hayatında Slavofillerin argümanları ağır basmıştır. Bu çerçevede kaleme aldığı metinlerde sık sık değindiği Tanrı inancı, özelde de Ortodoksluk ve köylülük üzerinden Rus kimliğini incelemiştir (Frank, 2017: 241). Diğer taraftan Rus Batıcılarının halktan kopuk ve aktarmacı olduklarını söylemiş, ancak sorunu sadece Rusya ile sınırlı görmeyip liberalizm ve rasyonalizm üzerinden Batı'yı da eleştirmiştir. Yani hem Rusya'da hem de kaynağında modern çağı koşulsuz kucaklamamıştır. Bu bağlamda 1864 yılında kaleme aldığı *Yeraltından Notlar* dikkat çekici bir metindir. Üzerine farklı alanlardan pek çok ismin değerlendirmelerde bulunduğu bu roman ile ilgili tarihçi Carr, materyalist ahlaka karşı Ortodoks görüşünün savunusu olduğu tespitinde bulunur (2007: 116-117). *Dostoyevski: Çağının Bir Yazarı* başlıklı biyografiyi kaleme alan Frank ise, metnin Rus insanının ikilemlerini, bu ikilemlerin mutsuz sonuçlarını dramlaştıran bir yergi olduğunu aktarır (2017: 446). Zweig'in "XIX. yüzyılın ortalarındaki Rusya ne tarafa yöneleceğini bilemiyordu; Doğu'ya mı Batı'ya mı, Avrupa'ya mı Asya'ya mı yönelecekti? St. Petersburg'a, o yapma şehre, uygarlığa mı, yoksa bozkırlar içerisindeki köye mi yönelmeliydi?" (1998: 133-134) sözlerinin ardından söylediği ise, ülkedeki kararsızlıktan Dostoyevski'nin roman kahramanlarının da payını aldığıdır. Bağlamları ne olursa olsun her üç değerlendirmede dikkati çeken, *Yeraltından Notlar*'ın bir modernleşme ve modernlik eleştirisi olarak ele alınması gerektiğidir. Bu romanı Simmel'in çözümlemeleri üzerinden okumak ise -farklı dönemlerinde olmasına karşın- içinde yaşadıkları modern çağa yönelik gözlem ve -eleştirel boyut da dâhil- düşüncelerinin birbirini tamamlayan yanlarını ortaya koymak açısından ilgi çekicidir.

3. Bir modern hayat eleştirisi olarak Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanı

Simmel'in sosyolojik bakışı modern hayata ve modern hayatın yansıma alanı olarak gündelik deneyimlere odaklıdır. Ancak mekân da sosyolojik bir varlık olarak metinlerindeki yerini alır. Frisby'e göre Simmel toplumsal mekânın önemini açık açık vurgulayan ilk isimdir (2012: 106). Analizlerinde ağırlık verdiği kentsel mekân ise metropoldür. Çünkü metropol, özünde

modern hayatı temsil eder (Alver, 2017: 20). Nitekim tarihsel açıdan bakıldığında modernlik kentlerde üretilmiştir ve Simmel, modern hayatın sahip olduğu dinamizmi en iyi metropollerin yansıttığını düşünmektedir. Bu bağlamda metropolün “hem toplumsal ayrışmanın ve karmaşık toplumsal ağların odak noktası, hem de belirsiz kolektivitelerin ve kalabalıkların konumlandığı yer” (Frisby, 2012: 104) olduğunu söyler. Sıralanan özellikler onun nezdinde metropolü sayısız uyaranla çevrelenmiş, alabildiğine hızlı akan, karmaşık bir yapı olarak modern hayatın ana mekânı haline getirmiştir. Dolayısıyla metropol gelişmiş para ekonomisinin de merkezidir (Frisby, 2019: 27). Burada, insanlar arasındaki etkileşim anlarının pek çoğunda var olan para hareketleri yoğun bir biçimde cereyan etmektedir. Para ekonomisi ile irtibat halindeki hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik, bilimsellik, rasyonalizm gibi unsurlar ve bu unsurlar arasındaki irili ufaklı etkileşim de Simmel’in modernlik eleştirisine metropolün ‘ev sahipliğinde’ konu olur.

Yeraltından Notlar Saint Petersburg’ta geçmektedir. I. Petro tarafından bu kentin temelle-ri 1703 yılında atılmıştır (Vernadsky, 2015: 196). Saint Petersburg Batı’dan getirtilen mimar ve mühendisler tarafından planlanıp 10 senede inşa edilmiştir. Bataklıkların ortasında kurulan kentte 35 bin bina yükselmiş ve nüfus 20 yılda 100 bine yaklaşmıştır (Yüksel, 2006: 104). Sürecin bu kadar hızlı işlemesi, I. Petro’nun yüzbinlerce Rus’u kötü koşullar içerisinde yaşamları pahasına çalışmak zorunda bırakması ile mümkün olmuştur. Kuruluş sürecindeki olumsuzluklara karşın Saint Petersburg, Batılılaşma siyasetinin ana üssü haline gelmiş ve özellikle ekonomik açıdan Rusya’nın Batı’ya, modernliğe açılan kapısı olmuştur. İnşa edilen liman, kenti iç ve dış ticaretin önemli noktalarından biri haline getirmiştir. Saint Petersburg’a ülkenin dört bir yanından kenevir, keten, deri, iç yağ, İngiltere, Hollanda, Danimarka, Fransa gibi Avrupa ülkelerinden ise ipek, içki, boya, kahve, baharat, cam gibi ürünler âdeta akmıştır (Çetin, 2017: 37). Bunların yanı sıra hammadde ihtiyacının karşılanmasıyla porselen, ipeklilik dokuma ve barut fabrikalarının açılması kente endüstriyel bir kimlik kazandırmıştır. Ekonomik hareketliliğe bağlı olarak nüfusun hızla artması ise Saint Petersburg’un ihtiyaçlarını karşılamak için farklı bölgelerden fırıncı, balıkçı, ayakkabıcı, terzi ve kasap gibi meslek gruplarının -I. Petro’nun emriyle- kente getirilmesini sağlamıştır (Çetin, 2017: 38). Böylece ticaret amaçlı geçici konaklayanlar da dâhil Saint Petersburg; tüccarların, sanayicilerin, işçilerin, esnafın bir arada yaşadığı ve para ekonomisine dayalı etkileşimin yoğunlaştığı bir metropole dönüşmüştür.

Bu bağlamda romanın ismi bilinmeyen ve aynı zamanda anlatıcısı olan yeraltı insanı, Petersburg’un sahip olduğu ekonomik ve toplumsal dinamizmi ortaya koyan pek çok gözlemi aktarmaktadır. Nevski Bulvarı’nda kontes, prens ve edebiyatçı gibi hep kalburüstü insanların gezdiğinden bahsetmesi (Dostoyevski, 2020: 9), kentteki üst sınıfın varlığını göstermekte, diğer taraftan Meşcanskaya ile Sadovaya’da gördükleri ise bundan oldukça farklı bir tablo ortaya koymaktadır. Çünkü anılan bölgelerde bulvarda gezerek hoş vakit geçirenlerin yerini, akşam karanlığında işyerlerinden çıkarak evlerine dağılan ve yüzleri -belli ki maddi konulardan dolayı- kaygı dolu işçi ve esnaf almıştır (Dostoyevski, 2020: 152). Saint Petersburg pek çok açıdan birbirinden farklı, kalabalık bir nüfusa ev sahipliği yapmaktadır. Dolayısıyla bu nüfusun bir-biriyle kurduğu etkileşim de farklı katmanlar içerebilmektedir. Örneğin yeraltı insanının Liza adındaki genç kadına “Sennaya batakhanelerinde tükettim ömrümü... Ne olur, ey iyi insanlar, ben dünyama doyamadım!..” (Dostoyevski, 2020: 146) pişmanlığını yaşamamasını öğütlerken,

kadınların paraya konu olduğu bir başka Saint Petersburg gerçeğinin altı çizilmektedir. İsimsiz kahramanın sunduğu üç gözlemin ortaya koyduğu ise karmaşık insan etkileşimlerini ve sosyal ilişkileri bünyesinde yoğun olarak barındıran bir metropol gerçeğidir.

Saint Petersburg metropolüyle ilgili yeraltı insanının altını çizdiği bir başka nokta, kentin toplumsal hafızada edindiği yerle ilgilidir. O, “yeryüzünün en soyut, en işini bilen kenti olan Petersburg” (Dostoyevski, 2020: 44) demektedir ve hem kentin travmatik kuruluş sürecine atıfta bulunmakta hem de modern çağın gelişmiş para ekonomisinin merkezlerinden biri olarak ürettiği pragmatizmi ima etmektedir. Bu ise yeraltı insanı için Saint Petersburg’u hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik, bilimsellik, rasyonalizm gibi unsurlar üzerinden bir modernlik ve modernleşme eleştirisinin mekânı haline getirmektedir.

İki bölümden oluşan romanın özellikle ilk kısmına bakıldığında, yeraltı insanının hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik ile ilgili pek çok söz sarf ettiği görülmektedir. Bunlardan birinde, insanların çıkarları listesinin sadece ekonomik formüllerle ve istatistik hesaplamalarla ortaya konduğundan bahsedilmekte ve bu nedenle de listenin hep eksik kaldığı belirtilmektedir (Dostoyevski, 2020: 58). Dolayısıyla hesap yapmanın önem kazandığı bir işleyişe dikkat çekilmekte ve bu işleyiş de yetersizliği dile getirilmektedir. Ancak isimsiz kahraman açısından bu işleyiş yetersizliğinden dolayı değil, yapısı nedeniyle eleştiriyi hak etmektedir. “İçinde her şeyin büyük bir kesinlikle hesaplanıp belirtildiği bu yayınlar sonunda yeryüzünde ne bir yanlış davranış, ne de içi boş bir sertüven kalacaktır... Sırçadan bir köşk kurulacaktır” (Dostoyevski, 2020: 61) sözleri modern hayatın gündelik akıştaki aksaklıkları ve belirsizliği sevmeyen yapısını alaycı bir dille eleştirmektedir. Sonuç itibarıyla insanın çıkarlarını belirlemeye ve davranışlarını şekillendirmeye çalışan formüllere dayalı bir işleyiş söz konusudur. Yeraltı insanı bu işleyişin formülünü ‘iki kere iki dört’ olarak ifade etmektedir. Oysaki ona göre, her şeyin böyle bir kesinlikle açıklanması insan iradesini de sıfırlayan, bu nedenle de şerh düşülmesi gereken bir kabuldür. Bu nedenle “iki kere iki dört ise yaşam değildir... ancak ölümün başlangıcıdır” (Dostoyevski, 2020: 70). Romanın pek çok yerinde tekrarlanan bu formül ile yeraltı insanı, modern çağın ürettiği ‘her şey hesaplanabilir/ölçülebilir’ bakışına sloganist bir itiraz yükseltmektedir.

Romanda, 19. yüzyılın ‘modası’ olduğu söylenen ve popüleritesi Saint Petersburg’a kadar uzanan bilime de dikkat çekilmektedir. İsimsiz kahraman henüz ilk sayfada, “sözün gelişi, sana maymundan geldiğimizi kanıtlamışlarsa, bu gerçeği yüzünü buruşturmadan kabul edeceksin... Erdem, sorumluluk, safsata, boş inanç denen şeylerin hep bu sonuca göre çözümlendiği kanıtlanırsa yine olduğu gibi kabul edeceksin” (Dostoyevski, 2020: 50) demektedir. Bu sözler dönemin popüler ideolojisi Darwinizme, dolayısıyla bilime sonsuz bir teslimiyeti salık veriyor görünse de ironik bir bakışın özetidir. Çünkü “tıbba, hekimlere saygı duymakla birlikte, şimdiye dek tedavi olmadığım gibi, bundan sonra da böyle bir şey düşünmüyorum. Üstelik boş inançları olan bir insanım, hem de tıbba saygı duyacak kadar” (Dostoyevski, 2020: 41) sözleri, modern tıbbi boş inanç ilan ederken, genel olarak bilimin kendini tartışmasız kılan, yani tabulaştıran tavrına keskin bir eleştiridir.

Yeraltı insanının modernleşme süreci üzerinden 19. yüzyılın Saint Petersburg’unda gözlemlendiği bir başka ‘modern olumsuzluk’ ise aklın merkeziliği, yani rasyonalizme verilen önemdir. O, bilincin her türlü hastalığı olduğunu savunarak (Dostoyevski, 2020: 45) akla duyulan sonsuz güvenci sahiplenmez. Kaynağı Aydınlanma Dönemi olan bu güvenç,

insanın kendi aklını kullanma cesaretini göstermesi gerekliliğinin altını çizmektedir (Kant, 2000: 17). Ancak isimsiz kahraman, aklını kendisine rehber edinen insanın yaşayacağı zihni aydınlanma ile çıkarını sadece iyilikte bulacağı (Dostoyevski, 2020: 57-58) inancını gerçekçi bulmamaktadır. Çünkü temelde insanın rasyonel bir varlık olduğunu düşünmemektedir. Ona göre, “insanoğlu -her zaman, her yerde, kim olursa olsun- mantığının ve çıkarlarının buyurduğu gibi değil de gönlünün çektiği gibi davranmıştır” (Dostoyevski, 2020: 62). Bu düşünce, akla verdiği değerle Aydınlanma'nın insanı konumlandığı yeri tepetaklak eden bir yaklaşımdır. Ancak bilincin her türlüşünü reddeden bir kahraman açısından şaşırtıcı değildir. Nitekim yeraltı insanı modern çağın rasyonel kabullerine genel olarak mesafelidir ve söz konusu mesafe hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik ile bilimi de kapsamaktadır.

Bu noktada, Simmel'in sıralanan her bir unsuru para ve para hareketlerinin sahip olduğu özelliklerin toplum geneline yayılması bağlamında açıkladığını da unutmamak gerekir. Yeraltı insanı dönem Saint Petersburg'unda yukarıda sıralanan modern unsurların varlığına olduğu gibi, niceliğin insan ilişkilerinde temel ölçü haline gelmesine de dikkat çekmektedir. Örneğin Rus romantiklerinin lojman, emeklilik hakkı, madalya gibi yaşam konforlarını arttıracak günlük çıkarlara odaklandıklarını söyler (Dostoyevski, 2020: 84-85) Oysa romantizm idealleri yücelterek değerleri önceleyen bir fikir akımıdır. Yaşanan erozyon onun gözünde Rus romantikleri ile de sınırlı değildir. Çıkarların öncelenmesi, toplum genelinde yaygın bir özellik haline gelmiştir. Niceliğin insan ilişkilerinde temel ölçü haline geldiğinin bir başka göstergesi ise elde edilen başarı ve sahip olunan servete göre değer görmektir. Gerçekleştirdiği bir ev ziyareti sonrası okul arkadaşları hakkında, “Bana sinek kadar değer vermedikleri belli oluyordu... Küçük görülme meslekteki başarısızlığımın, kendimi salıvermemin, kılıksızlığımın vb. sebep olduğunu anlamıyor değilim” (Dostoyevski, 2020: 100) demektedir. O, küçük bir memuriyetle yetinip kariyer basamaklarını başarıyla tırmanamamış ve aldığı maaşla sınırlı imkânlarla sahip olmuştur. Bu nedenle beklediği saygıyı görmemesini, paranın belirleyiciliğinde bir başarı hikâyesini gerçekleştirememiş olması ile açıklar.

Kişisel çıkarın ve paraya odaklı başarının önemli hale geldiği 19. yüzyıl Saint Petersburg'unda isimsiz kahramanın üzerinde durduğu bir başka nokta ise âdeta diğerlerinin doğal sonucu gibidir: İnsanların birbirlerine verdikleri değer, dış görünüşle belirlenir hale gelmiştir. Nitekim yeraltı insanı bu konudaki güvensizliğini pek çok kez dile getirmiştir. Ama en çarpıcı olanı aşağıdaki tiraddır:

Gelip geçenlerin ayakları arasında, utanıp sıkılmadan, fıldır fıldır dolaşır; adım başına ya bir generale ya da bir süvari veya hassa subayına ya da bir hanımefendiye yol verirdim. Kılığımın rezilliğini, fırt fırt dönen gövdecüğimin bayağılığını düşündükçe sırtıma ter basar, yüreğime sancılar girerdi. Herkesten daha zeki, daha kültürlü, daha soylu olmakla birlikte, başkalarının yanında ezilip büzülen, horlanan, hakkını arayamayan, zararlı, iğrenç bir sinekten başka bir şey olmadığımı anlardım açıkçası. (Dostoyevski, 2020: 91)

Bu sözler giyim kuşamın insanların birbirlerine hissettikleri kadar, kendilerine karşı hissettiklerini de şekillendirdiğini anlatmaktadır. Dikkati çeken, dış görünüşün parasal imkânlarla olan bağı ve söz konusu bağ ile ihtiyaca odaklı meta üretiminden uzaklaşıp bir başka toplumsal temsiliyete dönüşmesidir. Bu ise meta bolluğu ortamında ‘dış görünüş ile özdeş bir toplumsal statü’ anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yeraltı insanı açısından giyim kuşam, insan-

ların değerinin parasal imkânları ile belirlendiğinin önemli bir göstergesidir. Kendi çıkarları peşinde koşan, başkalarına elde ettikleri kazanç kadar saygı duyan ve dış görünüşlerine göre değer veren insanları içeren resmin bütünü ise, insanlararası ilişkileri nicel bağlardan ibaret bir Saint Petersburg gerçeğini ortaya koymaktadır. Para ekonomisini bünyesinde hızlıca inşa eden kentte, para ve para hareketlerinin sahip olduğu nicel özelliklerin topluma da aynı hızda yansdığı, yeraltı insanının hesaplanabilirlik/ölçülebilirlik, bilimsellik, rasyonalizm gibi unsurlar ve insanlararası ilişkiler üzerinden yaptığı eleştirilerden anlaşılmaktadır.

Sonuç

Simmel ve Dostoyevski yaşadıkları zamanı anlama ve açıklama çabasında olmuşlar, içlerindeki 'çağ içgüdü'sü' ile de bunu başarmışlardır. Simmel 19. yüzyılın ikinci yarısında ve Prusya İmparatorluğu'nda, Dostoyevski ise 19. yüzyılın ilk yarısında ve Rus Çarlığı'nda yaşamını sürdürmüş, ancak içinde buldukları zamanın ruhu dönemsel ve mekânsal farklılıklarını önemsizleştirmiştir. Bu noktada üzerinde durulması gereken, sahip olduğu değişim ivmesi ile 19. yüzyılın modernliğin yükselişine sahne olduğudur: Batı'da sanayi devrimine dayalı kapitalist düzen yeni bir toplumsallıkla inşa olunurken Batı-dışında Batı'daki mevcudun bir model olarak alınıp uygulanması çabası yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıl Simmel'in sosyolojik ve Dostoyevski'nin edebî metinlerinde, modern çağı imlemektedir. İçerisinde konumlanan ya da konumlanmayı isteyen her toplum için modern çağ, üretim süreçlerine bağlı olarak hacmi ve hızı artan, toplumsal alanı bütünüyle yeniden şekillendiren parasal ilişkiler anlamına gelmiştir. Bu ise hem modern hem de modernleşen toplumlar için değişim kadar, değişim biçimini de ortaklaştırmıştır. Söz konusu ortaklık, Simmel ve Dostoyevski'nin yaşadıkları çağa dair benzer bir eleştirel tavırda buluşmalarını kolaylaştırmıştır.

Simmel modern çağın izini, günlük yaşamın dinamizminde sürer. Mikrodan makroya giden bu güzergâhta paranın günlük yaşamdaki yansımalarını rehber edinir. Nitekim para ekonomisinin toplumsal alanı baştan sona kendisine benzeten bir güce sahip olduğunu düşündür. Bu nedenle onun için modern hayat, hesaplama ve ölçmeye dayalı kesinliklerin gölgesi altında şekillenmekte ve bilimsellikte objektivizm, insanlar arası ilişkilerde ise çıkara dayalı bir rasyonalizm olarak akmaktadır. Dolayısıyla ona göre modernlik, değer atfettiği pek çok unsurun yarattığı tikanıklıklar anlamına da gelmektedir. Batı'da ve modernleşen toplumlarda ortaya çıkan ahenkten uzak olan bu resmi, söz konusu tikanıklıkların yansıması olarak düşünmek mümkündür. O, bu resmi Berlin metropolünün kuşatıcılığındaki sosyolojik metinlerinde dillendirmiş, Dostoyevski ise yarattığı Saint Petersburg metropolünde yaşayan yeraltı insanına söyletmiştir. Ancak, her ikisi de araçların amaç haline geldiği bir modern hayatı eleştirmiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement of Interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Akpolat, Y. (2015). *Tinin sosyolojisi: Simmel sosyolojisinin inşası*. Doğu.
- Alver, K. (2017). Kent imgesi. *Kent sosyolojisi* (K. Alver, Ed.) Çizgi.
- Bushkovitch, P. (2012a). *Büyük Petro* (B. Akkıyal, Çev.) İletişim.
- Bushkovitch, P. (2012b). *Rusya'nın kısa tarihi* (M. Doğan, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi.
- Carr, E. H. (2007). *Dostoyevski* (A. Gerçekler, Çev.) İletişim.
- Dostoyevski, F. M. (2020). *Yeraltından notlar* (M. Özgül, Çev.) İletişim.
- Çetin, R. M. (2017). *N. V. Gogol'un Petersburg öyküleri'nde Petersburg imgesi* [Yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Frank, J. (2017). *Dostoyevski: Çağının bir yazarı* (Ü. İnce, Çev.) Everest.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in eserlerinde modernlik teorileri* (A. Terzi, Çev.) Metis.
- Frisby, D. (2019). Georg Simmel: İlk modernite sosyoloğu. *Modern kültürde çatışma* (E. Gen, Çev.) İletişim.
- Jung, W. (2001). *Georg Simmel: Yaşamı, sosyolojisi, felsefesi* (D. Özlem, Çev.) Anahtar Kitaplar.
- Kant, I. (2000). Aydınlanma nedir? sorusuna yanıt (N. Bozkurt, Çev.) *Toplumbilim Aydınlanma Özel Sayısı, 11*, 17-21.
- Özelce, G. (2021). *Simmel'in gözüyle modernitenin sosyolojisi*. Urzeni.
- Simmel, G. (2015). Duyuların sosyolojisi. *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.) Metis.
- Simmel, G. (2017). *Paranın felsefesi* (Y. Alogan ve Ö. D. Aydın, Çev.) İthaki.
- Simmel, G. (2019). Metropol ve tinsel hayat. *Modern kültürde çatışma* (N. Kalaycı, Çev.) İletişim.
- Weinstein, D. ve Weinstein, M. A. (2011). Çatışmanın boyutları: Georg Simmel ve modern yaşam. *Georg Simmel: Sosyolog, sanatçı, düşünür* (J. Ö. Dirlikyapan, Ed.) Doğu Batı.
- Vernadsky, G. (2015). *Rusya tarihi* (D. Mızrak ve E. Ç. Mızrak, Çev.) Selenge.
- Yiğit Yüksel, D. (2006). *Rus modernleşmesi ve Türkiye (1682-1905)* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Zweig, S. (1998). Üç büyük usta: *Balzac, Dickens, Dostoyevski* (A. Yörükcan, Çev.) Türkiye İş Bankası.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Türk ve Slav Halk İnançları Bağlamında Bir Ritüel Olarak “Çocuğu Satma” Geleneği

The “Selling the Child” Tradition as a Ritual in the
Context of Turkic and Slavic Folk Beliefs

Fatih Düzgün*
Ünsal Yılmaz Yeşildal**

Öz

İnsan isimlerin büyüsel gücüne ve koruyuculuğuna inanır. Yeni doğan bebeklerini yaşatmak için bu güçlerden yararlanmanın yollarını arar. Türkler arasında yaygın olarak “çocuğu satma” adı verilen ritüel bu arayışın sonucudur. Ritüel yeni doğanın kötücül unsurlardan korunması amacıyla gerçekleştirilir. Türklerde olduğu gibi Slav halk inanç ve uygulamalarında da mevcut olan çocuğu satma ritüeli çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı iki farklı kültür dairesinde görülen ritüelin benzer ve farklı yönlerini karşılaştırmalı olarak ortaya koyarak arkaikten moderne geçiş sürecinde insanlığın takındığı tutum ve gösterdiği davranış biçiminin geldiği noktayı belirlemektir. Birbirinden farklı kültür ve dillere ait malzemenin bir arada incelenmesi bu çalışmanın

Geliş tarihi (Received): 10-10-2022 - Kabul tarihi (Accepted): 11-01-2023

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. Antalya-Türkiye/Akdeniz University Department of Russian Language and Literature. Türkiye. fatihduzgun@akdeniz.edu.tr. ORCID ID 0000-0003-2199-0640

** Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Antalya-Türkiye/Akdeniz University Department of Turkish Language and Literature. Antalya-Türkiye. uyesildal@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-3333-1976

farklı alanlarda uzmanlaşmış araştırmacılarca ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Çalışma, Türk ve Slav kültürüne ait basılı ve dijital mecralardaki bilimsel eserlerle sınırlı tutulmuştur. Araştırma kapsamında konuyla ilgili anahtar kelimelerle aramalar yapılarak kaynaklara ulaşılmış, elde edilen kaynaklar doküman incelemesine tabi tutulup içerik analizi yapılmıştır. Araştırma sonucunda; Türkler arasında Albastı/Alkarısı, Slavlar arasında da Boginka ve Veštitsa adı verilen mitolojik kadın karakter ile demonik varlıkların hamile ve lohusa kadınlara musallat olup hamilelik süresince cenin ya da fetüsün, lohusalık döneminde de yeni doğanın canına kastettiği, Türkler arasında “çocuğu satma”, Slavlar arasında da “obman” yani kandırma/aldatma ritüellerinin amacının yeni doğanın ebeveynlerini değiştirmiş gibi yapmak ve böylece kötü ruhların ebeveynlerine karşı beslediği husumetten kaynaklandığı düşünülen kötülüklerden yeni doğanı korumak olduğu tespit edilmiştir. Ritüelin sonunda çocuğa verilen Satı, Satılmış, Prodan (satılmış), Kuplen (satın alınmış), Nayden (bulunmuş), Nenaş (bizim olmayan) ve Kraden (çalınmış) gibi isimlerin de anlamları bakımından büyük benzerlik taşıdığı görülmüştür.

Anahtar sözcükler: *albastı/alkarısı, Boginka, Veštitsa, çocuğu satma/obman*

Abstract

Mankind believes in the magical power and protection of names and search for ways to harness this power to keep their newborn babies alive. One outcome of this pursuit is the Turkic ritual of “selling the child.” This ritual is performed to protect the newborn from evil beings. This ritual, which can also be seen in Slavic folk beliefs and practices, is the subject of this study. The objectives of this study are to compare similar and varied aspects of these ritual as observed in two different cultural circles and arrive at a conclusion regarding human attitudes and behaviors, pertaining to this ritual during the transition from archaic to modern times. The material, belonging to different cultures and languages needs to be examined by researchers specialized in different fields. The study has been limited to scientific works in printed and digital media of the Turkic and Slavic cultures. Researchers found relevant resources for the study by searching for keywords related to the topic. After finding the resources, they reviewed the documents and subsequently conducted content analysis. People believe that the mythological female character called “Albastı/Alkarısı” among the Turks and “Boginka and Veštitsa” among the Slavs, as well as demonic beings, haunt pregnant and postpartum women and intend to kill the embryo or fetus during pregnancy and the newborn during puerperium. According to this research, the purpose of the “selling the child” ritual among the Turks and the “obman” ritual implying “misleading/deception” among the Slavs is to pretend to change the parents of the newborn and thus to protect the newborns from the evils that are thought to be caused by the hostility of the evil spirits toward their parents. Researchers discovered a striking connection in the meanings of the names given to the child at the end of the ritual, such as Satı, Satılmış, Prodan (sold), Kuplen (purchased), Nayden (found), Nenaş (not ours), and Kraden (stolen).

Keywords: *albastı/alkarısı, Boginka, Veštitsa, selling the child/obman*

Extended summary

Spiritual faith is one of the most basic human needs. Myths are the first attempts made by individuals to find answers to questions about their need to believe. Humans, who began to maintain their relationship with their creator, nature, and each other within the framework

of the rules of religion or belief systems to which they belong, have not been able to sever their ties with myths, despite the long time that has passed. Traces of myths are observed in many rituals that are unrelated to religions or belief systems, which are called folk beliefs in the literature. Archaic humans, who were oblivious to the capabilities of science in general and medicine in particular, were unable to make scientific sense of the concept of death. In this context, the ritual known as “selling the child” among the Turks and “obman” among the Slavs constitutes the subject of this study. The study aims to reveal the similarities and differences of these rituals seen in two different cultures and determine the attitude and behavior of humanity during the transition from archaic to modern. Examining rituals belonging to different cultures and languages requires this study to involve researchers specialized in different fields. The scope of the study was limited to scientific works in print and digital media regarding the Turkic and Slavic cultures. Within the scope of this study, literature searches were conducted using keywords related to the subject and resources found were subjected to document review and content analysis.

This ritual, selling the child, was performed by the families whose previous children had died due to various reasons and who associated the cause of their children’s death with evil spirits. Archaic humans, who perceived the order of the world as the struggle of opposites based on dualism, associated death with evil and to prevent the victory of evil, they developed systematic and meaningful practices. Prominent examples of these practices were the rituals developed against the evil spirits that were thought to haunt pregnant, postpartum women and newborns. According to this belief, mythological female characters and demonic beings called Albastı or Alkarısı among the Turks and Boginka and Veštitsa among the Slavs, haunt pregnant and postpartum women with the intention to kill the newborn or the fetus during pregnancy. According to archaic humans, this attacks by spirits targeted the parents with the primary purpose of punishing them. Therefore, the purpose of the “selling the child” and “obman” rituals was to protect the newborn by pretending to change the parents of the newborn.

The Turks performed the ritual as follows: Parents, whose children have passed away, leave their newborn on the street or in front of the mosque immediately after birth. A relative, neighbor, or acquaintance takes the child home. After a while, the real parents of the child supposedly buy the child and take them home. Children who were subject to such a practice were called Satılmış, if they were male and Satı if they were female. The “obman” ritual practiced among the Slavs is similar. These rituals, again performed by parents whose newborns have died, aims to deceive death by making it appear as if the baby did not belong to the family but rather the baby was actually a child of a wolf or a demon and it was found or bought by the family. Immediately after the child’s birth, the boarding midwife or mother would take the child to a road, crossroad, bridge, or church where she would hide and wait for a passerby to pick the child up. The person who finds the baby became the “kum” (godfather/mother) and pretended to be a parent who sold their child. Thereafter, the child’s real mother or midwife buys the child from the “kum” and takes him/her home. Similar to the names of Satı and Satılmış given by the Turks, the Slavs also gave names to the children subjected to this ritual, such as Prodan (sold), Kuplen (purchased), Nayden (found), Nenaş (not ours), and Kraden (stolen).

Such a conceptualization is the result of an effort to make the complicated world more understandable. Humans, who succeeded in conceptualizing this nation, that is, identifying and naming the beings other than themselves with whom they share the universe, utilized these concepts to their own advantage during their life struggles. Thus, many things that were initially unknown and disorganized became known and systematic, and chaos turned into the cosmos. However, namelessness, which can also be considered as nonregistration, was one of the most important causes of insecurity and uneasiness that paved the way for chaos, and has been one of the biggest problems since the first periods of human history. One of the measures taken against the Albastı or Alkarısı, is the name given to the newborn, which is considered essential for the newborn to be a complete individual. Names given to newborns not only concern the individual but also the community in which they live, as well as the entire universe. The importance that the humanity attaches to names and the naming process is rooted here. Naming, which is thought to have the function of distinguishing people from one another in modern times, has been closely related with magic since the earliest periods of human history.

The study concludes that the ritualistic practice of “selling the child” by the Turks and “obman” by the Slavs, where individuals pretended to change the parents of the newborn, were performed to protect the newborns from the mythological female demonic beings called Albastı or Alkarısı by the Turks and Boginka and Veštitsa by the Slavs, who haunt pregnant and postpartum women and intend to kill the fetus during pregnancy and the newborn during the puerperium, as well as from the malignites that are thought to be caused by the hostility of the evil spirits against their parents.

Giriş

Kendisine karmaşık gelen dünyayı daha basit, daha anlaşılır hâle getirmek isteyen insan, etrafındakileri tasnif etme ve sonrasında isimlendirme yoluna gitmiştir. Evreni paylaştığı kendisi dışındaki çok sayıda varlığı isimlendiren ya da başka bir ifadeyle işaretleyip etiketleyen insan, bu varlıkları yaşam mücadelesi sırasında faydalanabileceği kullanışlı birer malzemeye dönüştürmüştür. Böylece ilk başta bilinmez ve dağınık hâlde olan pek çok şey bilinir ve düzenli hâle gelmiş, kaos kozmosa dönüşmüştür. Çünkü isimsizlik bir bakıma kayıtsızlıktır. İsimsizlik yani kayıtsızlık insanlık tarihinin ilk dönemlerinden beri en büyük problemi olan kaosa zemin hazırlayan güvensizlik ve tedirginliğin en önemli nedenlerindedir. İnsanoğlunun kendisinden güçlü ve yetenekli gördüğü hayvanların¹, tabiata bağlı unsurlar etrafında oluşan kültlerin tesiriyle bitkilerin², dört unsur kaynaklı maddelerin³, göksel varlıkların⁴, tarihte yaşamış devlet büyüklerinin⁵, ölmüş ataların, din ulularının ve peygamberlerin isimlerini yeni doğanlara vermesi sıklıkla görülen uygulamalardandır (Yeşildal, 2018: 48-59). Bu isimleri alanların isimlerin güçlerinden ve dolayısıyla da koruyuculuğundan faydalanacağını düşünen insan; Yaşar, Yaşabey, Yaşagül, Duran, Dursun, Durmuş, Ömür, Hayat ve Hayati gibi isimlerin de yeni doğanı yaşatacağına dair büyüsel güçleri olduğuna inanır. Halk arasında “çocuğu satma” adıyla bilinen ritüelle ilişkilendirilen Satı ve Satılmış isimleri de daha

önce doğan çocukları ölmüş ailelerin yeni doğana verildiğinde çocuğun hayatta kalmasını sağlayacağını düşündükleri isimlerdir (Örnek, 1979: 113-177; Örnek, 2000: 151, 158-159). Bu çalışmada Türkler arasında “çocuğu satma”, Slavlar arasında da “obman” (kandırma/aldatma) adlarıyla bilinen ritüel ve bu ritüele bağlı ortaya çıkan isimlendirme uygulamaları mukayeseli olarak ele alınacaktır.

1. Kutsalın gölgesinde doğum

İnsanoğlunun isimlendirme tercihlerine yön veren faktörlerden biri doğum hadisesidir. Doğum öncesi, esnası ve sonrasına dair beslenen inançlar bireyin isimlendirilmesi eylemine yön vermektedir. Konuyla ilgili olarak Frazer, Gennep, Crowley ve Harrison gibi araştırmacılar inanç ve tapınmanın geçiş dönemi olarak adlandırılan doğum, evlenme ve ölüm âdetlerinden kaynaklandığına işaret ederler. Bu bağlamda Malinowski de geçiş dönemi ritüellerinin pek çok ayinin ve inanç öğretisinin çekirdeğini oluşturduğunu dile getirir (Malinowski, 1990: 12, 27). Malinowski doğum hadisesine dair halk arasında geliştirilen inanışları izah ederken “Temelde fizyolojik olan gebelik ve doğum sürecinin gelenek tarafından yorumlanması, yani fizyolojik verilere ölüler dünyasından, çevreden ve toplumun diğer üyelerinin müdahalesinden gelen etkileri de katan yorumlar, doğuştan gelen annelik ve babalık güçlerini son derece sofistike, ama öğretme ve eğitim aracılığıyla son derece etkili kılınmış toplumsal dayanışma bağları haline dönüştürür.” demektedir (Malinowski, 1992: 113). Bu bağlamda ritüeller toplum tarafından yaratılan mitlerin canlandırıldığı ve bu sayede de nesilden nesle aktarımına aracılık eden kurumlar olarak da kabul edilir (Ergun-Gündüz Alptürker, 2017: 89). Arkaik insanın bazı hadiseleri açıklarken bilmediğinden değil reddetmeyi tercih ettiğinden kendisini somutlaştırmanın engellerinden kurtaran mitolojik açıklamaları öne sürdüğünü kaydeden Jung da konuya dair farklı bir bakış açısı ortaya koyar (Jung, 2015: 46).

İnsanoğlu tarihin en eski dönemlerinden beri doğum hadisesini kutsal ve kutsalla bağlantısı olanla ilişkilendirmiştir. Yunan mitolojisindeki Artemis’e benzetilen İtalyan tanrıçası Diana’nın avcılık faaliyetlerindeki rolünün yanı sıra çocuğu olmayanlara yardım eden ve doğumu kolaylaştıran bir tanrıça olduğu kabul edilir. Mitik Yunan anlatılarında yer alan Eileithyia’nın lohusaların tanrıçası olduğu ve doğumlarda ebe tanrıça olarak rol üstlendiği kabul edilir. Geciktiği vakit doğumun zorlaşacağı düşünülür. İnanışa göre Eileithyia’nın annesi Hera da kızı ile birlikte doğumlara gözcülük eder. Hera’nın evliliğin ve gebeliğin koruyucusu olduğuna inanılır. Romalılar arasında İuno’nun Hera ile bir tutulduğu, İuno’nun kadınların koruyucusu ve meşru yollardan evlenmiş kadınların tanrıçası olduğu kabul edilir. Yine Roma dininin ilk dönemlerinde Parcae doğumla ilgili bir tanrıça sayılır (Can, 1994: 44; Cömert, 1999: 19, 27, 46; Frazer, 2004: 17; Erhat, 2007: 88, 99, 137, 163, 237). Sümer mitolojisinde görülen Ninmah doğum tanrıçası olarak tasavvur edilir (Hooke, 1993: 30). Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Umay da bu bağlamda yukarıda adları sayılanlarla çoğu zaman aynı fonksiyonları üstlenmektedir. Güney Sibirya Türkleri arasında bebeğin ilk üç yılda yani en korumasız olduğu dönemde Umay’ın koruması altında olduğuna inanılır (Lvova, 2013: 195). Kumandı Şamanları zor doğumlara yardımcı olması için dualarında

Umay anaya seslenirler (Satlayev, 1974: 149-150, Lvova, 2013: 210'dan). Kuzey Sibirya Türklerinden Yakutlar doğum tanrıçasına Ayısıt adını verirler (Ksenefontov, 2011: 231). Doğum sırasında Özbek kadın şamanlar yardımcı ve koruyucu göğün büyük annesini (mama), mitsel ebeyi çağırırlar. Bu durumun Umay kültürüyle ilişkili olduğu düşünülmektedir (Hoppal, 2012: 134). Tuvalar arasındaki inanışa göre hamileliklerinin 3. ve 5. aylarında kamlara masaj yaptıran kadınların doğumları kolay geçmektedir (Bapaeva, 2013: 16-17). Altaylılar arasında Şaman Moştov, “toluu” adı verilen kurbanlık fidyenin ruhlara takdiminin ardından kadının sağlıklı bir doğum yaptığını anlatır. Altay Şamanları arasında Akıt-Kam çocukların hamisi olarak kabul edilir ve çocuklar sıtmaya (kara yan) yakalandığında kurban olarak ona kara teke sunulur. Yine Ülüp adlı ata şamanın da çocukları koruduğuna inanılır (Anohin, 2006: 30, 125, 148).

Uzun bir dönem ilahi düzenin iyiyle kötü arasındaki mücadeleden⁶ ibaret olduğunu düşünen insan doğum hadisesine dair takındığı tavır bağlamında sadece iyi değil kötü unsurlarla ilgili inanışlar da geliştirmiştir. Arkaik insana göre doğum öncesi, esnası ve sonrasında kadını ve çocuğu koruyan kutsalla ilişkili aktörler olduğu gibi onlara saldırıp zarar verenler de vardır. Bu bağlamda Frazer'a göre ilkel insan, önceleri doğaya ait süreçleri büyü ve ayinler aracılığıyla kontrol altına almaya çalışırken zamanla korku ya da umutla yalvararak bazen de meydan okuyarak kötü ruhlara, ataların ya da tanrıların ruhlarına seslenir. Çünkü büyüün kötü ruhlardan geldiğine inanılır (Malinowski, 1990: 9, 64). Hititlerin uğursuz büyüsel güçlerin doğumun gerçekleştiği yere sızmalarını engellemek amacıyla tedbirler aldıkları anlatılır. İnanışa göre bu güçler hamile kadınlara zarar verebilir, düşüklere neden olabilir ve bebeğin yazgısını karartabilir (Eliade, 2002: 87-88). Hint mitolojisinde yeni doğan çocukların Rak-sasa (Rakşasa) adı verilen kötü ruhlardan korunması gerektiğine inanılır. Bu ruhların erkek kardeş, koca veya sevgili biçimine girip kadınlara yaklaşarak doğacak çocuklarını yok etmek istedikleri düşünülür (Kaya, 1997: 127-128). Çingene mitolojisinde Thulo (Şişko) adlı hastalık cininin hamile kadınların karnına sızıp büyük acılar çekmelerine neden olduğuna inanılır. Yine Çingeneler arasındaki inanca göre Tharidi (Ateşli) adlı cinin de hamile kadınların karnlarına saç teli bırakarak ateşlenmelerine neden olduğu kabul edilir (Berger, 2000: 55, 56). Altaylıların inancına göre de insan bedenine giren kötü ruhlar, hamile kadının rahmine girip cenini öldürerek düşüğe neden olmaktadır (Potapov, 2012: 64-65).

2. Kadının ve yeni doğanın karşısında Albastı/Alkarısı, Boginka ve Veştitsa

Yukarıda dünyadaki farklı milletlerdeki karşılıklarının bir kısmına yer verilen doğum hadisesiyle ilintili kötü ruhların Türk dünyasındaki en yaygın karşılığı şüphesiz Alkarısı ya da Albastı adıyla bilinen ruhtur. Lohusa kadınlara, kırklı çocuklara, çok sık görülmesi de hamilelere, gelin ve damatlara, erkeklere, yolculara ve atlara musallat olduğuna inanılan ruh ya da hastalığın adı için kullanılan Alkarısı/Albastı “al, alanası, alkızı”⁷ gibi adlarla da anılmaktadır (Acıpayamlı, 1974: 75). Türkler arasında çoğu zaman aynı fonksiyon ve inançlar bağlamında karşılık bulan Alkarısı/Albastı adlı ruha Albız (Osmanlı sahası), Albıs (Uranha-Tuba), Almış (Altaylılar), Abası (Yakutlar) gibi adlar verilmektedir. Fuat Köprülü Albız sözcüğünün Edir-

neli Nazmi Divanı'nda "Şeytan" karşılığında kullanıldığını kaydetmektedir (Köprülüzüde, 1928, İnan, 1933: 160'tan). Yine bir Şaman duasında Albastı'dan "Şeytan"^{8 9} şeklinde bahs olunmaktadır. Altaylılar tarafından Almış'ın Erlik'in hademelerinden biri olarak kabul edilişi de bu anlamda dikkat çekicidir. Yakut Türklerinin mitleri arasında geçen Abası¹⁰ adlı ruhların da fonksiyonları gereği Albastı'yla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yine "albas" sözcüğü de aldatmak, hile ve kadın şamanın büyüü anlamlarında kullanılmaktadır. Türkler arasında Albastı, Kara Albastı ve Sarı Albastı olmak üzere ikiye ayrılır. Sarı Albastı sarışın bir kadın suretinde olup bazen keçi ve tilki suretinde insanlara görünür. Bazen de pejmürde, dağınık saçlı bir kocakarıdır. Lohusa kadınlara musallat olarak onların ciğerini alıp suya atar. Bu noktada devreye giren Şaman ya da ocaklı şahsın amacı ciğerin yerine konmasının sağlamasıdır. Aksi takdirde kadının öleceğine inanılır.¹¹ Albastı tüfek sesinden, demirden, ocaklı adamlardan ve kırmızı renkten korkar. Ocaklı şahısların külahı ya da mendili dahi onu korkutmaya yetmektedir. Genelde ıssız yerleri, nehir boylarını, kumsalları, kayalık alanları ve ahırları kendisine mekân tutar. Yolcuları yolundan şaşırtır. Uyuyan insana musallat olur. At yelesini örmekten zevk aldığına inanılır (İnan, 1933: 160-163). Hem bir kocakarı olarak tasvir edilmesi hem doğum hadisesiyle olan ilişkisi hem de büyüyle olan münasebeti göz önüne alındığında Alkarısı/Albastı dişil unsurların öne çıktığı bir inanışlar bütünü olarak dikkatleri çekmektedir. Bu bağlamda Marcel Mauss kadın ve büyü ilişkisinden bahsederken "Kadınlar, erkeklere oranla büyüye daha yatkın görünmelerini fiziksel özelliklerinden çok, kendi niteliklerinin söz konusu olduğu toplumsal duygu ve düşüncelere borçludurlar. Hayatlarındaki kritik dönemler, kendilerine özel bir konum yaratan şaşkınlıkları ve korku ve kaygıları provoke eder. Oysa, evlenme çağında, âdet dönemi boyunca, hamilelik ve doğum sırasında ve menopoz sonrasında, kadınların büyüsel nitelikleri en yoğun seviyeye ulaşır." demektedir (Mauss, 2011: 74).¹²

Albastı/Alkarısı inancı Anadolu ve Türk dünyasının neredeyse tamamında farklı adlarla da olsa birbirine benzer inançsal özellikler bağlamında görülmektedir.¹³ Al ruhuyla ilgili olarak kırmızı rengin öne çıktığı figürlerin lohusanın ve yeni doğanın odasına, yatağına ya da kıyafetlerine takılması, kırmızı renkli şerbetlerin ziyaretçilere ikramı, tuz, ayna, makas ya da demir objelerin lohusanın/yeni doğanın yastığının/yatağının altına konması gibi uygulamalar Alkarısı/Albastı'ya dair alınan tedbirlerin başında gelmektedir. Slavlar arasında doğurganlık bir saygı duyma sebebidir. Bu yüzden hamile kadının çoğu zaman koruma ve bereket gibi olumlu özelliklere işaret eden büyüü bir güce sahip olduğuna inanılır. Öte yandan, hamilelik bazı durumlarda tehlikeli ve kirli olarak da kabul edilir. Bu nedenle Slav halk inançları arasında hamile kadını ve doğmamış çocuğunu korumayı amaçlayan sayısız yasak ve kısıtlama mevcuttur. Hamile bir kadın için tehlike, taşıdığı iki ruhun varlığından ve yaşam ile ölüm sınırına olan yakınlığından kaynaklanmaktadır. Bu durum etrafındakilerin hamile kadına yönelik çeşitli koruma önlemleri almasına sebep olmaktadır. Başkalarının hamile bir kadına yönelik davranışları, onu kötü güçlerin eyleminden korumaya, güvenli bir doğumun gerçekleşmesini sağlamaya ve doğmamış çocuğa zarar gelmesini engellemeye yöneliktir. Kötü ruhlardan, nazardan ve büyü kaynaklı kötülükten korunmak için hamile bir kadının yanında her zaman muskaya benzer koruyucu materyaller bulunmaktadır: Parmağına, koluna, boynuna, kemerine bağladığı kırmızı yün ipler, yamalar, kurdeleler, danteller; kör düğüm ile bağlanmış

bir grup çok renkli iplik; demir nesnelere (bir iğne, bir bıçak vb.); yıldırım çarpması sonucu ortaya çıkan ağaç kıymığı, kömür, peçten (soba, fırın) çıkarılmış bir tuğla parçası; tuz vb. Yine giysileri ters çevirmek, giysilerdeki düğümleri çözmek gibi eylemler de koruma işlevi görmektedir (Slavyanskaya mifologiya, 1995: 43-44).

Slavlar arasında Boginka adı verilen mitolojik kadın karakter Albastı inancını çağrıştırır şekilde çocukların kaçırılıp değiştirilmesi ritüelinde önemli rol oynar. Boginka tıpkı Albastı gibi yaşlı ve çirkin bir kadın olarak tasvir edilir. Nadir de olsa solgun benizli genç kız suretinde de insanlara görünür. Kiliseye girme töreni yapılmadan önce ölen lohusalar, Boginka tarafından kaçırılan çocuklar, kadınlar, ölen kadınların ruhları, çocuk aldırın ya da isteyerek çocuğunu düşüren veya çocuklarını öldüren, intihar eden kadınlar, yeminlerini bozanlar ve doğum sırasında ölenler de Boginka'ya dönüşebilirler. Boginka da Albastı gibi genellikle göletler, nehirler, akarsular, bataklıklar; nadir de olsa vadiler, ormanlar, tarlalar, dağlar ve hayvan yuvalarını yani ıssız yerleri kendilerine mekân tutmaktadırlar. Boginka doğum sırasında gebe kadının yanına gelip kandırarak kendisiyle gelmesini ister. Sesleri ve bakışlarıyla gebe kadınları büyüler, hamile ve lohusa kadınları kaçıtır. İnanışa göre Boginka karakteri yeni doğanları güya kendi ucube çocuklarıyla değiştirir, kaçırılan çocukları da kirli ruhlarla dönüştürür. Geceleri insanlara işkence eder, baskı yapar, boğar, çocukların ve erkeklerin göğüslerini emer, çocuklara zarar verir. Yine Slav mitolojisinde demonik varlıklar arasında adı geçen Veštitsa da gerçek bir kadın ve bir iblisin özelliklerini kendisinde barındıran bir karakterdir. Veštitsa özellikle hamile kadınları ve yeni doğanları hedef alır. O, fetüsü anne karnından çıkarabilmekte, yiyebilmekte ve çocukların kanını içebilmektedir (Slavyanskaya mifologiya, 1995: 57-58, 88-89).

3. İsim, büyü ve din

Halk muhayyilesinin Albastı/Alkarısı'na karşı aldığı tedbirlerden biri de yeni doğana verilen isimlerle ilgili olanıdır. Yeni doğanın eksiksiz bir birey olması için isimlendirilmesi şarttır. Bu yüzden insanlara verilen isimler sadece bireyi değil içinde yaşadığı topluluğu ve hatta evrenin tamamını ilgilendirmiştir. İnsanoğlunun isim ve isimlendirmeye verdiği önem de bu nedenledir. Modern çağın mensuplarıncı sadece insanları birbirinden ayırt etmeyi sağlamak gibi bir fonksiyonu olduğu düşünülen isimlendirme, insanlık tarihinin ilk dönemlerinden beri majik yani büyü ile yakın ilişki içerisinde olmuştur. Büyü, ilk inanç sistemlerinin ve din olmasalar da din olarak kabul edilen yapıların ritüelleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Yaratıcısını tam olarak tanıyıp anlamlandıramamış arkaik insan yaratıcısını ve yaratıcısının görevlendirdiğine inandığı diğer unsurları memnun etmek, hediyelerinden istifade etmek, gazaplarından korunmak ve ceza mekanizmalarına dair tedbir almak adına büyüyü ilkel ibadetlerinin ve ritüellerinin bir parçası olarak kabul etmiştir. İsim ve isimlendirme kavramları da bu çabaların tesiriyle kutsal ve kutsal olanla hep çok yakın ilişki içerisinde düşünülmüştür. Marcel Mauss, büyü kavramından bahsederken "... isimleri gereğince belli güçlere sahip bazı şeylerin olduğunu kabul etsek de (reseda morbos reseda), bu şeylerin, nitelikleri olan şeylerden ziyade, büyüleme ve okuyup üfleme şeklinde etkili olduklarını görüyoruz, zira söz

konusu şeyler bir bakıma gerçekleşen birer sözcüktürler.” demektedir (Mauss, 2011: 125). Mauss’un vurguladığı “gerçekleşen sözcükler” ifadesi aslında tam da isimlerle ilgilidir. Çünkü insanlar isimleri büyümlü sözler olarak kabul ederler. İsme yapılacak bir büyü “parçanın başına gelen bütünün de başına gelir” ilkesinden hareketle ismin sahibini de etkileyecektir. Hatta arkaik düşünceye göre birinin ismini bilen onu büyüsel yönden etkileyebilecek gücü elde etmiş sayılmaktadır. Bu sebeple yerlilerin çoğu tanımadıkları insanlara adlarını söylemeye çekinirler (Örnek, 1995: 147). Slav halk inançları arasında da ismi sihirle etkileyerek kişiye zarar vermenin mümkün olduğuna inanılmaktadır. Konuyla ilgili olarak Slavlar, birine pire veya bit musallat etmek için bir parça et alıp üzerine kişinin adının yazılı olduğu bir kâğıt yapıştirarak eti toprağa gömerler. Yerdeki solucanlar bu eti yedikleri sürece bit ya da pirelerin insana eziyet edeceğine inanırlar. Bir kişiye isminin yardımcı ile zarar verme olasılığı, özellikle seslenenin sesinin tespit edilmesinin zor olduğu, yani kötü ruhlarla ait olabileceğinin düşünüldüğü bir seslenmeye cevap verme yasaklarında da dikkate alınmaktadır. Adıyla seslenildiğinde cevap vererek, kendisini olduğu gibi açığa çıkarmasının kişiyi savunmasız bıraktığına inanılır. Çoğu zaman bu yasak, geceleri kendilerini inanca göre kirli ve tehlikeli bir yerde bulan (dört yol ağzında, falcılık faaliyetleri sırasında, kötü ruhlar tarafından korunan bir hazineyi kazarken) ve dışarıdan olumsuz etkilere en çok maruz kalabilecek durumda olan insanlar (hamile, lohusa, hasta, çocuk vb.) için geçerli olurdu (Slavyanskaya mifologiya, 1995: 212-213).

Bir varlığa ismini vermek bir bakıma ona sahip olmak anlamına gelmektedir. Aliye Çınar’a göre Allah’ın Hz. Âdem’e isimleri öğrettikten sonra eşyaya isim verme yeteneğini bahşetmesi sayesinde Hz. Âdem eşya üzerindeki üstünlüğü elde etmiştir. Zira Allah’ın meleklerine Hz. Âdem’e secde etmelerini emretmesi (Bakara, 31-34) de dil sayesinde kazanılan bu üstünlüğün göstergesidir (Çınar, 2009: 260). Bu noktada aslında Hz. Âdem Allah’ın diğer kullarına karşı insanı sembolize etmektedir. Günümüzde yeni doğanın kulağına ezan okuyarak isminin verilmesi de konunun dinle olan ilişkisinin geçmiş kaynaklı formudur. Ad verme işleminin ezan eşliğinde gerçekleştirilmesi adın kutsalla olan ilişkisine işaret etmektedir. Yine aynı şekilde yeni doğanın vaftizi de bu bağlamda ele alınmalıdır. Jack Goody “Doğum, evlilik ve ölüm gibi olayları papazlara emanet etmek, piskoposluğa bağlı mahalle kilise ve papazları tarafından temsil edilen kiliseye inanılmaz bir güç veriyordu. Belki de dünyada başka hiçbir din, misyoner faaliyetleri için böylesine mükemmel bir yerel kontrol aygıtına sahip olmamıştır.” diyerek konuya dair görüşlerini ortaya koymaktadır (Goody, 2004: 39).

4. Çocuğu satma ve obman ritüelleri ile bu ritüellerin isimlendirme tercihlerine etkisi

Sedat Veyis Örnek’e göre kişiliğin oluşmasında tesirli olan isimler sadece sosyal bir kişiliği anlatmaz. İsimlerin majik yani büyümlü tarafları da bulunmaktadır. Bu sebeple çocuklara gelişigüzel isimler değil çoğu kez majik değeri olan nesnelere isimleri verilir. “Yaşar, Yaşabey, Yaşagül, Duran, Dursun, Dursune, Durmuş, Durdane, Dursel, Dursev, Durgül, Ömür, Hayat, Hayati, Türer, Satı ve Satılmış” gibi isimlerin yaşatıcı gücü olduğuna inanıldığını kaydeden Sedat Veyis Örnek son iki ismin “çocuğu satma” pratiği sonucunda verildiğini

belirtir (Örnek, 1995: 147; Örnek, 2000: 158). “Çocuğu satma” ritüeli genelde şu şekilde gerçekleşir: Anadolu’da daha önce dünyaya gelmiş kardeşleri yaşamayan çocuklar doğumdan hemen sonra sokağa ya da çoğu zaman cami önüne bırakılır. Birisi oradan çocuğu alır ve kendi evine götürür. Bunun üzerine de çocuğun gerçek anne-babası gelip çocuğu güya satın alarak evlerine götürürler. Bu şekilde bir uygulamaya tabi kalan çocuklara erkekse *Satılmış*, kız ise *Satı* adı verilir. Yine yatıra adanan bir kurban sonunda elde edilen çocuklara da bu adların verildiği görülmektedir (Boratav, 1984: 89). Böylece çocuğun gerçek ailesine değil yatıra ait olduğuna, dolayısıyla da hayatı boyunca onun tarafından doğaüstü güçlerle korunacağına inanılır. Çocuğun satılması ritüelinin sebebi çocuğun yaşamamasının nedeninin çocuk değil aile olduğunun düşünülmesidir. Bu sebeple sergilenen ritüelle amaç bir bakıma uğursuz ebeveynleri değiştirmek ve çocuğa musallat olduğu düşünülen kötü ruhları kandırmaktır. Halk arasında çocuğun ancak bu şekilde hayatta kalabileceğine inanılmaktadır. Altay Türkleri de çocuklarını ölüm ruhundan korumak için çocuğu güya komşularına satarlar. Başkurtlar arasında da çocuğu dünyaya getiren ebe doğar doğmaz çocuğu alıp dışarı çıkar, birkaç ev dolaştıktan sonra çocuğun babasının evine geri gelip pencereden “Yabancı ülkeden bir çocuk getirdim. Satın alan var mı?” diye seslenir. Yapılan pazarlığın ardından kilosunca demir¹⁴ karşılığında çocuk kendi ailesi tarafından satın alınır. Bu uygulamayla çocuklara da “Demir, Satıpdı ya da Satılmış” gibi adlar verilir (Radloff, 2008: 369-370; İvanova vd., 2017: 88). Tatarlar arasında “bala satu” adıyla bilinen ritüelde doğumdan hemen sonra yeni doğan bir süre komşulara verilir ve daha sonra yine kendi ailesi tarafından belli bir miktar para karşılığında satın alınır. Bu ritüele tabi olan çocuklara “Satıp Aldım” (Satın Alınmış) veya Satıy (Satılmış) isimleri verilir. Bu isimlerin çocuğu kötü ruhlardan koruduğuna inanılmaktadır (Titova vd., 2019: 376). Kırgızlar arasında çocukları sıklıkla ölen aileler yeni dünyaya gelen çocuklarını büyütmeleri için çok çocuklu ailelere götürüp bir zaman sonra geri satın alırlar. Bu şekilde hayatta kaldıklarına inanılan çocuklara *Satıbaldı* (*Satın alındı*) ya da *Satılğan* (*Satılmış*) adı verilir (Akmataliyev, 2001: 158; Karadavut, 2013: 284). Karapapaklar arasında sürekli çocuğu ölen anneler bir meyve ağacının altına gidip “ben hamı zatımı sana verirem sen de varını bana ver” derler. Sonrasında üç kere ağacın dibine “tu tu tu” deyip üflerler (Uzun, 2007: 78). Bu bağlamda Türk dünyasında *Bolmaz*, *Satılmış*, *Kalas*, *Orus*¹⁵, *Sart* ve *Kalmuk* gibi isimler de kötü ruhları yanıltmak için kullanılır (Erdem, 2005: 276). Bu ritüel farklı şekillerde de olsa Sibirya Türkleri arasında da görülmektedir. Konuyla ilgili olarak Ast-rahaman Tatarlarına ait XIII-XIV. yüzyıldan kalma mezar taşlarında *Satılmış*, *Biktimer*, *Satıy*, *Tuktar*, *Bakıy-gomer* adlarına rastlanmaktadır (İvanova vd., 2017: 89). Bucak Nogaylarında da *Satlı* yani *Satılmış* ismi çocukları yaşayamayan ailelerce verilen isimlerdendir (Hudayberdiyeva vd., 2008: 123).

Slavlar arasında obman (kandırma/aldatma) adı verilen ritüel de çocuğu satma (satıp alma) pratiğini içinde barındırır. Obman kötü ruhlara, hastalıklara ve diğer tehlikelere karşı korunmak için gerçekleştirilen bir ritüeldir. Yeni doğanların yaşamadığı aileler; onları korumak için uyguladıkları bu ritüelde, kötü kaderin yani ölümün çocuğu ailenin elinden alınması için çocuğun aileye ait olmadığını, aslında bir kurdun veya şeytanın çocuğu olduğunu, aile tarafından bulunduğunu veya satın alındığını, başka ebeveynlerden doğduğunu sembo-

lize ederek ölümü aldatmaya çalışırlar. Yine yedi gün boyunca lohusanın yanına, çocuğun yerini alacak şekilde top hâlinde bir araya getirilmiş çamaşırlardan yapılmış çocuğa benzeyen bir obje bırakılır. Çocuğun doğumundan hemen sonra, yatılı ebesi ya da annesi onu yol, dört yol ağzı, köprü ve kilise gibi yerlere götürüp bırakır ve saklanarak yoldan geçen birinin çocuğu almasını bekler. Bebeği bulan kişi “kum” yani koruyucu (vaftiz baba/anne) olur ya da çocuğunu satan bir ebeveyn taklidi yapar. Bunun üzerine çocuğun gerçek annesi ya da ebesi çocuğu satın alarak eve götürür. Bunun dışında bazen ölümü aldatmak¹⁶ için çocuğu vaftiz esnasında aldığı isim ile değil başka isimle çağırırlar.¹⁷ Kız çocuğuna erkek, erkek çocuğuna kız ismiyle ya da Hristiyan ailede doğan çocuğa Müslüman, Müslüman ailede doğan çocuğa da Hristiyan ismiyle seslenmek bu uygulamaya örnek olarak verilebilir. Çocuğun ciddi bir hastalığı olması durumunda adı değiştirilip yeniden vaftiz edilir. Aldatma ritüeli bazı durumlarda çocuğa kötü anlam çağrıştıran isimlerle seslenme biçiminde de gerçekleşebilmektedir (Slavyanskaya mifolojiya, 1995: 277). Yine güçsüzlüğü ve hastalıkları, kendisine yanlış bir ismin verilmesi ile ilişkilendiren ve bu durumun çözümü için evden çıkarılıp daha sonra başka bir (bulunmuş, çalınmış, satın alınmış) çocuk kılığında tekrar getirilen çocuklara da yeni bir isim verilmektedir. Slavist Afanasiy Matveevič Selişçev bu ritüel sonucunda verilen *Nayden* (bulunmuş), *Prodan* (satılmış), *Kraden* (çalınmış), *Kuplen* (satın alınmış) *Nenaş* (bizim olmayan), *Pribitok* (kâr) gibi isimleri Rus ve esasında Slav isimleriyle ilişkilendirmektedir (Uspenskiy, 1996: 156). V.İ. Suprun, XI.–XV. yüzyıllara ait el yazmalarından hareketle, Rusçaya Pagan geleneğinden geçen isimlerin oluşumu hakkında tespitler yaparken *Nekras* (güzel olmayan, çirkin), *Nelep* (saçma, abes, kafası çalışmayan kişi), *Nesın* (erkek evlat değil), *Nenaş* (bizim değil) gibi isimlerin muhtemelen kötü ruhlardan korunmak için verildiklerini belirtir. Ona göre bu durum Türklerde Slavlara göre daha yaygındır (Suprun, 2012: 346). Slavlar arasında sadece adlar değil birçok soyadı da geçmiş batıl inançlardan kaynaklanır. Sürekli çocuklarını kaybeden aileler tarafından yeni doğanlara kötü ruhları aldatmak için verilen ve bir kısmı yukarıda da anılan *Durak* (ahmak, alık, saf), *Nayden* (bulunmuş), *Negodyay* (alçak, Çarlık Rusyasında askere alınmayan kişi), *Nekras* (güzel olmayan, çirkin), *Nenaş* (bizim olmayan), *Nahodka* (buluntu) gibi koruyucu (tılsımlı) isimler sonradan soy ismi olarak kullanılan *Durakov*, *Naydenov*, *Negodyaev*, *Nekrasov*, *Nenaşev*, *Nahodkin* gibi patronimlere¹⁸ dönüşmüştür (Nikonov, 1988: 7).

Sonuç

Geçiş dönemi adı verilen doğum, evlenme ve ölüm hadiselerine yönelik ritüellere yön verdikleri ve bu ritüellerde yaşadıkları kabul edilen halk inançları arkaik dönemden bugüne farklı formlarla da olsa varlıklarını sürdürmektedir. Toplumun temel taşı olan birey ana rahmine düşüşünden dünyaya geldiği ana, sonrasında da fiziki ve akli bağlamda erginleşeceği döneme kadar çocuk olarak kabul edilmektedir. Zaman içerisinde erginleşmesini tamamlayan birey artık toplumun tam bir ferdi olacak ve içinde yaşadığı topluma dair karar mekanizmalarında söz hakkı bulacaktır. Elbette bunun için o güne kadar çocuğun hayatta kalabilmesi en temel husustur. İnsanoğlunun ilk bilimsel çabaları halk inançları içerisinde var olur. Dünyayı düalist biçimde iyi-kötü, yaşam-ölüm, doğru-yanlış, gece-gündüz, siyah-beyaz, büyük-

küçük, uzun-kısa gibi zıtlıklar biçiminde algılayan arkaik insan ölüm hadisesini kötülükle ilişkilendirmiş ve kötülüğün yani ölümün zaferinin önüne geçebilmek adına kendince sistematik ve anlamlı tedbirler geliştirmiştir. Özellikle hamile, lohusa ve yeni doğanlara musallat olduğu düşünülen kötü ruhlara karşı geliştirilen ritüel mahiyetli uygulamalar bu tedbirlerin başında gelmektedir. Hamilelik ve lohusalık kadının fiziki ve psikolojik anlamda en güçsüz olduğu dönemlerdir. Bu dönemlerde kadının tıbben bağıışıklığının düşük olduğu uzmanlarınca belirtilir. Gerek fiziki gerekse de psikolojik güçsüzlük pek çok rahatsızlığa karşı bağıışıklık anlamında da zayıf olan kadını savunmasız bırakmakta, bilimle henüz tanışmamış insan da hâliyle durumun çözümünü tıpta değil halk inançları temelli çözüm yollarında aramaktadır. Türk halk inançları arasında daha çok Albastı/Alkarısı adıyla bilinen kötü ruhun Slavlar arasındaki karşılığı olarak kabul edilebilecek Boginka adlı mitolojik kadın karakter ile Veşitsa adlı demonik varlık ve bunlara karşı geliştirilen tedbirler birbirine benzemektedir. Bu ruhlar ve benzerlerinin hamile ve lohusa kadınlar ile yeni doğanlara (hamilelik süresince cenin ya da fetüs) musallat olduğunu düşünen arkaik insan ruhların saldırısının aslında yeni doğan değil ebeveyn kaynaklı olduğuna inanır. Bu sebeple geliştirilen ve Türkler arasında “çocuğu satma”, Slavlar arasında da “obman” yani kandırma/aldatma ritüellerinin amacı yeni doğanın ebeveynlerini değiştirmek ve böylece kötü ruhların ebeveynlerine karşı beslediği husumetten kaynaklandığı düşünülen kötülüklerden yeni doğanı korumaktır. Bu pratiğe tabi kalan yeni doğanlara ritüelin sonunda birbirine benzer şekilde Türkler tarafından Satı ve Satılmış, Slavlar tarafından da *Prodan* (satılmış), *Kuplen* (satın alınmış), *Nayden* (bulunmuş), *Nenaş* (bizim olmayan) ve *Kraden* (çalınmış) gibi isimler verilmesi de araştırmannın önemli bulgularındandır.

Notlar

- 1 Şahin, Kartal, Arslan, Ceylan, Suna vb.
- 2 Çınar, Selvi, Yaprak, Çiçek, Gül vb.
- 3 Toprak, Su, Nefes, Ateş vb.
- 4 Güneş, Yıldız, Bulut, Yıldırım vb.
- 5 Mustafa Kemal, Alparslan, Tomris, Bilge vb.
- 6 Kötü ruhlara dair inançlara Budizm’de de rastlanmaktadır (Ruben, 2000: 53, 63, 105, 128). Budizm’e dair kaynaklarda ölüm ve kötülüğü sembolize eden Mâra’nın kötü ruhlardan oluşan bir ordusunun olduğu anlatılmaktadır (Coomaraswamy, 2000: 84-85). Ünlü Hint destanı Mahabharata’da da kötü (kurus) ve iyi ruhlar (pandus) arasındaki çatışma konu edinilir (Erendil, 2004: 119). Yine Taoizm’de kötü ve iyi ruhlara ilişkin beslenen inançların izlerine rastlanır (Mackenzie, 1996: 263).
- 7 Kerkük Türkmenleri arasında kadının doğum sırasında ölümüne “al aparı” (al götürdü) denmektedir (Saatçi, 2008: 62).
- 8 Miropiev, 1888: 10-11 ve 50, İnan, 1933: 161’den.
- 9 Abdülkadir İnan Albastı’nın çıkış noktası olan “al” ruhunun eski dönemlerde Türkler arasında günümüzde olduğu gibi şerir bir ruh değil aksine kendisinden yardım istenilen koruyucu (hami) bir ruh olarak kabul edildiğini de delilleriyle birlikte ortaya koyar (İnan, 1933: 163-165).
- 10 Abaahı, ayrıntılı bilgi için bk. İbrahim Dilek, 2021.
- 11 Anadolu’daki inanışa göre “Lohusanın mezarı kırk gün açıktır.” (Delaney, 2014: 91).
- 12 Çocuğa ya da anneye saldıracak kötü ruhları kandırmak için babanın doğum öncesi, esnası ve sonrasında çocuğu doğuran kendisiymiş gibi davranması anlamına gelen erkek lohusalığı kavramı da konuyla ilgili olarak

- dikkat çekicidir (Örnek, 1973: 26). Erkek lohusalığı kavramı Batılı literatürde eşdoğurum şeklinde ve “Kocanın karısının doğurma edimlerine katılma töresi” şeklinde karşılık bulur (Levi-Strauss, 1994: 341). Erkek lohusalığı (couvade) sırasında erkek hamileliğe dair tabuları da karısıyla paylaşır (Bock, 2001: 213).
- 13 Ayrıntılı bilgi için bk. İnan, 1933; Acıpayamlı, 1974; Turan, 1992; Yeşil, 2014: 98-105; Ergun-Gündüz Alptürker, 2017.
- 14 Kırgız-Kazaklar arasındaki inanca göre lohusa kadınlara musallat olduğuna inanılan al karısı adlı kötü ruh demirden, demirciden ve çelikten korkmaktadır. Bu yüzden de lohusa kadının yanındaki bir erkeğin demirciyi temsil ederek çekiçle bir demire vurduğu Kazaklar arasında kayda geçirilmiştir (İnan, 1998: 231). Samoyed şamanlarına dair bir anlatıya göre şaman adayı çıktığı bir yolculuk sırasında rastladığı hayat ağacı sembolü olduğunu düşündüğümüz ağacın üç çatalı dalından üç farklı davul (aslında tokmak) yapar. Bunlardan biri lohusa kadınlara yardım, biri hastaları sağaltmak, bir diğeri de karda kaybolanları bulmak için düzenlenecek ayinlerde kullanılacaktır (Eliade, 1999: 62-63). Bu durum kötü ruhların yüksek sestem korktuklarına dair inançla ilgili durmaktadır. Bu bağlamda şaman davulu ve şaman kıyafeti üzerindeki demir parçaları da konuyla ilgili olarak dikkatlerden kaçmamaktadır. Kiliselerdeki çanların sesinin de kötü ruhları kovduğu düşünülmektedir. “Çünkü antik çağlardan beri metal sesinin -ister küçük çanların müzikal tonusu veya büyük çanların gürültüsü olsun, isterse çalgı ziline tiz sesi veya birbirine vurulan ya da çekiçlerle dövülen demir ve bronzun sesi olsun- iblis ve ruhları kaçırdığı inancı yaygın bir düşünce olagelmıştır.” (Frazer, 2014: 397-398).
- 15 Daha önce dünyaya gelen çocuklarının yaşanamaması yeni doğana kötü/çirkin adlar veren Moğolistan Duhaları arasında yapılan derlemelerde şu kayıtlara erişilmiştir: “12 doğum yaptım, diye anlatır bir kadın ve dördü ikiz 14 çocuğum oldu. Ancak bunlar doğduktan sonra ölüyorlardı. Bir oğluma Oros (rus) adını verdim. Bir tek o yaşadı...” ... “Bizde adı Sadar olan bir adam var, daha önce adı “Kurumuş” anlamında Guuren Yori idi. Ebeveyleyler, daha önceki çocuklar öldüğü için, böyle isimler verirlerdi.” (Chagdarsüring, 2004: 155, Gül, 2007: 35’ten).
- 16 Ölüm ruhunu aldatmak için gerçekleştirilen uygulamalara Tahtacılar arasında da rastlanmaktadır. Özellikle daha önce dünyaya gelen çocukları yaşamayan kadınların başka bir kadınla mezarlığa giderek çocuğu mezarın üzerine bırakıp “mekânın cennet olsun” dedikten sonra üzerine üç defa toprak atıp oradan uzaklaşması ve diğer kadının çocuğu alarak tekrardan anneye teslim etmesi uygulaması bu bağlamda dikkat çekicidir (Selçuk, 2005: 148-149).
- 17 Vaftiz esnasında verilen ismin yerine Prodan (Satılmış) isminin verilmesine Ukrayna’da da rastlanmaktadır (Bayburin, 1992: 19-29, Titova vd., 2019: 376’dan).
- 18 Patronim: Babanın isminin soyadı gibi kullanılması. Örneğin Ali oğlu Veli gibi.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement of Interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Acıpayamlı, O. (1974). *Türkiye’de doğumla ilgili âdet ve inanmaların etnolojik etüdü*. Atatürk Üniversitesi.
- Akmataliyev, A. (2001). *Kırgız folkloru ve tarihî kahramanlar* (K. Kulamshaev, Akt.) Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına ait materyaller* (Z. Karadavut-J. Meyermanova, Çev.) Kömen.
- Bapaeva, J. M. (2013). *Tuva Şamanizmi*. Kömen.
- Bayburin A. K. (1992). Ritual: Mejdü biologiçeskim i sotsialnım. *Folklor i etnografiçeskaya deystvitelnost*. 18–98.
- Berger, H. (2000). *Çingene mitolojisi*. Ayraç.
- Bock, P. K. (2001). *İnsan davranışının kültürel temelleri (Psikolojik antropoloji)* (N. S. Altuntek, Çev.). İmge.
- Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek.
- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan mitolojisi*. İnkılâp.
- Chagdarsürüng, Ts., (2004). Moğolistan Duhalarının Şamanizmi (S. Bozbeyoğlu, Çev.) *Türkbilg*, (2004/7), 149-162.
- Coomaraswamy, A. (2000). *Hinduizm ve Budizm*. Kaknüs.
- Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve ikonografi*. Ayraç.
- Çınar, A. (2009). *Sosyal ve antropolojik açıdan dine bakış*. Emin.
- Delaney, C. (2014). *Tohum ve toprak* (S. Somuncuoğlu-A. Bora, Çev.) İletişim.
- Dilek, İ. (2021). *Türk mitoloji sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (İ. Birkan, Çev.) İmge.
- Eliade, M. (2002). *Babil simyası ve kozmolojisi* (M. E. Özcan, Çev.) Kabcalı.
- Erdem, M. (2005). *Kırgız Türkleri dinî ve sosyal hayat*. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erendil, C. (2004). *Budizm*. İnsan.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi.
- Ergun, P.-Gündüz Alptürker, İ. (2017). Çocuksuzluk sağaltımında satılma ritüeli - Ritüelin tarihsel bağlamı ve metaforik dili. *Millî Folklor*, (115), 79-90.
- Frazer, S. J. G. (2004). *Altın dal* (M.H. Doğan, Çev.). Yapı Kredi.
- Frazer, S. J. G. (2014). *İnsan, Tanrı ve ölümsüzlük* (O. Aydın-İ. Demirel, Çev.). Altın Bilek.
- Goody, J. (2004). *Avrupa’da aile* (S. Arısoy, Çev.) Literatür.
- Gül, B. (2007). Moğolistan Duhaları (Tsaatanlar). *Yaşayan Eski Türk inançları bilgi şöleni: Bildiriler* (Ü. Çelik Şavk vd., Yay. Haz.) Hacette Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 27-36.
- Hooke, S. H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi* (A. Şenel, Çev.) İmge.
- Hoppal, M. (2012). *Avrasya’da Şamanlar* (B. Bayram-H. Ş. Ç. Çapraz, Çev.) Yapı Kredi.
- Hudayberdiyeva, O. A., Hudayberdiyeva, O. (2008). Antroponimiya i religiozniye verovaniya nogaytsev bucaksoy ordı. 119-126
- İnan, A. (1933). «Al» ruhu hakkında. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, (1), 160-167.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler II. cilt*. Türk Tarih Kurumu.

- İvanova, A. M., Haziyeva-Demirbaş, G. S. (2017). Sravnitelno-sopostavitelny analiz ohranitelnih imen v tyurkskih yazıkah. *Filologičeskiye nauki. Voprosi teorii i praktiki*, (5-3 (71)), 87-90.
- Jung, C. G. (2015). *Kişiliğin gelişimi* (D. Olgaç, Çev.) Pinhan.
- Karadavut, Z. (2013). Kırgızlarda ad verme geleneği. *Türk halk edebiyatı incelemeleri (Saim Sakaoğlu Armağanı)* (M. Ergun, Ed.) Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kaya, K. (1997). *Hint mitolojisi sözlüğü*. İmge.
- Köprülüzade, M. F. (1928). *Millî edebiyat ceryanının ilk mübeşşirleri*. Devlet Matbaası.
- Ksenefontov, G. V. (2011). *Yakut Şamanlığı* (A. Bağcı, Çev.). Kömen.
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban düşünce* (T. Yücel, Çev.) Yapı Kredi.
- Lvova, E. L., Oktyabrskaya İ. V., Sagalayev A. M., Usmanova, M. S. (2013). *Güner Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri (Kâinat ve zaman. Nesnelere dünyası)* (M. Ergun, Çev.) Kömen.
- Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon mitolojisi* (K. Akten, Çev.) İmge.
- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi* (S. Özkal, Çev.) Kabalıcı.
- Malinowski, B. (1990). *Büyü, bilim ve din* (S. Özkal, Çev.) Kabalıcı.
- Mauss, M. (2011). *Sosyoloji ve antropoloji* (Ö. Doğan) Doğu Batı.
- Miropiev, D. (1888). Razskazı Kirgizov. *Zapiski İmp. R. Geog. Ob. po Otd. Etnografii*, X.
- Nikonov, V. A. (1988). *Geografya familii*. URSS.
- Örnek, S. V. (1973). *Budunbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Örnek, S. V. (1979). *Geleneksel kültürümüzde çocuk*. Türkiye İş Bankası.
- Örnek, S. V. (1995). *100 soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. Gerçek.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı.
- Potapov, L. L. (2012). *Altay Şamanizmi* (M. Ergun, Çev.) Kömen.
- Radloff, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık* (N. Uğurlu, Haz.) Örgün.
- Ruben, W. (2000). *Eski metinlere göre Budizm* (L. Bozkurt, Haz.) Okyanus.
- Saatçi, S. (2008). *Kerkük çocuk folkloru*. Ötüken.
- Satlayev, F. A. (1974). *Kumandıtsı*. Gomo-Altaysk.
- Selçuk, A. (2005). *Tahtacılar*. Yeditepe.
- Slavyanskaya mifologiya: entsiklopedičeskiy slovar/nauç. (1995). (V. Ya. Petruhin, T. A. Agapkina, L. N. Vinogradova, S. M. Tolstaya, Red.). In-t slavyanovedeniya i balkanistiki RAN. — M.: Ellis Lak.
- Suprun, V. İ. (2012). Kreşçeniye Rusi i ruskiye imena: Antroponimiçeskiye revolyutsiya. *Trudi Nijgorodskoy duhovnoy seminarii*, 10, 345-350.
- Titova, T. A., Sayfutdinova, G. B., Frolova, YE. V. (2019). Traditsionnaya detskaya obryadovaya kultura tatar (po materialam issledovaniy v Tatarstane). *Gumanitariy: aktualniye problemi gumanitarnoy nauki i obrazovaniya*, 19 (48), 372-384.
- Turan, A. (1992), Türk folklorunda Albastı/Alkarısı inancı. *Türk Kültürü Araştırmaları Doğu ve Güneydoğu Anadolu-II*, 77-115, Milli Folklor. (İlk basıldığı yer: Erciyes Dergisi, Eylül-Ekim 1990, sayı: 153-154).
- Uspenskiy, B. A. (1996). *Mena imen v Rossii v istoričeskiy i semiotičeskiy perspektive*. Uspenskiy B.A. Izbranniye trudi, 2, 151-163.

Uzun, E. (2007). *İran Türk folkloru*. Eser.

Yeşil, Y. (2014). *Türk dünyasında geçiş dönemi ritüelleri (doğum-evlenme-ölüm gelenekleri)*. Grafiker.

Yeşildal, Ü. Y. (2018). Atalar kültürüne dair inanmaların Türklerin ad verme inanç ve gelenekleri üzerindeki tesiri. *Millî Folklor*, (119), 48-59.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



XX. Yüzyıl Azerbaycan Şiirinde Folklor Sembolleri

Folklore Symbols in the 20th Century Azerbaijani Poetry

Günay Garayeva*

Öz

Ulusal ve kültürel düşüncede genetik hafızadan gelen ve sözlü edebiyatta yeni bir biçimde şekillenen mitolojik olay örgüleri ve halk bilimsel imgeler, yazılı edebiyatta anlam ve biçim açısından dönüşüm göstermektedir. Yeni fikirlerin kaynağı olma sürecinde sembol ve simgeler işlevleri açısından sabit kalmamış ve farklı ifade olanakları ile tezahür etmiştir. Makalede A. Potebnya, G.N. Pospelov, Y.M. Lotman, A.V. Korpenko vd. bilim adamlarının motif, sembol ve simge ile ilgili çalışmalarından yola çıkılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Türk halkbiliminde kahramanların sembolik yönlerinin araştırılması konusunda araştırmalar yürütmüş araştırmacıların çalışmalarından da yararlanılmıştır. Makalede, Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde halkbilimi kaynaklı motif ve sembollerin özelliklerinin hem devletçilik bağlamında değerlendirilmesi hem de ideolojik yönden incelenmesi amaçlanmıştır. Abdulla Şaik, Ahmed Cavad, Cafer Cabbarlı, Elmas Yıldırım, Süleyman Rüstem, Hüseyin Arif ve diğerlerinin şiirlerindeki peri, turna, avcı, geyik vb. motiflerin, renk sembollerinin tarihsel, anlamsal işlevi ve geleneksel ulusal,

Geliş tarihi (Received): 7.07.2022 - Kabul tarihi (Accepted): 13.12.2022

* Doç. Dr., Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Nizami Gencevi Edebiyat Enstitüsü. Bakü-Azerbaycan/Azerbaijan National Academy of Sciences Nizami Ganjavi Literature Institute. Bakı- Azerbaijan. gunaygarayeva@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-9934-019X

ideolojik, politik içerikleri açığa çıkarılmıştır. Araştırmada tarihsel karşılaştırma yöntemi uygulanmıştır. Halkbilimi motiflerinin dönüşümünde, ulusal düşüncede sabitlenen sembollerin Sovyet döneminde anlam kaymasına uğradığı açıklanmıştır.

Anahtar sözcükler: *Azerbaycan, halkbilimi, sembol, XX. yüzyıl, şiir, dönüşüm, ornitolojik imge, çağdaş mitolojik imge*

Abstract

One cannot imagine culture without symbols. Mythological plots and folklore images, which come from ethno memory in national-cultural thought and are modeled in a new form of artistic thought through folklore thinking, do not remain stable in terms of ideas and forms in poetic thought. Mountain, fairy, hunter, deer, crane, firebird (phoenix), spring, pigeon, violet, tulip, and other immortal symbols which are active in folklore, are depicted in 20th-century Azerbaijani poetry with new ideas and different transformations, along with the symbolic features that exist in the tradition. In the process of becoming a source of new ideas, artistic symbols tend to lose their stability in terms of function and different possibilities of expression appear. In our research, to follow the symbolic purpose of these images from mythological memory and folklore with reference to the research of both Azerbaijani and Turkish scientists, we analyzed the existing scientific and theoretical literature in this field by applying artistic examples and presenting active symbols with new interpretations, which is of particular importance. In this paper, reference is made to the scientific-theoretical views of such theorists as A.Potebnaya, G.N.Pospelov, Y.M.Lotman, A.V.Korpenko, and others on the problem of symbols, and is applied to investigating the works of Omur Ceylan, Bahiye Koxsel, and others, who have conducted research pertaining to the symbolic purpose(s) of leading images in Turkish folklore.

One of the factors determining the scientific novelty of the work is the analysis of the imagery features of the image-symbols coming from folklore from Soviet-era Azerbaijani poetry where specific symbolic purpose of the symbols are emphasized, both in terms of statehood and ideology. In this research, by using the historical-comparative method to analyze new imagery qualities of the fairy, crane, hunter, deer, and other images in the poems of A.Shaig, A.Javad, J.Jabbarli, A.Yildirim, H.Sanili, S.Rustam, H.Huseynzadeh, and others, the historical-semantic function of images and color symbols in the traditional, national-ideological, political context are revealed through symbolic representation. In his poems, new figurative qualities of the fairy, crane, hunter, deer, etc. are revealed by symbolizing the historical-semantic function of images and color symbols in the traditional, national-ideological, political context. In the transformation of folklore symbols, symbols once stabilized in national thought underwent a change of ideas during the Soviet era, and the loss of the symbolic meanings of red and gold symbols, which were the central image of Soviet society, is set forth by analyzing the given examples. One of the characteristic features of the symbol, within the context of literary texts, is not the repetition of the traditional image-symbol, but rather its

renewal in accordance with historical and ideological conditions while preserving its meaning.

Keywords: *Azerbaijan, folklore, symbols, 20th century, poetry, transformation, ornithological symbol*

Extended summary

To imagine culture without symbols is impossible. At different historical stages of artistic consciousness, a person's thinking, mood and socio-psychological state gain definiteness in symbols. This, in turn, at every period creates the need to renew the symbols that stabilized in the ethno-psychological memory, national memory and national thought. Signs and symbols existing in memory are immortal cells of culture. As A.N. Vesilovsky said, the art of language works with signs and symbols existing in the culture, renews it, enriches the tradition with new ideas and concepts. One of the main criteria that give a symbol the right to immortality is the constantly developing, renewed layer of ideas. This layer is always repeated and comes to circulation in a new form. When considering symbols in 20th century Azerbaijani poetry coming from folklore, one can see the change of ideas and models of this process from the viewpoint of statehood and ideology. Such immortal symbols as mountain, fairy, hunter, deer, crane, fire-bird, spring, dove, violet, tulip, etc. active in folklore along with the symbolic features existing in the tradition are depicted with new ideas and different transformations in the 20th century Azerbaijani poetry. In this article, while talking about the multifaceted function of the fairy mythological archetypal, folklore symbol, the semantic features of the fairy image are considered, the identification of the symbolic content while maintaining its archaism in the mythological imagination, Sufi-tasawwuf poetry, as well as in the 20th century Azerbaijani romantic poetry, the comparisons made and the comparisons of its symbolization in a new model are presented. During the research, one of the characteristic features of the symbol in the context of the literary text is not the repetition of the image-symbol from the tradition, but its renewal according to the historical-ideological conditions while preserving the effect of the meaning it carries, draws attention. The image of the crane, which is noticeable in folklore as a symbol of strangeness, alienation, separation, has a dynamic function in the national-ideological and political content along with its historical-semantic function in 20th-century Azerbaijani poetry. In the presentation of root symbols in a new interpretation, the images of hunter and deer are also considered.

The Soviet ideology of the 1920s-50s conditions the creation of a new symbolic system in artistic thinking. As a result, the idea of symbols fixed in the national thought is changed; they become the main central images of the Soviet society. Although the color of gold, which is used in the sense of red from the color symbols, is an active symbol in Turkish thinking as a symbol of power, khaganate, and sovereignty, as well as one of the main attributes in the tradition of Turkish statehood, after the fall of the Republic, it becomes a color type formed in a new way by the Soviet system. In the transformation of the gold color, which is one of the main attributes in the tradition of Turkish statehood, the loss of the symbolic content in the national perception, it became a symbolic sign reflecting the extent of the Soviet society as a manifestation of the psychological, intellectual

and emotional repression of the ideology on the tradition. The symbols stabilized in the national thought in the transformation of folklore symbols undergo a change of ideas in the Soviet era, the loss of the symbolic meanings of the red and gold color symbols, which became the central image of the Soviet society, in the national perception is proven by analyzing the presented examples. When we consider the criteria of development and different use of mythological images and motifs in Azerbaijani poetry of the Soviet era, gold, falcon, sweat, spring, sun and other traditional symbols are presented in a new interpretation. The presentation of ornithological images in the new mythological model is extensively analyzed on the basis of comparisons and examples.

20th century Azerbaijani poetry, which is rich in signs and symbolic images coming from folklore traditions, activates the active and unconscious attachment to folklore in the expression of thought and the opening of ideas. However, these images and symbols are not mechanically repeated, they are renewed according to the requirements of the time in a new interpretation in the current historical and ideological conditions. In the article, this process is considered on the basis of the examples brought from the works of such writers and poets as J.Jabbarli, A.Javad, A.Yildirim, S.Rustem, H.Arif and others.

Giriş

Yirminci yüzyıl Azerbaycan şiiri halk bilimsel ve mitolojik motifler temelinde şekillenmiştir. Klasik şiirin semboller sisteminde yeni bir biçimde şekillenen mitolojik öğeler, XX. yüzyılın edebî örneklerinde hem ideolojik hem de devlet anlayışı yönünden yeni anlamlar kazanmıştır. Şairlerin dünya görüşünün ve sanat zevkinin oluşumu orijinal kaynaklara yaklaşımıyla birlikte onlardan hangi ölçülerde yararlandıklarıyla doğrudan orantılıdır. Temelsiz “bina”, temelsiz “ev” olmadığı gibi, şiirin de temelinde genetik hafıza vardır. Bu hafızanın fonksiyonunu da belirli işaretler canlı tutar. Alexander Potebnaya’ya göre sanat da şiir de onlardan ayrı düşünülemez. Halkbiliminin gelenekleri ve sembolik karakterleriyle zenginleşen Azerbaycan şiirinde XX. yüzyılda belirgin olarak kendini gösteren millî anlayış hem anılan sembolik karakterleri etkilemiş, aynı zamanda fikrin ifade şeklini bulmak zaruretinden ileri gelen bir durum ortaya koymuştur (Ulusel, 2010: 173). Millî hafıza üzerinde şekillenmeyen ve ondan belirli izler taşımayan bir eser bulmak imkânsızdır. Veselovski’ye göre “Dil tarihinde kendini gösteren her yeniçağ geçmişin izlerini taşıyan imgelerle çalışarak onların belirlediği sınırlar içinde hareket ettiği gibi yeni düzenlemeler için belirli haklar tanır ve onların içeriğini yeni bir anlayışla doldurur (Pospelov, 1995: 257). Bu esnada millî hafıza temelinde biçimlenen imgeler, yazar veya şairin düşüncelerini yönlendirerek sembolik özneler çerçevesinde yeni karakterlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Her kültürün kendine özgü canlı ve içeriğinde belirli işaretler taşıyan sembolleri vardır. Karakter olarak ortaya çıkan bir sembolün işlevi zamana ve şartlara uygun olarak yenilenir. Bir sembolün hayatiyeti bünyesinde taşıdığı idealle doğru orantılıdır ve bu idea sürekli olarak tekrarlanabilir, yenilenebilir. “Unutulan düşünceler yaşamaktan vazgeçmediği gibi bilinçaltında, millî belleğin alt katmanlarında hep yaşar, arzu edildiği anlarda ve bazen de yıllar sonra ortaya çıkabilirler” (Karpenko, 2003: 2). Halkbilimi örneklerinde sık sık karşılaşılan dağ, peri, avcı,

geyik, turna, Zümrüdüanka anlamındaki Simurg, ırmak, güvercin, menekşe, gelincik, Aras ırmağı vb. motifler XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinde kimi zaman geleneksel özelliği, bazen ise yeni anlamları ve farklı dönüşümleriyle birer edebî karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motiflerin birçoğu araştırmalara konu edildiğinden makalemizde onlara değinilmemiştir.

1. Peri mitolojik arketipinin şiirsel özellik kazanması

Mitolojik arketipsel peri motifi sembolik işlevi açısından çok yönlü ve çeşitlidir. Mitolojik metinlerde, halkbiliminde, masallarda ve destanlarda sıklıkla karşılaştığımız ikili işlevli peri motifi âşik şiirinde ve klasik şiirde rastladığımız yaygın motiflerden biridir. Pervane Bekirkızı, mitolojik motiflerde perinin anlamsal özelliklerini şöyle nitelendirmiştir: “Farsça *Peri* kelimesi görünmeyen gizli bir güç anlamındadır. Mitolojik düşünceye göre periler istedikleri zaman görünmeyebilir, sihir ve büyü gücüne maliktirler. Avesta’da *parika* adıyla anılan periler genelde kadındır. Fiziksel güzellikleriyle insanın aklını başından alıp onları büyüleyebilirler... Tasavvufta Tanrı’ya ve insanın aklını başından alan bir güzelliğe duyulan sevgi sūfiyi Allah’a yaklaştırır” (Bekirkızı, 2015: 76). Perinin hem olumlu hem de olumsuz anlamda sembolleştirilmesi ve orijinal anlamının “*güzel kız*” şekline bürünmesine şiirde sıkça rastlanır. Hem halkbilimi hem de klasik şiirde perinin ikili işlevi XX. yüzyıl şiirinde de yer almıştır. Peri, bazen devrimi, bazı durumlarda cumhuriyeti, bazen de klasik şiirde tasavvufi boyuttan çıkarılarak toplumsallaşmış âşğın sevgilisini, yani vatanını sembolize etmiştir. Estetik düşüncenin gelişimi kapsamında çeşitli fikirlerle değişen ve yenilenen düşünce dünyası, söz konusu karakterin yeni imkânlarını ortaya çıkarmıştır. Ancak edebî tip olarak algıladığımız nesne, kavram ve öge başlangıçta kabul edilen anlam temelinde şiirde kendine özgü motife dönüşür. Bu nedenle Lotman’ın belirttiği üzere, “Sembolizm her zaman arkaiktir. Her kültür, arkaik işlevleri yerine getirecek metin katmanlarına ihtiyaç duyar” (Lotman, 1992: 79). Mitolojik metinlerdeki kavramlar, farklı öğeler, tipler ve imgelerin birbirine zıt varsayımları dünyanın çelişkiler üzerine kurulu olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumu tiplerin, objelerin ve çeşitli renklerin ikili doğasında görmek mümkündür. Peri motifine yukarıda işaret edildiği üzere mitolojik metinler, efsaneler, halkbilimi, destanlar, masallar ve klasik Doğu’nun tasavvuf şiiriyle birlikte XX. yüzyılın romantik şiirlerinde de rastlanmaktadır. Güzel biçiminde sembolleştirilen peri imajı cumhuriyet dönemi Azerbaycan edebiyatında tasavvuf şiirinin yeni özdeşleştirilmesi olarak görülür. Mitolojik tasarımlar estetik edebiyatta temel sembolik kaynaklardır. Bunlar da bir ulusun etnik özelliklerini, kültürünü biçimlendiren dinî, felsefi, ahlaki ve sosyal faktörlerini anlamasını, diğer taraftan insanın çevresiyle ilgili yeni düşünceler üretmesini sağlar.

Bir tipin mitolojiden, halkbiliminden, tasavvuf şiirinin sembolik katmanlarından süzülerek yeni modelde sembolleştirilmesi, Abdulla Şaik’in şiirinde rastlanılan bir edebi yetenektir. Onun şiirlerinde edebî tipin tek kaynağı bulunmaz, aksine o tarihsel evrim sürecinde sistemleştirilerek sentezlenir ve sunulur. Şairin “Hayat Sevmektir” (Həyat Sevməkdir), “Şark Güzeline” (Şərq Gözəlinə) başlıklı şiirlerinde mitolojik bellekten, halkbilimi motiflerinden, destan, masal, efsane ve rivayetlerden süzülerek gelen kendine özgü konular vardır. Ancak karmaşık bir olay örgüsü içinde canlandırılan peri, “Şark Güzeli”, “Hasretli Peri” olarak Şark’ta kurulan ilk demokratik devleti - Azerbaycan Cumhuriyetini sembolize eder.

*Çocuğken eşittim, göca neneler,
Âşığlar, igidler, yaşlı dedeler,
Odlu diller töküb neğl éder, söyler:
Divlerin dizleri ortağın senin!
Bir zaman olmuşdun Şerğ'in esiri,
Şimdi çéyner seni Ğerb'in zenciri,
Éy adağlısına (yavuklu) hesretli peri,
Ğalğ getir, nérde al duvağın senin! (Şaig, 2003: 76)*

Şairin 1919 yılında kaleme aldığı “Hayat Sevmektir” başlıklı şiirinde edebî tipin tarihsel gelişimi genelleştirilerek yepyeni anlam taşıyan sembolik bir tip olarak sunulmuştur. Abdulla Şaik’in şiirinde yukarıda belirtildiği üzere tek bir tip sunulmaz. Aynı karakterin çeşitli zamanlarda kullanılması ve sembolleştirilmesi süreci izlenerek tip ortak bir konu ve motif temelinde tam olarak verilir, ancak şair onu tekrar etmeden yeni bir bağlamda sunar. Şair, düşüncelerinin dağınık ve maneviyatının bozuk olduğu bir zamanda fırtınalı kasırgalar içinde çırpınırken hayatında yeni bir güneş doğar. Karşısında bambaşka bir âlem canlanır. Şiirde güzel bir perinin ortaya çıkarak hemen kaybolması, mitolojik öge olan perinin yeni bir özdeş tiple değiştirilmesi, rüyada sunulan bade motifinin güle dönüştürülmesi tamamen yeni bir düşünceyi amaçlar.

*Heyat – sévmek, periciğim, senin için yaşamağ.
Gece gündüz çalışarağ sene gövuşmağ ancağ.
Bağ, bu dadlı heğiğeti hep sen mene (bana) anlatdın,
Acı, sönük heyatıma ışığ saçdın, bal gâtđn....
Mene yéni heyat véren, güneş véren sensen, sen!
Sévmek, işte yaşamağdır, yaşamayır sévmeyen! (Şaig, 2003: 73-74)*

Kültür tarihi geleneksel sembollerle korunur ve yaşatılır. Semboller geçmişin yeni nesillerle iletişimini sağlar. Semboller bir milletin varlığı, düşüncesi, ahlakî ve manevi ölçütlerinin belirlenmesinde temel araçlardan biridir. Eskiden kalan mimarî anıtlarda çeşitli hayvan tasvirleri, aslanlar, boğalar, güvercinler, geyikler, koçlar yalnızca resim işlevi taşımaz, onlar mazinin düşüncelerini, arzularını da yansıtan sembolik araçlardır. Mimari anıtlarla birlikte tabaklar, bakır kâseler ve çeşitli eşyaların üzerine işlenmiş güvercin ve Zümrüdüanka tasvirleri de sanatsal üretimin insana değer veren anlayışının simgeleştirilmiş objeleridir.

2. Ayrılık ve gurbet sembolü: Turna

Turna, halk inançları ve folklor örneklerinde, aynı zamanda divan edebiyatında önem arz eden bir kuştur. Bu kuş üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Söz konusu çalışmalarda gerek halk edebiyatında gerekse divan edebiyatında sadece doğada bir varlık olarak değil, aynı zamanda edebî ürünlerdeki sembolik anlamları da incelenmiştir. Ömür Ceylan, “Klasik Türk Şiirinde Turnaya dair” adlı araştırmasında tabiatın ve farklı kuşların anlamlarını ortaya

koyar. Ceylan'a göre "Arapların kürkiyy, Farsların batır ve küleng dedikleri turna, çebebi gibi isimler metinlerimizde daha ziyade turna ve küleng adlarıyla geçer. Anılan kuşlardan bazıları gibi turna da Türk halkbiliminde mitolojik, mistik, fizyolojik ve tarihî çağrışımlara malik en önemli kuşlardan biridir" (Ceylan, 2003: 36). Türk kültüründe yaygın olarak karşımıza çıkan turna, zaman zaman özverili bir varlık olması, yaşam tarzı ve üstlendiği yazınsal işlevleriyle yeni bir simgesel içerik kazanmıştır. Birçok ulusun kültüründe özel bir yeri olan bu kuş, kutsal kabul edilmiştir. Turnanın Türk kültüründeki yerini ve işlevini, yaygın kullanılmasının nedenlerini ve taşıdığı çeşitli anlam katmanlarını araştıran Gıyasettin Aytaş, "Türkülerde Turna" adlı makalesinde turna kuşunun Orta Asya'dan Japonya'ya oradan da Kore'ye kadar geniş bir kuşakta mukaddes olarak kabul edildiği, Alevi-Bektaşî folklorunda da önemli bir yer oynadığı ve Hz. Ali'yi temsil ettiğine vurgu yapmıştır. (Aytaş, 2003: 14) Turna, Çin'de ölümsüzlük kuşu (Melikoff, 2006:104), Altay Türklerinde kutsal kuşlardan biri, Orta Asya'da haber getiren, haberci kuş, bazen "Tanrının elçisi" (Ögel, 1995: 553), Bektaşilikte kutsal kişilerin, özellikle Hz. Ali'nin sembolü olarak algılanmıştır. Mehmet Temizkan "Türk Kültüründe ve Alevi-Bektaşî İnancında Turna" araştırmasında bu kuş üzerine aşağıdaki tespitlerini açıklamıştır: "Turna, Yesevi'den günümüze kadar geçen yaklaşık sekiz asırlık zaman zarfında, hem halk, hem de divan edebiyatı ürünlerinde çok yaygın olarak kullanılmıştır. Ayrıca İslam dinini kabul etmemiş olan bazı Türk topluluklarının folklorunda da önemli bir yere sahiptir. Yeseviliğin Anadolu ve Balkanlardaki devamı olan ve Hacı Bektaş Velinin piri olması dolayısıyla Ahmet Yesevi'nin büyük etkisi altında bulunan Bektaşilikte turna, Hz. Ali ile ilişki kurularak yüceltilmiştir." (Temizkan, 2014:163). Türk edebiyat biliminde turnanın kökeni ve Türk edebiyatındaki kullanımı üzerine son on yılda çok sayıda çalışma yapılmıştır. Hacı Bektaş Veli'nin "Vilayetnâmesi"nde turnanın tasavvufî anlamı üzerinde durulmuştur. Ahmed Yesevi'nin Türkistan'a turna şeklinde uçan Horasan erenlerini bir turna şeklinde selamlaması Velîyatnâme'de yer almıştır (Taşğın, Atay, 2019:83). Turna kuşunun göçmen bir kuş olması, gurbet ellere göçmesi yurt dışında yaşayanların duygularının ifadesinde onun bir sembol olarak ele alınmasına neden olmuştur. Bundan başka gurbet hayatı, vatan ve yâr özlemi, şiirlerde turna metaforu ile ifade edilmiştir. Mitolojik çağlardan günümüze kadar estetik düşüncede garipliğin, gurbetin ve ayrılığın simgesi olan turna halkbiliminde, klasik şiirimizde, özellikle âşık şiirinde, Molla Penah Vakıf ve Kasım Bey Zakir'in koşmalarında, XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinde dinamik fonksiyonlu bir motif olarak göze çarpmaktadır.

Halk edebiyatında sembolik anlam taşıyan varlıkların bir kısmı gelenekle, bir kısmı da insanın manevî dünyası ile birleşerek ortaya çıkan sembollerdir. Doğaya tapınma, onunla iletişim kurma, acılarını onunla paylaşma, tiplerin mitolojik ve halkbilimi bağlamında ruhları olan varlıklar olarak ele alındığı inançla bağlantılıdır. "Şamanizm inancına göre bütün dünya ruhlarla doludur. Dağlar, göller, ırmaklar hep canlı nesnelere. Şamanların kutsadığı dağlar, ırmaklar ve göller yalnızca coğrafi isimler olmayıp aynı zamanda konuşan, duyan, evlenen, çoluk çocuğa sahip varlıklardır" (İnan, 2007: 45). Azerbaycan'ın 1920 yılında Ruslar tarafından işgalinden sonra ülkesini terk ederek gurbette yaşayan Elmas Yıldırım'ın şiirlerinde turna motifi taşıdığı anlamdan önce doğadaki mitolojik inancın bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır:

*Durna, gel ğebul ét, sen bu çarpaşığı oyunu,
Teneli (kınayıcı) söz önünde bükme zerif boynunu
Küsmə, sévdalı durnam, her derdimiz belli gel,
Gel birlikde bulalım başbaşa teselli gel.
Gétme durnam, gétme dur, ahu (ama) yollar dolaşığı (karmaşık),
Bir dinle, bah ne diyor başı belalı âşığı... (İldırım, 2004: 27)*

Elmas Yıldırım'ın şiirinde turna, muhacerette yaşayan, vatanından ve milletinden ayrılmış bir kahramanın ıstırapları, gurbet acısı “Durnalar”, “Bir El Âşığının Dedikleri”, Süleyman Rüstem'in “Hardadır?”, “Gardaşımın Derdi”, “Yéne Durnalar”, Medine Gülgün'ün “Durnalar” vb. şiirlerde birbirinden ayrı düşürülmüş Kuzey ve Güney Azerbaycan'ın ayrılığının, vatan özleminin, Tebriz'e duyulan hasretin asıl sembolüne dönüşmüştür. Cafer Cabbarlı, “Salam” şiirinde “And verirem durnalarım sizlere/Turan ellerine salam söyleyin” diyen şair turnanın tarihsel anlamını ve işlevini yeni bir millî ideolojik ve siyasal bağlamda sunar.

*Ulduzlu bir göy tac üstü ay pare,
Bir al yaylığ(mendil) vérim, yétirin (ulaştırın) yâre.
Durnalar, durnalar, bizden dübare(tekrar)
Turan éllerine salam söyleyin (Cabbarlı, 2005: 64)*

Herhangi bir sembolün taşıdığı anlam zamanla değişerek edibin düşüncelerinin özgür ve anlamlı ifadesi için ortam oluşturur. Süleyman Rüstem'in “Alıb kanadına nazlı durnalar/ Aparsın o güzel mekâna meni” şeklindeki mısraları duygu yüklü kahramanın vatanla ilgili düşünceleri, duygusal ve psikolojik sarsıntıları edebî tipin geleneksel mahiyetinde kendini göstermektedir.

*Öyrenin, éy durnalar, Tebrizli yârim hardadır,
Éllerin isteklisi, gülüzlü yârim hardadır?...
Şad heberler gözleyir sizden Süléyman, durnalar,
Söyleyin bir göylerde ulduzlu yârim hardadır? (Rüstəm, 2005: 40)*

Turna mitolojide aynı zamanda ayrılığın sembolüdür. Edebî tip, metaforik sembolik bellette herhangi bir bağlamda yeniden canlandırıldığında bu sembolik anlam daha da belirgin olarak göze çarpar.

*Men uykuda durna oluram géceler.
Çırpıb ğanadlarımı yérden kopuyorum.
Géniş géniş havalarda sıralanan,
Durnaların ğatarına düzülürem (Refibeyli, 2004 : 45)*

Turnanın halk inançlarına göre başarı getirmesi, avlanmasının günah sayılması, motif olarak kutsallığı, dokunulmasından çekinilmesi, mitolojik inançlar ve çağlar boyu yapılan gözlem-

lere dayanmaktadır. Bununla birlikte Türk kökenli Altay Türkleri ve Yakutlar, Türk kültüründe turna kelimesinin eski anlamını korumuşlardır. “Bir Saha için turna kuşunu öldürmek veya yuvasını bozmak trajik sonuçları olabilecek büyük bir günah olarak görülmektedir” (Duranlı, 2010: 149). Aynı inancın izlerine çağdaş dönem Azerbaycan şiirinde de rastlanılmaktadır. Hüseyin Arif’in “*Amandır, durnaya gülle atmayın* (Ne olur turnaya kurşun sıkmayın)” şiirindeki edebî tip özellikle bu anlamda tasvir edilmiştir. Eline tüfeğini alıp Kür ırmağı kıyısında garip bir turnayı vuran dede, daha sonra yaşadığı trajediyi turnayı öldürmesine bağlar.

“Éle mi ahu tutdu,

Düzleri ahu tutdu.

Balamı oğ tutmazdı (yakalamak),

Durnanın ahi tutdu (Hüseynzadə, 1975: 141)

XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinde halkbiliminden kaynaklanan semboller çeşitli dönüşümler yoluyla yeni anlamsal özellikleriyle karşımıza çıkar. Mitolojide ve halkbiliminde etkin olan bu tür sembollerin ulusal kültürümüzdeki tanımlanması ve dönüşümlerle yenilenen sembolik anlamlarından daha çok bahsedilmiştir.

3. Folklordan kaynaklanan köklü semboller ve yeni yorumlar

Şiirimizde halkbilimi kaynaklı olarak av, avcı, geyik, şahin, ceylan vb. gibi sembollere sıkça rastlanır. Çoğunlukla türkülerde rastlanan bu semboller zamanla değişikliğe uğrayarak yeni ve farklı şekillerle karşımıza çıkar. Avcı, ilk anlamında acımasız ve zalim bir varlık olarak kabul edilir. “Aslı ve Kerem” adlı halk hikâyesinde Kerem’in sazını alarak turlarını avcılarının kendileri için kurduğu tuzağa karşı uyarması, aynı zamanda türkülerde ve söylemlerde avcının zalimliğini, gaddarlığını betimlemiştir. *Av hayvanlarını avlayan gerçek avcı, zamanla anlam genişlemesi sonucunda kızları, kadınları tuzağa düşüren sembolik avcıya dönüşmüştür* (Köksel, 2009).

Aman ovçu vurma meni, men bu dağın ay balam maralıyam/ Maralıyam maralıyam, ovçu elinden ay güllüm yaralıyam (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 2004: 200) halk türküsünde avcı meral (geyik) sembolleri Orta Çağ edebiyatında âşık-maşuk değişimiyle yeni bir sembolik içerik kazanmıştır.

Edebî tipin sembolik anlamındaki sosyalleşmesi sonucunda avcının erkeği temsil ederek kadını veya kızın gönlünü alması gibi yeni bir düşünce ile zenginleşmiştir. Elmas Yıldırım’ın “*Yaralı Olmasaydı*” şiirinde, vatan hasreti duyan bir âşığın ıstırapları, arketipsel sembollerin yeni imajına yansımıştır.

“Kim ovçu niyyetile gezerdi bu dağları

Sinesinde can alan maralı olmasaydı?

Kim şair hesretile süzerdi bu dağları,

İçinden gelbi gırığ, yaralı olmasaydı (İldırım, 2004: 91).

Bu sembolik ifadeler genelde halk şiiri tarzında yazılmış koşma, geraylı nazım şekillerinde sıkça rastlanmaktadır. Canlı varlıkların, tabiatın tek bir parça olarak algılandığı halk edebiyatında tabiattaki öğelerin kendilerine benzer olanlarla karşılaştırılması dikkat çekicidir. Bu durumda benzeyenle benzetilen arasında bir bağ kurulurken benzetilenin yapısı daha fazla muhafaza edilmiş ve başka bir bağlamda sembolik bir edebî tip niteliğini kazanmıştır.

“Dolaşma sıldırım sal gayalığda (taşlarla dolu kayalık),

Daşlar ayağını ezer, maralım!

Gel seni besleyim gözümün üstde,

Étme âşîğinden hezer(sakınmak) maralım!...

Seyyare tutmuşdur hüsnünden sorak,

Bednezer (nazarı dokunan) gözünden olasan irak!

Köksümde gel gizlen, gétme çoğ uzak,

Hicran dağlarını gezer, maralım! (Müşfig, 2013: 300).

Halk şiiri üslubunda yazılan şiirlerin çoğunda sembolik karşılaştırma, benzetme, uyarılma genel olarak tabiattaki öğelerin aktarımı yoluyla gerçekleştirilir. Burada alegori de vardır, ancak alegoride kişileştirme edebî tipin düşüncesine dönüşür. Şiirde ise bireyleştirme bireyleştirilen nesneden uzaklaşarak yön değiştirmiştir.

4. Yeni ideolojik sembolik sistemde halkbilimi sembollerinin dönüşümü

1920-1950’li yıllarda Sovyet ideolojisinin biçimlendirdiği estetik düşünce yeni bir sembolik sistemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu edebî tiplerin bir kısmı millî düşüncede sabitleşen semboller olmasına rağmen sembolik değerleri değiştirilmiş ve Sovyet toplumunun temel imajları olarak kesinleşmiştir.

Bu bağlamda altın, bahar, şahin, terlan, kuzgun, dev gibi motiflere uygun olarak oluşturulan tipler, insanların arzuladıkları mutlu gelecekle ilgili hayallerinin itici gücü olan güven duygusu, kolektif bilinçle birlikte düşünce edebî kahraman tipinin değiştirilmesiyle sonuçlanmıştır.

XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan şiirinde başat rol oynayan renk kırmızı yerine kullanılan kızıl renkti. Türk tarihinin başlangıcından beri kırmızı anlamında kullanılan, al ve kızıl renkleri hem manevi hem de millî renk olarak halk arasında kudret, heyecan, parlaklık, egemenlik ve kağanlığın sembolü olarak bilinmiştir.

Dede Korkut Hikâyelerinde bu renk kırmızı, al, altın sarısı olarak, bunlardan kırmızı rengin kendini ifade etmiş, al sözcüğü ise renkten başka anlamlarda da kullanılmış, altın sarısı (kızıl) ise fonksiyonel olarak kırmızıyı simgelemiş ve iki kez kimyasal element olarak altına işaret etmiş ve altınla birlikte kullanılmıştır (Abdulla, 2004: 81).

Eski çağda kağanlık simgesi olan bu renk farklılık işareti olarak sembolize edilmiştir. Dede Korkut Hikâyelerinde Banu Çiçek’in Bamsı Beyrek’le nişanlanması şerefine altın bir kaftan göndermesi ve bu olayın arkadaşları tarafından kesinlikle hoş karşılanmadığı bilinmektedir.

Bamsı Beyrek, nişanlısının gönderdiği kaftanı arkadaşlarının hoş karşılamadığını görüp nedenini sorduğunda “Sen kızıl kaftan, biz beyaz kaftan giyeriz” cevabını almıştır. Günümüzde Başkurtların damada altın cepken giydirmeye geleneği de bu altın kaftanın kültürel bir izi olarak değerlendirilebilir. Türk devlet geleneğinde kırmızı renk temel öğelerden biri olmuştur.

Eski devirlerden beri Türk hakanlarının al bayrak kullanması ateş kültü ve koruyucu iye inancına dayanmaktadır. Rusların İgor destanında Kıpçak Türklerinin kızıl bayrağından söz edilmesi Türklerin savaşlarda kırmızı bayrak kullanması konusunda ileri sürülen bilgileri doğrulamaktadır (Yardımcı, 2015: 6). Bu renk hemen hemen farklı zamanlarda ve kültürlerde farklı biçim ve içeriklerde kullanılmıştır. Halkbiliminde kızıl, kırmızı rengin renk çaları ile birlikte değerli altın metalini de sembolize ederek kelimenin gerçek anlamını yansıtmıştır. Nazlama ve okşamalarda (çocuklar için söylenen şarkılar) bu tür örneklere rastlamak mümkündür.

Oğul ürekdir

Kızıl direkdir

Götürün sahlayın

Kıza gerekdir (Azərbaycan folkloru, 2005: 19).

Veya:

Balama kurban halası

Balam kızıl parçası (Azərbaycan folkloru, 2005: 17).

Altın rengi halkbiliminde kendi anlamına uygun olarak gerçek metali, bazen de sarıyı ifade eder. Altın rengi XVII. ve XIX. yüzyıllarda geleneksel Rus şiirinde sıfat olarak kullanılmıştır. Özellikle altın güneş, altın ışık, altın tarla, altın sümbüller vb. ifadeler XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçek anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Kırmızı anlamında kullanılan “*kızıl renk*” 1920-1930’lu yıllarda Sovyet şiirinde en sık rastlanan renktir. Köklü bir devlet geleneğine sahip Türk milletinin devlet anlayışında esas sembollerden biri olan altın renginin millî anlamının kaybolarak başka bir mana kazanması Bolşevizm’in ideolojik yaklaşımın millî manevi değerler üzerinde kurduğu psikolojik, düşünsel ve duygusal baskılarla bağlantılıydı. Ancak kızıl renk, millî şiirde açık bir biçimde sembolize edilmeyerek iki karşıt cephenin ve mensuplarının farklı görüşlerinin ifadesine dönüşmüştür. Ahmed Cevad, Elmas Yıldırım’ın şiirlerinde “*Éy yağmursuz bulut, uğursuz gölge, Değişmem men “alı” o çirkin renge*” (A.Cavad. “Gelme” (Gəlmə), “*Söyle nedir üzündeki o kızıl leke?*” (E.Yıldırım. “*Guzgun İçin*” (Quzğun üçün), “*Doğdum, doğalı sardı kızıl bir alev beni*” (E.Yıldırım. “*Lanet Şairliğime*” (Lənət şairliyimə), “*Milletleri kızıl bir orakla biçmek için, hortlayan barbarlığın eskisinden farkı ne?*” (E.Yıldırım), “*Lanet kızıl dünyanın köleler cennetine*”, “*Körler ancak o kızıl mezbahaya sığına*” (E.Yıldırım), “*Esir oldu bize koca Şah Dağı/Sancdık tepesine kızıl bayrağı*” (H.Sanlı. “*Şah Dağı*”) vb. mısralarda kızıl renginin uyandırdığı olumsuz çağrışımlar ümidi yok olmuş, hakları çiğnenmiş, bağımsızlığı, hürriyeti elinden alınmış bir halkın yaşadığı ruhsal bozuklukla birlikte millî dramının duygusal rengidir.

*Dosta b l bağladım, duzağa düşdüm,
Canana can d dim, uzağa düşdüm,
Efsunlanmış kızıl bir ağa düşdüm,
Birlik dileyine ermedim, a dost! (İldırım, 2004: 124).*

Türk kültüründe köklü bir geleneğe ve engin derinliğe sahip olan kızıl renk Şiir için yeni olmasa da o dönemde taşıdığı ideolojik ve sembolik içerik yönünden yeni bir renk tonu olarak görülür. Azerbaycan Cumhuriyeti'nin işgali ve Sovyet tipi toplumun oluŐması renklerin kendine özgü iletiŐimsel ve psikolojik gücünü Şekillendirmiştir. Dile “kızıl gün”, “kızıl âlem”, “kızıl bayrak”, “kızıl asker”, “kızıl kemer”, “kızıl orak”, “kızıl gün”, “kızıl gelecek” gibi yeni ifadeler girmiştir. Bu kelimeler Komünist sistem ve Sovyet toplumunun zaferini yansıtan sembolik iŐaretlerdi. V.İ. Antonov, Doğu edebiyatı metinlerinde her bir sembolün belirli bir toplum ve kültürün özelliklerini kendi içinde barındırdığını belirtir. Bunlar da sembolik ifadelerle kendini göstermektedir. Bir sembolün doğası belirli sosyo-kültürel sistem bağlamında koŐullu ve nesnel olup kodunun da anlamsal bir temeli vardır. Semboller sosyokültürel kodlamada önemli bir faktör olarak yer alırlar (Antonov, 1993: 53). 1920’li yılların sonları, özellikle de 1930’lu yıllarda “kızıl” renk toplumdaki uğurlamanın, sosyalist düzenin oluşturulması çalışmalarının kapsamı, mutlu Sovyet vatandaŐlarının (!) maneviyatının yüksekliği, yaşam sevinci ve parlak geleceğinin estetik tainine, sembolik ögesine dönüşmüş oldu.

Nurfiya Marsova Yusupova “Osobennosti simvolizatsii v tatarskoy poezii XX veka” (“XX. Yüzyılın Tatar Şiirinde SimgeleŐtirmenin  zellikleri”) adlı çalışmasında 1920-1950 yılları arasında Tatar Şiirinin ideolojik olarak   yönden geliŐtiğini belirtmiştir. Parlak bir geleceğe olan inanç, özveri, vatan ve Kızıl Bayrak gibi *mitolojik*, sembollerle sunulan *sosyalizm* uğrunda mücadele (Yusupova, 2018: 38) hedefine yöneldiğini belirtir. Aynı süreci Sovyet Rus h kimiyetindeki bütün milletlerin edebiyatında da görmek mümkündür.

*Dolansın başına ulduzlar, aylar,
Ėol atsın boynuna b ton saraylar,
 evirsin yolları almaslı raylar,
Batsın g zil renge her yer, a G y ay!...*

*Dil açsın tarlanda taze traktörler,
B r ns n Őenliye bu kızıl diyar...
Mecrana Ő irim n hediyyesi var,
Sene  atsa bu tunc eller, a G y ay (XX esr Azerbaycan poeziyası antologiyası, 2009: 356).*

Sovyet ideolojik sisteminin propaganda makinesi sadece reformlar yapmakla, düşünce açısından yabancı görünenlere karşı savaŐmakla kalmadı, aynı zamanda kendi propagandasını halkın koruduğu ve yaŐattığı edebî tiplere ve sembollere de uyguladı. Kızıl, yeni

toplumun sembolik bir birimi olarak Sovyet toplumunun boyalı ikili politikasına, dış ve iç anlamına kendi damgasını basmış oldu. Kızıl rengi, sembol, işaret, mecaz, sıfat gibi çeşitli şiirsel işlevlerde sembolik bir anlama büründü. Sanatsal düşüncede bir sıfat olarak güncellenen bu edebî tip mutlu Sovyet (!) ülkesinde yaşamın sembolü oldu. 1920'li yılların başında olumsuz çağrışımlara sebep olan kızıl (altın) 1930'lu yıllarda olumlu bir sembolik değere dönüşüp yeni bir düşünce, toplum ve ideolojinin sembolik bir birimi hâline gelmesi son derece ilginçtir. 1930'lu yılların şiirinde kızıl artık bir sıfat olarak şiirlerde yeni imajı ile görünüyor, sembolik anlamı yavaş yavaş kayboluyor. A. Faruk'un "*Gündüzün çarpınan eteklerinde*", "*Büründü şenliğe kızıl diyarım*", "*Éy kızıl komintérn*" ("Pamuk" (Pambıq)), "*Kızıl zavodlar*" ("O Günden Beri" (O gündən bəri)), "*Kızıl asker*" ("Hazır Ol" (Hazır ol)), "*Biz orduyuk, açmışık kızıl sulara yélken*" ("Hücum başlanır" (Hücum başlanır)), Abdullah Şaik'in "*Kızıl esrin evladı, sen esrler aşarak*", "*Kızıl esrin tarihi himmetimizle başlar!*" ("Gençler İçin Şiir" (Gənclər üçün şeir)), Hümmet Elizade'nin "*Kızıl kervan aşan gündür bu günler*" ("Bu Günler" (Bu günlər)), Eliağa Vahid'in "*Kızıl vetenimize fabrik, zavod güzel yaraşır, kızıl çiçekler açıpdı fezası ülkemizin*", M. Dilbazi "*Kızıl nişanlı ülkem*" ("Ölkem" (Ölkəm)), "*Gör ne dēğir sana bu kızıl kervan*" vb. 1930'lu yıllarda sıfat olarak kullanılan kızıl güneş, kızıl meydan, kızıl bayrak gibi edebî tipler sembolleşmiş ve Sovyetler Birliği'nde oluşturulan sovyetleşmenin onlara göre sembolik kutsallığını ifadede özel anlam kazanmıştır.

*Kara bulut gök yüzünden çekilip,
Kızıl güneş doğan günden bu yana,
Kara gözlüm bu dünya ne güzeldir,
Şirin ömrün lezzetini duyana* (XX esr Azərbaycan poeziyası antologiyası, 2010: 271).

Reformlara geçiş aşamasında kızıl asker tipi estetik tanımlanma işleviyle cephe hattından toplumsal yaşama geçer.

*Torpağın bağrını yarırığ ner kimi
Cebhe yaran gızıl esger kimi* (XX esr Azərbaycan poeziyası antologiyası, 2010: 73).

Sembolde imgesel değişim - Yeni mitolojik tipler

Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde mitolojik tip ve motiflerin kullanılması ve yararlanılması ölçütleri farklılaşmıştır. Şiirsel sistem genellikle "*kızıl, şahin, terlan, bahar, güneş*" vb. semboller Türk mitolojisi ile halkbiliminden kaynaklanan geleneksel özelliğinden uzaklaştırılarak yeni bir yorumla sunulmuştur. Diğer yandan ideolojik propaganda, henüz yeni oluşturulan Sovyet toplumunun gerçekleri, yeni mitolojik tiplerin ortaya çıkması için ortam sağlamıştır. Hem ayrı ayrı öğelerin hem de edebî kahramanlar ve mekânsal imgelerin (Orak, çekiç, Lenin, Kızıl Meydan gibi) mitolojik tiplere bürünmesi dikkat çekicidir.

Yüzyıllardır devam eden Türk şiirinde mitolojik ve sembolik anlam taşıyan *güneş* kendine has özellikleri ile halkbilimi, Orta Çağ Doğu edebiyatı ve XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinde başat sembollerden birine dönüşmüştür. Tengricilikte gök ve güneşin kutsallığı aşkın ilk düşünsel kaynaklarından biri olarak tasavvuf edebiyatında da estetik ve felsefi bir tip özelliğini kazanmıştır. Güneş-Tanrı aşkı anlayışı Tengricilikten kaynaklanarak *ışık, enerji, güzellik, adalet, güç, birlik* gibi öğeleri kendi üzerinde toplamıştır (Allahverdiyeva, 2017: 161). Azerbaycan'ın romantik düşünceli aydınlarının Doğu'nun kurtuluşunun, Türk birliğinin oluşturulması ve Turan devletinin kurulması idealinde başat bir sembol olarak kendini gösteren güneş, XX. yüzyılın ikinci yarısında Sovyetler Birliği'ni sembolize ederek genelleşmiştir.

*Al güneş parlayır indi elimde
Bütöv bir güneş var benim elimde
Lakin gizleyerek öz hesretini,
Bir ovuc güneşin heraretini
Gözleyen halğlar var, gebileler var.
Güneşsiz açılan néçe şehir var... (Kürçaylı, 1969: 36)*

Savaş yıllarında mitoloji ile halkbilimine ait edebî karakter ve semboller konuların yeni taşıyıcılarına dönüşerek tamamen farklı edebî şekle girmiştir. XX. yüzyılda teknolojinin hızlı gelişimiyle birlikte insan doğa ilişkilerinin yeniden inşası, modern insanın yaşam ve ölüm arasında icat ettiği teknolojik uygarlık aslında yeni ulaşılan çağda sorunların başlangıcıydı. Doğal olarak çeşitli alanlarda değişerek yenilenen mantık hızla şiire de yansdı. Geleneksel görüntüler yörüngelerini değiştirmiş ve yerlerini yenilerine vermişlerdi. Havacılıkla ilgili ortaya çıkan kavramlar, kuşlarla ilgili sembollerin gerçek mitolojik anlamından uzaklaşarak tamamen ideolojik ve hitabet alanında yepyeni mitler olarak ortaya çıktılar. S.Vurgun'un "*Kızıl Şahinler*" (Kızıl şahinler), "*Yiğid Şahin*" (İgid şahin), "*Yer Hasreti*" (Yer hæsretı), R.Rza'nın "*Pilot Kardeş*" (Pilot qardaş), A.Cemil'in "*Şahinler*" (Şahinler), Talat Eyyub'un "*Dostlar*" (Dostlar), "*Yanan Kanatlar*" (Yanan qanadlar), M.Rahim'in "*Leningrad Göklerinde*" (Leninqrad göylərində) şiirleri bu durumun birer örnekleriydi.

Havacılığı "*yirminci yüzyılın mitolojisi, kolektif ve toplumsal belleğin ayrılmaz bir parçası*" olarak nitelendiren Rüstem Kemal'e göre "*Havacılık metinleri*" Azerbaycan şiirinde iki alanı kapsıyordu. Bunlardan birisi aşkın sema – ölüm, kaybolma, mantıksızlık âlemi- diğeri ise gelecek bilimi (fütüroloji) idi (Kamal, 2017: 97). 1930 ve 1940'lı yıllarda şiirde başat rol alan bu akım özellikle savaş esnasında Sovyet pilotlarının sergilediği kahramanlık ve ölümsüzlüğü metaforik imgeler olarak şiirde yansıtıyordu.

*Terlan kimi gıy vurarağ buludlardan buludlara,
Uçup gédır şahinlerim dumanları yara yara...
Açır gızıl şahinlerim göy üzünde ganadını,
Yazır mavi üfüglere ana yurdun merd adını...
Uçun, gızıl şahinlerim! Siz uçduğca héy ucalın,
Güzğunların ganadını bir vuruşda yére salın!*

Uçun, gızıl şahinlerim! Göyler olsun meskeniniz!

Arhanızca göz dikmişdir sizin böyük Veteniniz...(Vurgun, 2005: 51)

Mitolojide sürekli olarak hep yükseklerde yer tutan şahin, şiirde Sovyet pilotlarıyla uçaklarını mecazi anlamda sembolize ediyordu. Bununla birlikte doğan, kartal, karga, şahin gibi ornitolojik motifler “havacılık metinlerinde” tamamen yeni mitolojik model olarak sunuluyordu. İdeolojik doğrultuda popülerlik kazanan bu motifler kozmogonik mit bağlamında karşıtların mücadelesini, iyi ile kötü arasındaki ilişkiyi (Hürmüz ve Ehrimen) yansıtıyordu.

Ganad çalılıb uçdu yéne körpe terlan yuvadan,

Uçub gétdi şimşek kimi gök dalgalı havadan.

O gıy vurub şığıdıgca (saldırmak) sesindeki güce baħ,

Caynağında didim didim parçalandı yapalağ (puhu kuşu).

Kırıb tökdü serçe kimi göy üzünde düşmeni,

Terlanıma salam vérdi ulduzların karvanı.... (Vurgun, 2005: 63)

Şiirde ornitolojik semboller o dönemlerde yeni bir mitolojik yapısal imaj özelliği kazanmıştır. Kuş ve gerçek anlamdaki işlevi çeşitli yönlerden mecazlaşmış, dönemin simasını ve dinamiğini, çağdaş insanın aktivitesini nitelendirmiştir.

Kururam yéni heyat,

Ben nere, durmak nere?

Kuşlardan aldım kanat.

Saldırdım bulutlara! (Cavad, 1992: 240)

Sonuç

Halkın mitolojik bakış açısında ve halkbiliminde yer alan herhangi bir simge, sembolleşen bir motif veya nesne zamanla yeni bir biçimde şekillenerek millî bellek ve köken ile bağlantı sağlamaktadır. XX. yüzyıl Azerbaycan şiiri folklor geleneklerinden gelen sembolik imajlar ve motifler açısından zengin olmakla birlikte belleğin alt katmanına nüfuz eder. Belirli bir işlevsel imajın tezahüründe sadece ulusal değil, aynı zamanda etnik belleği de koşullandırarak aktif, ancak bilinçsiz bağılılığı harekete geçirir. Mitolojik bilinç ve halkbiliminden gelen bir sembol tekrarlanmadığı gibi içeriği korunarak yeni bir yorumda zamanın tarihsel-ideolojik koşullarına ve zamanın gereksinimlerine göre güncellenebilir. Bu konuda halkbilimi örneklerinde motif olarak etkin ve köklü sembollerden biri olan peri mitolojik arketip olarak şiirin dönüşümünde “güzel kız” biçiminde tasvir edilmiştir. Bu da özdeş bir imaj olarak XX. yüzyıl şiirinde Cumhuriyetin sembolü olarak yeni bir toplumsal anlayışla mistik âşığın özdeş bir imgesi gibi yeni bir anlam kazanmıştır. Turna, gurbet ve ayrılığın simgesi olarak kullanılmıştır. O aynı zamanda halkbilimi örneklerinde, klasik şiir ve âşık şiirinde olduğu gibi Cafer Cabbarlı, Ahmed

Cevad, Elmas Yıldırım, Süleyman Rüstem, Hüseyin Arif, Medine Gülgün ve diğer şairlerin şiirlerinde metaforik ve sembolik içeriği korunmakla birlikte millî bir motif olarak tarihî işlevi yanında yeni bir ulusal-ideolojik ve politik bağlamda sembolize edilmiştir. Halkbiliminde birer motif olan avcı ile geyiğin geleneksel anlamı Elmas Yıldırım ve Mikail Müşfik'in şiirlerinde değişime uğrayarak yepyeni simalarıyla kendini göstermiştir. Sovyet ideolojisi baskıcı siyasetiyle müdahale ederek Türk milletinin etnopsikolojik belleğinde kızıl (kırmızı) ve altın sarısının sembolize ettiği anlayışı geleneksel anlamından kopararak millî zihniyetine tamamen zıt ve yeni bir sembol olarak sunulmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada XX. yüzyıl Azerbaycan şiirinin 1920-1930 yılları arasında baskıcı ideolojinin yarattığı korku atmosferinde kendini gösteren yeni düşüncenin sembolik birimi hâline gelen renklerin sembolize ettiği değerler, birçok şairin eserlerinde «sosyokültürel alanda önemli bir faktör olarak» ortaya çıkması konusu da değerlendirilmiştir. Diğer taraftan şahin, atmaca vb. gibi ornitolojik sembollerin mitolojik anlamından uzaklaştırılarak baskıcı ideolojinin siparişiyle anlam kaymasına uğradığı belirtilmiştir. Bu durum da sembol ve motiflerin yeni içeriğini ortaya çıkarmıştır. Diğer taraftan sembol ve motiflere zaman faktörünün de etki etmesi dikkat çekicidir.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Abdulla, B. (2004). *Kitabi-Dədə Qorqud'da rəng simvolikası*. Çəşioğlu.

Abdulla, Ş. (2003). *Arazdan Turana*. Nurlan.

Allahverdiyeva, Z. (2017). *Klassik Azərbaycan ədəbiyyatına dair tədqiqlər*. Elm və təhsil.

Abdülkadir, İ. (2017). *Tarihte ve bugün Şamanizm (Materyaller ve araştırmalar)*. Türk Tarih Kurumu.

Almas, İ. (2004). *Seçilmiş əsərləri*. Öndər.

Antonov, V. (1993). *Simvol v obşestve i kulture*. Vostoka. Luç.

Aytaş, G. (2003). Türkülerde turna. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 28, 13-33.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. (2004). 6 cildə, I c. Elm.

Azərbaycan folkloru. (2005). (Tərtib edən: B. Abdulla). Şərq-Qərb.

Bəkirqızı, P. (2015). *Mifopoetika və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının poetik strukturu*. Elm və Təhsil.

Ceylan, Ö. (2003). Klasik Türk şiirinde turnaya dair. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 28, 35-42.

Cəfər, C. (2005). *Əsərləri*. 4 cildə, I c. Şərq-Qərb.

Duranlı, M. (2010). *Saha (Yakut) böyü masalları*. Kömen.

Əhməd, C. (1992). *Seçilmiş əsərləri*. 2 cildə, I c. Azərənəşr.

Hüseynzadə, H. (1975). *Seçilmiş əsərləri*. 2 cildə, I c. Aşərənəşr.

Kamal, R. (2017). *Güzgü günü: (filoloji esselər)*. Çəşioğlu.

Карпенко, А. Символ В Художественном Творчестве.

<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74181/73-Karpenko.pdf?sequence=1.tmp>

(Erişim tarixi: 16.08.2017). А. Символ в художественном творчестве. Карпенко, А. Simvol v Hudojestvennom tvorchestva.

Köksel, B. Halk türkülerinde avla ilgili semboller. <https://actaturcica.files.wordpress.com/2019/11/0101icindekiler.pdf> (Erişim tarixi: Ocak 2009).

Kürçaylı, Ə. (1969). *Seçilmiş əsərləri*. Azərənəşr.

Lotman, Y. (1992). *İzbrannıye statie v trex tomax, T-1. Stati po semiotike i tipologii kulturi*. Aleksandra.

Mélikoff, Irène (2006). *Uyur idik uyardılar* (T. Alptekin, Çev.) Demos.

Müşfiq, M. (2013). *Seçilmiş əsərləri*. Xalq Bank.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi*, Cilt 2, Türk Tarih Kurumu.

Pospelov, G. N. (1995). *Edebiyat bilimi* (Y. Onay, Çev.) Evrensel Kültür Kitaplığı, Bilim ve Sanat.

Rəfibəyli, N. (2004). *Seçilmiş əsərləri*. Şərq-Qərb.

Səməd, V. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. 5 cildə, II c. Şərq-Qərb.

Süleyman, R. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. 3 cildə, II c. Şərq-Qərb.

- Taşğın, A., Ö. Atay (2019). Hazreti Şahın avazı turna derler bir kuşadır: Hacı Bektaş velayetnamesinde turna ve turna ilahisi. *Türk kültürü ve Hacı Bektaş Veli araştırma dergisi*, 92, 83-100.
- Temizkan, M. (2014). Türk kültüründe ve Alevi-Bektaşî inancında turna. *Millî Folklor*, 26 (101), 162-170.
- Ulusel, R. (2010). *Ustad Rəsul Rza*. Letterpress.
- XX əsr Azərbaycan poeziyası antologiyası* (1920 – ci illərin poeziyası). (2009). I kitab. Elm.
- XX əsr Azərbaycan poeziyası antologiyası*. (2010). II kitab. 1930-cu illərin poeziyası. Elm .Yardımcı, M. Renk dünyamız ve Türk kültüründe renkler. www.mehmetyardimci.net/img/files/akademik21.pdf.
- Юсупова, Н. Особенности Символизации В Татарской Поэзии XX Века. Usupova. N. Osobennosti simmvolizatsii v tatarskoy poezii XX veka https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2018_4-1_08.pdf (Erişim tarihi: 1 sayı, 2018).



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Özgürlüğün Sembolü Frig Şapkası

The Symbol of Freedom: Phrygian Cap

Fatih Mehmet Berk*

Öz

Toplumların kadim kültürlerine ait nesnelere, geleneklerinin inşa edilmesinde etkin rol oynar. Bu kadim materyaller kültür inşa etmede ve gelenekleri icat etmede hazır bekleyen araçlar olarak toplumların geçmişinde yer alır. Anadolu bu kadim materyallerle doludur. Anadolu tarihinin zengin mirası sadece Anadolu Uygarlıkları'nın sermayesi olmakla kalmayıp dünya üzerinde pek çok ulusun, devletin ve siyasi hareketin beslediği damar olmuştur. İnsanoğlu “sosyal ve politik bir hayvan” olmasının yanı sıra “simgeleştiren bir hayvandır”. Bu özelliği aracılığıyla inşa edilen uygarlıkların sembollerle donatılmasına neden olmuştur. Her bir devletin inancını, düşüncesini ve geleneklerini anlatan sembolleri vardır. İnsanın simgeleştirme vasfı politik alanlarda da ortaya çıkmış ve MÖ I. Bin Anadolu Uygarlıkları'ndan biri olan Frigya Uygarlığı'na ait olan “Frig Şapkası” “özgürlük ve bağımsızlık” anlamı kazanarak sadece Anadolu'da değil tüm dünyada özgürlüğün ve bağımsızlığın sembolü haline dönüşmüştür. Anadolu tarihinin tarihin diğer alanlarında olduğu gibi Eski Çağ Tarihi alanında da zengin bir kültüre sahip olması ve doğu ve batı

Geliş tarihi (Received): 25-09-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 04-01-2023

* Doç.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Eskiçağ Tarihi Anabilim Dalı.
Konya-Türkiye/ Faculty of Social Sciences and Humanities Department of Ancient History. Konya-Türkiye.
fatihberk@hotmail.com. ORCID ID 0000-0003-4176-1781

medeniyetleri arasında geçiş noktasında olması bu topraklar üzerinde “icat edilmiş geleneklerin” tüm dünyaya yayılmasını sağlamıştır. Çalışmanın amacı kadim bir nesne olan Anadolu kökenli Frig Şapkası’nın “özgürlük ve bağımsızlık” temalı vasfının evrensel bir karaktere sahip olduğunu araştırmaktır. Anadolu kökenli Frig Şapkası tarih boyunca pek çok toplumun birleştirici ruhu olmuş, özgürlük teması altında mitinglerde, isyanlarda ve gösterilerde şapka sembolü etrafında toplanan insanlar yeni oluşumların temelini atmışlardır. Yeni kurulan pek çok devletin arma, bayrak, flama, pul ve sikkesinde kurulan devletin özgürlük ve bağımsızlık teması Frig Bayrağı ile sembolize edilmiştir. Bu çalışmada, nitel/tarihsel bir yaklaşımla kaynak taraması yöntemi kullanılarak Frig Şapkası üzerine yazılmış kaynaklar analiz edilmiş ve Anadolu kökenli bir kültürel değerın evrensel boyutu analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Frigya, Frig şapkası, sembol, özgürlük, bağımsızlık*

Abstract

The objects of ancient cultures play an active role in creating their societal traditions. These ancient objects have established their place in the history of societies as specific tools for building a culture and inventing new traditions. Anatolia is rich in terms of the ancient objects. The rich heritage of Anatolian history has been an inspiration for Anatolian civilizations. In addition, this heritage has also served as a source of nourishment for many nations, states, and political movements around the globe.

Although regarded as a “social and political animal,” humankind is also an “animal symbolicum.” This characteristic of humankind has led them to furnish civilizations with symbols. Each state has various symbols to represent its beliefs, thought system, and traditions. The symbolic capacity of humankind has also had a function in the political sphere. The “Phrygian cap” which belonged to the Phrygian Civilization, one of the Anatolian civilizations dating back to the 1st millennium BC, is a prime example of this. It has become a symbol of freedom and independence not only in Anatolia but all over the globe by representing “freedom and independence.” Anatolian history has a rich culture in ancient history, as is the case with other areas of history. In addition, Anatolia is located at the crossing point where eastern and western civilizations converge. These characteristics of Anatolia enabled the “traditions invented in this region” to spread all over the globe. The present study aims to investigate how the “freedom and independence” themes of the Phrygian cap, an ancient object of Anatolian origin. People have come together around a symbol of freedom in rallies, rebellions, and demonstrations to establish their new systems. The Phrygian cap appears on the coat of arms, flags, pendants, stamps, and coins belonging to many newly established states to symbolize their freedom and independence. The current study analyzes the sources on the Phrygian cap via conducting a thorough literature review using a qualitative/historical approach and examines the cultural value of an object of Anatolia.

Keywords: *Phrygia, Phrygian cap, symbol, freedom, independence*

Extended summary

Anatolia contains a highly rich cultural heritage covering the Prehistoric Period and Ancient History. Phrygia was an ancient Anatolian Kingdom in the first half of the first millennium BC (725-695-675 BC). One of the cultural asset of Phrygia Kingdom is the Phrygian Cap, which is known throughout the world.

Some historical assets transcend their time and geography but maintain their image in people's mind eternally. The Phrygian cap has passed its fame beyond the Anatolian geography and reached many parts of the world where it obtained universal power, and took its place on various objects like stamps, flags, and coins.

A large store of artifacts have accumulated throughout the histories of nations. People have taken the advantage of these artifacts and attributed many meanings and associated symbols with them. The Phrygian cap is one of these items in which people have imposed meanings of "freedom and liberty". The Phrygian cap is a soft conical cap with the top pulled forward, originally associated with the inhabitants of Phrygia. The Phrygian cap became a symbol of the unifying spirit for many societies throughout history, and people have united under the symbol of freedom with this cap in rallies, riots and demonstrations. These liberty movements, carried out with the symbolic representation of the Phrygian cap, have laid the foundations of new formations.

The Phrygian Cap is known as "tiara, pileus, bonnet rouge, bonnet phrygian" in different cultures and civilizations. But the most common name is in all over the world is "Phrygian Cap". The early examples of conical hats are dated back to the Assyrian Civilization in the Bronze Age. It was transformed from the eastern side to the western world. Many eastern figures such as Midas, Mithra, Ganymedes and Attis have been associated with the Phrygian cap. Two figures are associated with the Phrygian Cap in Phrygia: Midas, the King of Phrygia and Attis, the Phrygian God of vegetation and Cybele's lover.

In Rome, the Phrygian cap emerged under the Greek term "pileus" and was worn by emancipated slaves as a symbol of their freedom. Later, it became an attribute of Libertas, the Roman Goddess of freedom. The Phrygian cap has been seen on Roman coins to indicate the Roman emperor's ideas on freedom. A coin depicting a Phrygian cap struck by Brutus after the assassination of Julius Caesar, is identified with the restoration of Rome. These coins were used as propaganda items by Brutus to publicly show his thoughts on liberty. Traces of the Phrygian cap in Rome has been associated with the cult of Mithra. Mithra was generally depicted as wearing a Phrygian cap and the cult of Mithra was very popular among the Roman people. The Phrygian cap was eventually attributed with the notion of "freedom" in Rome as freed slaves symbolized their freedom by wearing the Phrygian cap.

Dress has always been a defining characteristic of social stratification. One example of categorization based on dress was observed during the French Revolution with the Phrygian cap, which also became a symbol of freedom. Many well-known French characters such as King Louis XVI and Marianne, who is known to be the national symbol of France, were depicted wearing a Phrygian cap. Also, the Phrygian cap was adopted by the Sans-culottes, the lower class of France during the 18th century.

Another country associated with the Phrygian cap is America where the cap became the symbol of the American Revolution. The story of the Phrygian cap in America began with Paul Revere, a hero of the American Revolution. The Sons of Liberty, a political organization in colonial America, were also associated with the Phrygian Cap. The Phrygian cap first appeared in America on the Sons of Liberty Bowl. During the 18th century, the Phrygian cap was seen as a symbol of the struggle for freedom in many parts of Americas. Many Latin American states like Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, El Salvador, Haiti, and Nicaragua used the Phrygian cap on their coats of arms as a symbolic representation of freedom. Moving from the Americas to Europe, Spain and Britain are among the other countries that used the Phrygian cap as the meaning of liberty during the 19th century. Finally, the Phrygian cap was also regarded as the early example of the hats worn by Jewish society throughout much of the Middle Ages.

Throughout history, cultural assets, items, and values have acquired meaning and transformed into symbolic figures. The Phrygian cap is one of the unique items associated with the Phrygian State located in Anatolia. As years passed, the Phrygian cap managed to enter many countries around the world and become a symbol of freedom that was used on their stamps, coins, and coats of arms. This study displays the importance of cultural items and their symbolic existence. Unfortunately, there is little research available on the Phrygian cap in Turkish sources. In our study, a literature review on the Phrygian cap was examined by using a qualitative / historical approach, and finally, we tried to set forth detailed information regarding the Phrygian cap and its symbolic meaning “freedom and liberty” and fill in the current gap in Turkish literary sources.

Giriş

Anadolu'nun Tarih Öncesi Dönemi ve Eski Çağ Tarihi, kültürel değer açısından oldukça zengindir ve Tarih Öncesi Döneme ait evrensel olarak bilinirliği oldukça yüksek iki değeri vardır. MÖ 10.000'lere tarihlenen Göbeklitepe, uygarlığın merkezine “din” fenomenini koyarken, MÖ 7500-6000 yılları arasında 1500 yıl kesintisiz bir yerleşik hayatın var olduğu ve dünyanın ilk yerleşim yerleri arasında yer alan Neolitik miras Çatalhöyük ise uygarlığın merkezine “ekonomi ve ticareti” koyarak uygarlık tarihini Anadolu topraklarında başlatırlar.

Tarih Öncesi Dönem sonrası Anadolu coğrafyasına yön veren ve evrensel kimliğe sahip değerlerimiz var olmaya devam etmiştir. MÖ III. Binde Hattiler, MÖ II. Binde Hititler, MÖ I. Binde Lidya, Urartu, Frigya, Likya Uygarlıkları, MÖ 500-300 arası Persler, MÖ 323-33 yılları arası ise Büyük İskender ve ardılları Anadolu'nun tarihsel birikimine katkı yapan uygarlıklar olarak yer almışlardır. Anadolu'nun Eski Çağ Tarihi MÖ 190 yılında Pergamon Devleti'nin çağrısı sonucu Anadolu'ya adım atan Roma Devleti ile devam eder.

Tarih Öncesi Dönem sonrası başlayan Anadolu'nun tarihi dönemlerinde Orta Anadolu'da Kızılırmak ve Sakarya Irmakları etrafında kurulan Frigya Uygarlığı, Ekrem Akurgal'ın tabiri ile “kısa fakat görkemli” bir uygarlık inşa ederek (1961: 119) sadece Anadolu'da değil tüm dünyada bilinirliği yüksek olan bir uygarlık olmuştur.

Frigler, MÖ I. Bin yıl Anadolu tarihinin siyasi ve kültür değerlerine katkı yapmış bir toplumdur (Sivas, 1997: 1). Siyasal bir topluluk olarak ortaya çıktıkları dönemde (MÖ 725-695-675) İç Batı Anadolu ve Orta Anadolu'ya egemen olmuşlardır (Akurgal, 1995: 191). Bölgenin sınırları, sahip olduğu stratejik konumdan dolayı, Kimmer istilas, Lydia ve Pers egemenliği, Anadolu'da oluşan Helenistik ve Roma dönemleri boyunca sürekli değişmiştir (Ramsay, 1960: 163).

F. Braudel, "Uygarlıklar, coğrafya ile belirlenmiş alana sıkı sıkıya bağlıdır" der (1992: 104). Phrygia'nın kültürel değerlerinin evrensel bir değer kazanması ve günümüzde varlığını kültürel anlamda hissettirmesi, doğmuş olduğu coğrafya ile bağlantılıdır. Frigya, coğrafi yakınlık nedeniyle Antik Yunan Uygarlıkları'na komşu olmuş ve bu münasebetle karşılıklı etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Antik Yunan yazarlarının eserlerinde Frigya kültürü ile bilgiler geniş bir şekilde yer almıştır. Rönesans, Reform ve Aydınlanma süreçleri sonrası Antik Yunan kültürüne yönelen Avrupa, doğal olarak Antik Yunan eserleri aracılığıyla Frigya kültürüne de vakıf olmuştur.

Tarihe ait bazı değerler kendi zamanı içinde anlam bulur, kendi zamanı içinde zirvede yer alır ve geçmişte sadece tarihsel bir değer olarak kalır. Bazı değerler ise kendi zamanı içinde fark edilmeyip ilerleyen dönemlerde anlam kazanırlar. MÖ I. Bin yılına ait Frigya Uygarlığı'na ait değerlerden birkaçı, aradan geçen yaklaşık 2800 yıllık zamana rağmen günümüzde evrensel düzeyde varlığını korumuş ve korumaya da devam etmektedir.

Frigya'nın ekonomik ve ticari gücü kendi dönemi içinde mermer, dokuma, cam, hayvancılık ve tarım alanında varlığını hissettirmiştir (Erdoğan, 2018: 139-162; Fant, 1985: 7). Frigya Uygarlığı'nı ve o uygarlığa ait değerleri günümüze kadar taşıyan ve hala canlı tutan değerleri ise Friglerin kültürel değerleri adıyla anabiliriz. Friglerin kültür dünyasının temelini oluşturan değerler yüzyıllardır edebiyat ve sanat dünyasının önde gelen isimlerine ilham kaynağı olmuştur. "Kördüğüm" anlamında Türk diline geçen "Gordion düğümünü çözmek" zor bir sorunun kaba kuvvetle halledilmesi anlamında pek çok ülkenin literatürüne girerek sözcüklerde var olmuş ve dünyada bilinirliği yüksek olan bir kavrama dönüşmüştür. "Eşekkulaklı Midas" ve "Her dokunduğu altın olan Midas" hikâyesi ile kralları Midas bugün sadece Anadolu'da değil pek çok Avrupa ülkesinde temel okuma metni olarak çocukların bildiği bir figür haline gelmiştir. (Ovidius, 1922, XI, 85; Berk, 2011: 103). Frigya Uygarlığı'nın kültürel varlığını evrensel düzeyde temsil ettiren bir değeri daha vardır: Frig Şapkası. Bu şapka, Amerika, Britanya, İspanya ve Fransız Devrimleri'nde sembol olarak kullanılmış, pek çok ülkenin bayrak, arma, pul, madeni para ve flamasında "özgürlüğün" sembolü olarak yerini almıştır.

Frig Şapkası

Aristoteles'in "sosyal ve politik bir hayvan" olarak tanımladığı insanoğlunu (Aristoteles, 1253a1-3) E. Cassier, "simgeleştiren bir hayvan" olarak tanımlar (Cassier, 2005: 37). İnsanın bu iki özelliği tarihin ilk anlarından itibaren var olan toplumların inşa etmiş oldukları medeniyetlerde kendini ortaya koymuştur. Anadolu kökenli bir simge olan Frig Şapkası da "özgürlüğü sembolize ederek politik bir simgeye dönüşmüş, pek çok toplumun politik düşüncesinde

yer edinerek evrensel bir hâl almıştır. “İcat edilmiş gelenek-inventing traditions” kavramının geniş bir alanda kullanıldığını fakat özen gösterilmediğini iddia eden Hobsbawm, kadim kültürlerle ait nesnelere, geleneklerin inşa edilmesinde etkin rol oynadığını dile getirir. Her toplumun geçmişinde büyük oranda biriktirilmiş malzemeler vardır ve bu malzemelerin uygulama ve iletişim alanına sembolik olarak girmesi her zaman mümkündür (Hobsbawm ve Ranger, 2000: 6). Benzer bir tespiti Rus yazar Aleksandr Solzhenitsyn yapar. Solzhenitsyn, kültürel varlığın temellerinden olan edebiyatın önemini altını çizerken şu ifadeleri kullanmaktadır: “Edebiyat, bir toplumun yaşayan hafızasıdır” (Lindauer, 2009: 95). Anadolu tarihine ait bir uygarlık olan Friglere ait şapkanın günümüzde varlığını koruması E. Hobsbawm ve A. Solzhenitsyn’ın sözlerini doğrular niteliktedir ve Anadolu’nun kadim kültürüne ait bir değer olarak Frig Şapkası “özgürlüğün” sembolü niteliği ile varlığını sadece Anadolu’da değil pek çok ülkede sürdürmektedir.

Ritsel ve törensel davranışlar, kitlesel mitinglerde, anma törenlerinde ve yürüyüşlerde toplumun birlik ruhu (esprit de corps) için temel unsurlardır. Toplumların oluşumunda rit-sel davranışların etkisine dikkat edilmeli ve rit-sel davranışlar sembolik davranışlar olarak değerlendirilmelidir. Gerek rit-sel davranışlarda ortaya çıkan sembolik davranışlar ve gerekse diğer alanlarda var olan semboller mesaj taşıması ya da mesajın tamamen temsil ediyor olmasından dolayı toplum kimliği ve politik siyasallaşma için önemlidir (Cattini vd. 2017: 235). Anadolu kökenli Frig Şapkası da tarih boyunca pek çok toplumun birleştirici ruhu olmuş, özgürlük teması altında mitinglerde, isyanlarda ve gösterilerde şapka sembolü etrafında toplanan insanlar yeni oluşumların temelini atmışlardır.

Frig Şapkası’nın köken olarak doğu toplumundaki ilk örneklerinden biri Perslerin “tiara” adını verdikleri şapkadır. Bir Eski Çağ Ansiklopedisi olan Pauly-Wissowa Real Encyclopa-die’sinin “tiara” maddesinde; Greklerin Perslere ait olan “tiara”yı bildikleri ve bu yüzden sadece Persleri değil İskitler, Amazonlar ve Troyalılar olmak üzere tüm doğuları betimlemek için Frig Şapkası’nı kullandıkları yazar. Frig Şapkası, Grek ve Roma sanatında Asya kökenli bir figür olarak karşımıza çıkar (Hertz, 1983: 42) ve Mithras, Attis, Ganydeme, Midas gibi doğu kültürüne ait farklı mitolojik figürlerle anılır. Mithras, Perslerin inancı olan Zerdüştlükte Işık Tanrısı olarak karşımıza çıkarken, Attis Anadolu’da Manga Mater/Kybele kültü ile alakalı olan bir figürdür. Midas, Friglere ait Pessinus’taki Kybele Tapınağı’nın mitolojik kurucusudur. Midas, aynı zamanda Apollo tarafından cezalandırıldığı için “eşek kulaklarına” benzeyen kulaklarını saklamak için Frig Şapkası giymek zorunda kalmıştır. Gandymede ise Zeus’un Olympos Dağı’nda hizmet etmesi için kaçırdığı Troia kralının oğludur. Mithra’nın Boğa öldürme sahnesinde (tauroctony) ise Mithra konik şapka giymiş olarak resmedilir (Mazhjo, 2021:143; Resim I).

Frig Şapkası tanımlanırken çoğu kez “konik” biçimli bir şapka olarak tanımlanır. Konik biçimindeki şapkaların köken olarak Asurlularda din adamlarının giydiği bir şapka olarak tanımlanması Frig Şapkası’nın doğuda Perslerin yanısıra başka bir doğu toplumu ile anılmasına yol açar. Konik biçimli şapka bir tarafta Asur aracılığıyla Etrüsklere uzanırken, diğer taraftan Frigler vasıtasıyla Yunanistan’a uzanır. Grek toplumlarında Lakedemonyalılar kendilerini yöneten tiranlara karşı nefretlerini belirtmek için Phryg şapkası takarlardı (Wrigley, 1997: 134).

Doğu’da Asur, Pers toplumlarında görülen Anadolu’da Frigya kültürü ile özdeşleşmesi sonucu Frig Şapkası adını alan konik biçimli şapka Roma Dönemi’nde “pileus” olarak adlandırılarak tek isim altında buluşur. Tunç Çağı Dönemi’nde Asur ve çevresinde tanrılara isnat edilen konik şapkalar, aynı zamanda tanrıların yeryüzünde temsilcisi olan rahipler ve kralların üzerinde de görülür. MÖ 700’lerde konik şapkalar Asurlu asker ve süvariler üzerinde de görülür. MÖ 7. ve 6. yüzyıllarda Asur’un yayılcı politikaları ile birlikte konik biçimindeki şapkanın izlerinin, heykel, rölyef ve miğferlerde Kıbrıs, Anadolu, Mezopotamya, Pers ve batıda İtalya’da Etrüsklere kadar yayıldığı görülebilir. Öyle ki bu şapkayı kafasından düşüren rahiplerin makamlarını kaybedeceği ifade edilmiştir (Lubrich, 2015: 209; Resim II).

Sivri uçlu, konik şapkanın dünyada bilinen en yaygın adı “Frig Şapkası-Phrygian Cap” olarak kayıtlara geçmiştir. İlk olarak yumuşak olduğu için boğa/ineğin memelerinden yapıldığı ve şapkanın bu sayede kolayca öne doğru eğilebildiği ya da dik durabildiği söylenmiştir. Frig Şapkası Anadolu Uygarlıkları’ndan Friglerde iki figürle ön plana çıkar: “Kral Midas ve Kybele’nin sevgilisi Attis”. Kral Midas’ın Frig Şapkası giymesi hakem olarak katıldığı Apollo ve Marsyas arasındaki müzik yarışmasında tercihini müziğin ve sanatın tanrısı Apollon yerine Marsyas’tan yana kullanması sonucu cezalandırma neticesinde ortaya çıkar. Apollon ceza olarak Midas’ın kulaklarını eşek kulağına çevirince Midas şapka giymek zorunda kalmıştır (Ovidius, 1922: XI. 146-193). Midas’ın giymiş olduğu şapka sonradan Frig Şapkası olarak tanımlanacaktır (Resim III). Frig Şapkası’nın Frig figürlerinden ikinci bağlantısı Attis’tir. Frig Şapkası, Ana tanrıça Kybele’nin âşık olduğu, bitkilerin ölümü ve dirilişini simgeleyen bir bitki tanrısı olan Frig Tanrısı Attis’in üzerinde görülür (Resim IV). Attis, farklı söylencelerde göre Kybele’nin âşık olduğu bir çoban ya da Kybele’nin oğludur (Frazer, 2018: 287; Ovidius, IV. 221-225). Frig Şapkası ayrıca Atinalıların Artemis’e benzettikleri Trakyalı Ay Tanrıçası Bendis ve Troia’dan Kral Tros’un oğlu Gandymedes’e atfedilir. Zeus, ölümlüler arasındaki en güzeli olarak nitelendirilen Troia kralı Tros’un oğlu Gandymedes’i Olimpos Dağı’nda sakilik yapsın diye kaçırmıştır (Lubrich, 2015: 209).

Frig Şapkası, doğu toplumlarına özgü “öteki”nin giydiği bir şapkadır. Helen’i kaçıran Paris, Paris’in ağabeyi Hektor, Aphrodite’nin kabul görmeyen dünyalı sevgilisi ve Troialı Aeneas’ın babası Ankhises, Kolhis Kralı Aietes’in kızı Medeia, mitolojik karakter Typhon, tek göğüslü Amazon kadınlar ve her dokunduğunun altın olmasını isteyecek kadar ahmak olmakla bilinen Midas bu konik şapkalardan giymişlerdir. Frig Şapkası, Odysseus ve Bellerophon gibi doğuyu dolaşan figürler tarafından batıya aktarılmış olabilir. Şapkanın bir diğer hikâyesi ise Seleukos Handedanlığı Dönemi’ne aittir. Seleukos Kralı Antiochus IV Epiphanes (MÖ 215-164) Yahudilerin inançlarına saygı duymayıp, bölgeyi Helen kültürü ile harmanlarken Makkabi İsyanında Yahudi erkeklerini “petasos” adı verilen geniş kenarlı şapka giymeye zorlamıştır (Lubrich, 2015: 210).

Roma dönemi Frig Şapkası (Pileus)

Doğu kökenli konik şapka Roma’da “pileus” adıyla karşımıza çıkar (Lubrich, 2015: 212). Köken olarak MÖ I. Binde doğuda pek çok toplumda görülen konik biçimli şapkaların kökeninde özgürlükle bağlantılı bir örgü olmadığı düşünülmektedir. Özgürlükle bağ-

lantı noktası Roma'da kölelere verilen özgürlük sürecinde başlar. Sonrasında Amerika ve Fransız Devrimleri'nde özgürlüğün sembolü olarak kullanılmıştır (Wrigley, 1977: 132-133). "Pileus", kazandığı özgürlük anlamı sonucunda Roma'da Özgürlük Tanrıçası Libertas'ın da simgesi haline gelmiştir. Roma İmparatorları bastırdıkları sikkeler üzerine "pileus" resmini koyarak kendilerini halkı özgür kılan iyi imparatorlar arasına koymaya çalışmışlar ve kendi dönemlerini halk nezdinde yasallaştırmaya çalışmışlardır (Korshak, 1987: 53).

Roma'da özgürlük şapkası olarak bilinen "pileus-pilleus" köken olarak Grekçe keten anlamına gelen "pilos"dan gelmektedir (Yates, 1875: 919-921). Kelimenin kökeni konusunda Latince saç anlamına gelen "pilus" kelimesine bağlayanlar da vardır. Roma'da konik şapkalar bir taraftan doğu toplumunu hatırlatan bir imge olarak karşımıza çıkarken, diğer taraftan Etrüsk-Asur geleneği bağlamında dini ve sosyal yükselmenin bir anlamı olarak karşımıza çıkar (Lubrich, 2015: 210).

Günümüzdeki bere tipi şapkalara benzeyen "pileus" kenarsız bir şapka türüdür. Her giyecek türünde olduğu gibi sadece fiziksel bir obje olmayıp giyen kişi için bir anlam taşımaktadır. Esirlerin azat edilme seremonisinde esirlere giydirilen ve artık özgür olduğunu betimleyen bir anlam ifade eder (Omissi, 2016: 271; Resim V). "Pileus" adı verilen şapkalar azat etme ve özgürleştirme anlamında pozitif bir söylem taşır. Roma'nın savaş kahramanlarından Q. Terentius Culleo, Romalı Komutan Scipio Africanus'un Kartaca Savaşı'ndaki zaferinden sonra tutsaklıktan kurtulduktan sonra özgürlüğün sembolü olan "pileus" şapkasını takar. Latince'de "servos vocare ad pileum" kölelere özgürlük vermek; "pileum conferre" özgürlük bahşetmek ve "pileum capire" ise özgürlüğü gasp etmek anlamında olan cümlelerdir (Lubrich, 2015: 213).

Julius Caesar MÖ 44 yılında öldürülmesinin ardından diktatörlükten kurtulma onuruna M. J. Brutus özgürlüğü simgeleyen bir sikke basmıştır. Sikke üzerinde iki hançer ortasında konik biçiminde bir şapka vardır. Eid-Mar ise Latince Eidibus Martiis (Ides of March-15 Mart) kısaltılmış hali olup J. Caesar'ın öldürüldüğü 15 Mart'ı ifade etmektedir. Brutus, dinarius üzerindeki "pileus" simgesi ile Roma Cumhuriyeti'nin restore ettiğini ve yeniden özgürlüğüne kavuşturduğunu ifade etmektedir (Graham, vd. 2015: 126; Korshak, 1987: 53; Resim VI).

Roma İmparatoru Nero MS 68'de vefat ettiğinde halk sokaklarda özgürlüğün sembolü olan "pileus"larını giyerek sokaklarda sevinçle yürümüşlerdir. "Pileus", baskıya direnmenin ve özgürlüğün sembolü olarak yer almaya başlamıştır (Suetonius, 1914: 57). "Pileus" giymek, Romalı üst sınıfın alt sınıfa gösterdiği saygıyı temsil eder. "Pileus" giyen bir köle bir Romalı vatandaşın elde ettiği hakları elde ederken, diğer taraftan Roma vatandaşı olma vasfını kazanamaz (Lubrich, 2015: 213).

Roma'da "Pileus"un yaygın olarak kullanıldığı bir tören ise tarım tanrısı Satürn adına aralık ayında düzenledikleri Saturnalia Festivali'dir. Bu festivalde köleler efendi, efendiler köle olur. Bu festivalde herkes "pileus" giyerek eşit olur. Köleler festival esnasında özgür olmanın nasıl bir duygu olduğunu yaşarlar. "Pileus" giymek, özgürlüğün bir sembolü olarak karşımıza çıkar (Lubrich, 2015: 213).

Roma’da “Pileus”ün kullanımında etkisi olan bir unsur ise kökeni Hindistan ve Pers uygarlığına dayalı Mithra kültürüdür. Pers inancında Mithras güneş tanrısıdır ve ışığın, savaşın ve adaletin simgesidir. Mithra kültü, Pers Uygarlığı’nda bir dönem etkisini kaybetmiş ve MS I. Yüzyıldan itibaren Roma’da Hıristiyanlığa rakip olacak düzeyde etkin bir kült haline gelmiştir (Dürüşken, 2000: 146). Pileus’un Asur, Grek, Etrüsk ve Pers biçimleri Roma’da Mithras üzerinde yeniden harmanlanmış ve Mithras heykellerinde Mithras “pileus” şapkasıyla yerini almıştır. Böylece Mithra kültürüne tapınan köleler, yabancılar “pileus” şapkası takmışlardır (Lubrich, 2015: 215).

Fransız devrimi ve Frig Şapkası

Fransız Devrimi’nde adı geçen özgürlük şapkası üç adla anılır: *Bonnet de la liberté, bonnet rouge ve bonnet phrygien*. İlk çıkış noktası Frigya Uygarlığı’na dayandırılan Frig Şapkası’nın köken itibariyle “özgürlük” bağlantısı olmaması, “neden Fransız Devrimi’nde özgürlük bağlantısıyla ortaya çıktı” sorusunu gündeme getirmektedir (Wrigley, 1997: 1). Rönesans’tan itibaren özgürlüğün simgesi olarak Frig Şapkası’nın kullanımı bu şapkanın Phrygia’dan daha çok Roma’da kullanılan ve özgürlüğü temsil eden “pileus” adı verilen şapkalar ile olan bağlantısı yüzündendir (Korshak, 1987: 53).

Fransa’da Frig Şapkası’nın ilk ortaya çıkışı 1552’ye kadar uzanır. Şapka, 1547-1559 yılları arasında Fransa Kralı olan II. Henry’nin Kutsal Roma İmparatoru V. Charles’e karşı oluşturduğu sefer esnasına tarihlenen bir madalyonda ortaya çıkar. Madalyonun bir yüzünde II. Henry’nin bir resmi yer alırken diğer tarafta ise iki hançer arasında yer alan konik bir şapka yer almaktadır (Ober ve Wharton, 1956: 572; Resim VII). 1675 yılında Breton köylülerinin XIV. Louis’e karşı isyan ettikleri dönemde de “*bonnet rouge*” adı verilen şapkaların giyildiği ifade edilmiştir.

18. yüzyıl Avrupa moda akımında, şapka ve saç stilleri ile politik olaylar desteklenmektedir. Modayı takip eden Fransız kadınlar şapka üzerine sayı çıkaran Fransız dergilerini ilgiyle takip etmektedirler. Avrupa tarihi açısından dönüm noktası olan 1789’daki Fransız Devrimi’nde kullanılan sembollerden birisinin de şapka olması bu yüzdendir. Özgürlüğün simgesi olduğu bilinen bu şapkalar Fransa’da devrimden önce işçi sınıfının geleneksel giysisi olarak da kullanılmaktadır. Frig Şapkası, Tuileries Sarayı’nda Fransa Kralı XVI. Louis’e zorla giydirilir. (Shilliam 1993: 105-109). Fransa Kralı XVI. Louis pek çok kez Frig Şapkası giymiş olarak resmedilmiştir (Resim VIII). Frig Şapkası, Fransa’da var olan tiranlıktan özgürlüğe geçişin sembolü olmuştur. Fransa’da “*Sans Culottes*” olarak anılan Fransız Devrimi’nin öncüleri Frig Şapkaları ve şapkaları üzerindeki üç renkli armalarıyla toplumda devrimi sembolize etmişler ve zamanla “*bonnet rouge*” giymek özgürlük ve cumhuriyetçi duyguların sembolü olmuştur (Harris, 1981: 285).

“Bonnet rouge” adıyla anılan şapkaların Fransız Devrimi sürecinde özgürlük ile anılmasına neden olan olaylardan birisi de tartışmalı olmakla birlikte Fransa’da Châteauevieux adında İsviçre alayına bağlı olan askerlerin 1790 Nancy Olayları’ndaki itaatsizliklerinden dolayı hapsedilmesinin ardından tahliye edilmelerini kutlama esnasında askerler ve halk tarafından

giyilmesi ile başlar. Askerlerin üzerindeki şapkalar elbisenin bir parçası iken töreni izleyen halk tarafından giyilen şapkalar özgürlüğün sembolü haline dönüşmüştür. 1792 yılında “Bonnet rouge” ayrıştırıcı bir alamet olmaktan çıkıp Jakoben topluluğun devrimde öncü rol alması sonrası “Jakobenler” ve “Sans Culottes” ile bağdaştırılan ulusal ve cumhuriyetçi bir sembole dönüşmüştür. Théâtre-Italien izleyicileri artık değneklere taktıkları ““Bonnet rouge” ile “yaşasın özgürlük-yaşasın millet” naraları atmaya başlamışlardır (Wrigley, 1997: 147-148).

Fransa'nın ‘özgürlük, eşitlik, kardeşlik’ sloganını temsil eden ulusal simgesi Marianne, “bonnet rouge” ile sembolize edilerek Frig Şapkası'nın Fransız Devrimi'nde “özgürlük” ile bağdaştırılmasının en somut örneği olarak karşımıza çıkar (Mould, 2011: 169). Fransa'da Frig Şapkası giymiş olan Marianne'nin resimleri, posterleri, pulları ve büstleri pek çok yerde görülmektedir. (Resim IX).

Fransa'da Frig Şapkası'nın Fransız Devrimi yıllarındaki özgürlük anlamını yavaş yavaş kaybedip ülkenin sembolü haline geldiğini iddia edenler olsa bile (Korshak, 1987: 66) Fransa'da Frig Şapkası'nın kullanımı günümüzde de mevcudiyetini sürdürmektedir. 1930'lu yıllarda Fransız Sosyalist Partisi'nin ilk öncüleri olan SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière) üyeleri Breton'da 1675 yılında bu bölgede meydana gelen isyanları anarken bu şapkayı kullanmışlardır. 2013 yılında yine bölge halkı protestolarında “bonnet rouge” giymişler ve basında “kırmızı bereliler” hareketi olarak yer almıştır (Le Coadic, 2015: 8).

Britanya ve Frig Şapkası

19. yüzyıl Britanya'sında politik ifadeler bayraklar, afişler, şapkalar, kurdeleler, madalyonlar, şarkı ve içilen içkilerde kadeh kaldırmalarda söylenen sözlerle ifade edilir olmuştur. Bu uygulamaları gerçekleştirenler bir taraftan politik düzenleme amaçlarını yansıtmak isterken, diğer taraftan gündemdeki konuların tam merkezinde yer alarak güçlerini muhafaza etmek istemişlerdir (Epstein, 1989: 77).

Özgürlük Şapkası Britanya'ya Hollanda asıllı İngiliz Kralı III. William tarafından 1688 yılında Hollanda'dan getirilmiştir. Hollanda'da 1570-1580li yıllarda Frig Şapkası vatanseverlik sembolü olarak kullanılan bir semboldür. Hollanda'da 1573 yılına tarihli bir nişanda geniş kenarlı özgürlük şapkası giyen bir kadın resmedilmiştir. Hollanda'ya ise Romalı kölelerin özgürleştirilmesi hikâyesiyle Roma'dan gelmiştir. 18. yüzyıl nümizmatik uzmanı Gerard van Loon, Hollanda'nın Frig Şapkası sembolünü Romalılardan aldığını ve “özgürlüğüne kavuşmuş kölelerin saçlarını kazıtması” olayını yansıttığını ifade eder (Harden, 1995: 73-74).

Britanya'da Frig Şapkası'nın yaygın olarak kullanımına ise 19. yüzyılda başlanmıştır. 1815 Napolyon Savaşları'nın ardından Britanya'da artan işsizlik sonucu oluşan ekonomik sorunlara yönelik tepkilerden biri de 1819 yılında Manchester kentinde St. Peter Meydanı'nda gerçekleşmiştir (Epstein, 1989: 78). Tarihe “Peterloo Katliamı” olarak geçen olay sadece Manchester Kenti'nde olan yerel bir olay olmaktan daha çok kuzey ve doğu bölgelerinden gelen tekstil işçilerinin katılımıyla ulusal bir eyleme dönüşen bir olaydır. St. Peter Meydanı'nda yapılan gösteriler insanların reform istekleri bağlamında sonraki dönemler için ufuk açıcı bir olaya dönüşmüştür. Frig Şapkası- bonnet rouge, olarak bilinen özgürlük şap-

kası 1819 yılında Britanya’da meydana gelen radikal eylemlerin sembolü haline gelmiştir. Bu dönemde Frig Şapkası’nı sembol olarak kullanmak, hak arama mücadelesi içinde olan çalışan sınıfın sembolü olurken, bu şapkayı yasaklamak ise otoritenin davranışı haline geldi. Kral taraftarları için Frig Şapkası ise devrimin simgesi ve Fransız anarşistlerin sembolüydü (Epstein, 1989: 79).

Frig Şapkası Britanya’da engellemelere rağmen Lancashire, Rochdale, Blackburn ve Leigh ve Stockport bölgelerinde yapılan gösterilerde kullanılmıştır. Londra’da Smithfield gösterilerinde kullanılan özgürlük şapkası Pennines ve Huddersfield’de yapılan gösterilerde de kullanılmıştır. Özgür ifade hakkının tanınmasını, baskıcı rejimin çözülmesini isteyen ve devrimci bir niyeti olan göstericiler özgürlük şapkasını gösterilerinde bilinçli olarak kullandılar (Epstein, 1989: 81).

Amerikan devrimi ve Frig Şapkası

Amerika Kıtası, keşif sonrasında Avrupa Devletleri’nin emperyal emellerine maruz kalmıştır. Nitekim Amerika kıtasında sömürgeci devletlerden Britanya’ya ait 13 koloni bulunmaktadır. Amerika Devrimi, 13 Koloni’nin Britanya’dan bağımsızlığı kazanıp Amerika’nın temellerinin atıldığı 1775-1783 yılları arasına tarihlenir (Burg, 2007: 1-113). Frig Şapkası’nın Amerika Devrimi’nde kullanımı da bağımsızlık mücadelesi veren halkın kullandığı simgelerden birisidir.

Frig Şapkası’nın Amerika’daki ilk izleri Amerikan halk kahramanı Paul Revere’nin kuyumculuk mesleği sonucu ürettiği ürünlerde karşımıza çıkar. Frig Şapkası’nı Amerika’da halktan gelen tepkiler sonucu 1776 yılında Pul Yasası’nı yürürlükten kaldırma şerefine dikilen obelisklerde ve 1768 yılında Massachusetts Temsilciler Meclisi’nde görev yapan ve Kral ve Parlamento’nun savunulamaz yasalarına karşı çıkan 92 meclis üyesinin hatırası adına yapılan “Sons of Liberty Bowl-Özgürlük Kâsesi’nin Çocukları” adlı eserde görürüz. (Resim X). Kâse üzerinde 15 meclis üyesinin ismi ve bir çelenk içinde Frig Şapkası, despotluğa karşı özgürlüğü simgelemek amacıyla işlenmiştir. Yine P. Revere tarafından 1770 yılında Boston Gazette’nin en üst tepesinde Britanya’nın simgesi olan kadın savaşı Britanya bir elinde sopa üzerinde özgürlük şapkası tutarken, diğer elinde kafesinden salıverilen bir kuş olarak resmedilmiştir (Korshak, 1987: 54-55).

İngiliz ressam ve karikatürist William Hoggart’ın Amerikan Devrimcileri’ni destekleyen İngiliz gazeteci John Wilkes’i hicvettiği resim içinde J. Wilkes’in elinde “özgürlük şapkası” ile karşımıza çıkar (Resim XI). William Hoggart, Frig Şapkası’nı politik isyanlarla sembolize eden modern zamanların ilk ressamı olarak anılır. Bu karikatür, modern dönemlerde özgürlük şapkasının politik isyanlarla özdeşleştirildiği ilk eserlerden biridir (Korshak, 1987: 55-57 Amerikan Devrimi’nin öncesinde ve sonrasında Frig Şapkası, özgürlük ağaçlarının tepesinde, özgürlük direklerinde, mühür ve bayraklarda özgürlüğün sembolü olarak karşımıza çıkar. Amerika’nın en eski askeri birliği olarak bilinen ve Amerikan Devrimi’nde Britanya egemenliğinden ayrılma mücadelesi veren kolonilere destek vermek için kurulan “The Light Horse Troop of Philadelphia” adlı askeri birliğin flamasında özgürlük şapkası yer alır. Frig

Şapkası, Amerika'daki devrimde Fransız Devrimi'nden daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Amerika'nın ilk başkanı olan G. Washington'un resmedildiği bir çerçevenin üstüne "özgürlük şapkası" konulmuştur (Korshak, 1987: 57-58; Resim XII).

Özgürlük peşinde koşan Amerikalılar ilk direniş toplantılarını Boston'da bulunan bir Karaağaç altında toplanarak yaptıkları için özgürlük ağacı devrimin sembolü olmuştur. Bu ağaç yıkıldıktan sonra yerini "liberty poll- özgürlük direği" adı verilen direkler almıştır. Bu direklerin tepesine de özgürlüğün sembolü Frig Şapkası'nı yerleştirmişlerdir (Harden, 1995: 68). 1776 yılında 13 Koloni Temsilcileri'nden oluşan kongrede Pierre Eugene du Simitiere'nin çizdiği olmak üzere pek çok eser (mühür) Amerikan Devrimi'nin sembolü olarak oylamaya sunulmuştur. Sunulan her eserde olmazsa olmaz olgu Friglerin "Özgürlük Şapkasıdır". Amerika'nın bağımsızlığını deklare etmek için Kongre'ye 1779-1780 yıllarında önerilen bu mühürlerde Frig Şapkası yer almıştır. Kongre teklif edilen bu mühürleri kabul etmemiştir ve bunun yerine 1782'de kabul edilen tasarımda Frig Şapkası çıkartılmıştır. Fakat Frig Şapkası Fransız sanatçı Augustin Dupré'nin çizmiş olduğu motiflerle 1792 yılından itibaren Amerikan madeni paralarında yer almaya başlamıştır (Korshak, 1987: 61; Resim XIII)

Amerikan Devrimi'nin arifesinde "Amerika" adının alternatifi olarak "Columbia" ismi gündeme gelmiştir. "Columbia" adı 18. yüzyıl Amerikan şiirlerinde alegorik bir kadın figürü olarak yer almaya başlamıştır (Paul, 2014: 54; Kim vd. 2016: 42). C. Kimmel tarafından 1865 yılında çizilen bir resimde Frig Şapkası giymiş olan Columbia bir elinde Amerika bayrağı ile resmedilmiştir (Dunkerly, 2015: 135; Resim XIV). Fransızların Marianne'si nasıl Frig Şapkası giydirilip özgürlük ile özdeşleştirildiyse, Columbia da Frig Şapkası ile biraz da feminist bir ruh havası katılarak özgürlük ile ilişkilendirilmiştir. Bu gelenek 20. yüzyılda da devam etmiş ve I. Dünya Savaşı esnasında posterler üzerinde figürize edilen Columbia Frig Şapkası giyerek resmedilmiştir (Resim XV).

Frig Şapkası, Amerika'da 18. yüzyılda Amerikan Devrimi esnasında içerdiği milliyetçi duyguyu kaybetmesine rağmen, Senatoda, altı eyalette ve Millî Savunma Bakanlığı'nda Amerikan Devrimi'nin bir hatırası olarak kalmıştır (Korshak, 1987: 60). Amerikan Ordusu'nun sembolü Amerikan Devrimi'ne kadar uzanan ve 1778 yılına tarihlene bir geçmişi vardır. 1778 yılında ortaya çıkan Amerika ordusunun arması 1947 yılında yeniden tasarlanmıştır. 1778 ve 1947 yılındaki armaların ikisinde de özgürlüğün sembolü Frig Şapkası yer almaktadır (Young, 1959: 392; Resim XVI).

Frig Şapkası, Amerika'da West Wirginia, Idaho, New Jersey, New York, ABD Senatosu, Iowa, Kuzey Carolina ve Virginia Eyaletleri'nin armalarında yer almaktadır. Ayrıca Arjantin, Küba, Bolivya, Kolombiya, El Salvador, Haiti ve Nikaragua gibi Latin Amerika Ülkeleri'nin armalarında Frig Şapkası yer alır (Resim, XVII).

İspanya–Muhteşem devrim ve Frig Şapkası (Barretina)

1868-1931 yılları arasında İspanya'da sol gruplar Cumhuriyetçilik ideolojisi altında birleşmişler ve alt kesimden büyük bir destek görmüşlerdi. Cumhuriyet'in kuruluşu ile sosyal bir düzenleme planlanıyordu. İspanya'nın her bölgesinde yapılan gösterilerde okuryazarlığın

artırılması ve kültürün politikalarının genişletilmesi talep ediliyordu. İspanya Kraliçesi II. Isabel'in 1868 yılında ayaklanma neticesinde devrilmesi sonucu bu cumhuriyet temelli hareket tüm İspanya'ya yayıldı. Bu hareketin adına "Muhteşem Devrim" adı verildi. 1873 yılında ise Birinci İspanya Cumhuriyeti kuruldu. Bu dönemde Frig Şapkası cumhuriyetçilerin sembolü olmuştur (Cattini ve Santacana, 2017: 235-236).

1868 yılında II. Isabel'in indirilmesiyle başlayan 1874'e kadar olan döneme "Democratic Sexennium- Altı Demokratik-Devrimci Yıl" adı verilmektedir. Bu dönem içinde Fransızların Mariannesi tarzında bir kadının cumhuriyetin sembolü olarak Frig Şapkası ile resmedilmesinin ardından Frig Şapkası İspanya Devrimi'nin sembolü olarak tanınmaya başlandı (Cattini ve Santacana, 2017: 237).

Birinci İspanya Cumhuriyeti'nin hanedan arması için oluşturulan komisyon Frig Şapkası'na farklı nedenlerden dolayı onay vermedi. Özgürlüğü temsil etmediği, görünüşünün estetik olmadığı ve Fransız Devrimi esnasında dökülen kandan dolayı Frig Şapkası aleyhinde konuşmalar oldu. Fakat hanedan arması için toplanan ve Frig Şapkası aleyhinde olanların gücü İspanya'da sol grupların Frig Şapkası takmasına engel olamadı. Frig Şapkası artık İspanya Devrimi ile özdeşleşmiş ve kaldırılması zor olan bir nesneye dönüşmüştü. İspanyolların "La Barretina" adını verdikleri Frig Şapkası ilerleyen yıllarda İspanya için sabit bir nesneye dönüştü ve 1931 yılında kurulan İkinci İspanya Cumhuriyeti gösterilerinde Frig Şapkası, meydana dolduran kalabalıkların sembolü olarak yerini aldı. 1936- 1939 yılları arasında yaşanan İspanya İç Savaşı'nda Katalanlar'ın "Barretina" adlı şapkası ile Frig Şapkası harmanlanarak İspanya'nın Katalonya Özerk Topluluğu'nun siyasi örgütlenmesi olan Generalitat'ın gösterilerinde ortaya çıktı. Gösterilerde resmedilen işçi elbisesi giymiş çocuğun şapkası Barretina ile Katalan kimliğini sembolize ederken Frig Şapkası tarzı ile özgürlüğü sembolize ediyordu. Bu küçük çocuk figürü 1936-1939 yıllarının en önemli maskotu haline geldi ve 200.000'den fazla kopyası İspanya'ya dağıtıldı (Cattini ve Santacana, 2017: 237-238; Resim XVIII).

Yahudiler ve Frig Şapkası

Yahudilerin sakal ve şapka ile anılması 9. yüzyıla kadar uzanır (Mellinkof, 1973: 156). 12. yüzyıl ikonografilerinde kalıplaşmış olan Yahudi imajında erkekler sakallı ve şapkalı olarak resmedilmiştir. Orta Çağ sanatında şapka Yahudileri diğer topluluklardan ayıran bir nesnedir. Frig Şapkası, Orta Çağ'da Yahudilerin giydiği şapkanın öncülü olarak bilinir. Yahudilerin şapka takmasının dini bir gereksinim olarak kafalarını örtme gereksiniminden kaynaklandığını da unutmamak gerekir. Yahudiler, Frig Şapkası'na benzetilen şapka haricinde farklı şapkalar da takmışlardır (Strickland, 2003: 105-106). Ancak Yahudilerin takmış oldukları şapka "özgürlük" anlamı taşımamaktadır.

1215 yılında Papa III. Innocentius'un çağrısı ile düzenlenen Dördüncü Laterano Konsili'nde Yahudi ve Sarazenlerin Hristiyanlardan ayırt edilebilmesi için Yahudilerin farklı kıyafetleri giymesi zorunlu tutulmuştur (Mellinkof, 1973: 156). 1267 yılında Almanya'da Breslau'da düzenlenen konsilde Yahudiler aleyhine bir yasa yürürlüğe girmiştir. Konsil, Yahudiler ve Hristiyanlar arasında var olan dostluğa set çekerek Yahudi ve Hristiyan evler

arasına çit çekilmesini talep etmiş ve Yahudilerden yiyecek alınmasını yasaklamıştır. Konsil ayrıca Yahudilerden Frig Şapkası'na benzeyen bir şapka olan ve "piletus cornutus" olarak adlandırılan şapkayı giymelerini istemiştir. Frig Şapkası olarak da bilinen bu "Yahudi Şapkası" Yahudileri diğerlerinden ayıran bir önemli bir unsura dönüşmüştür (Silverman, 2013: 55).

Frig Şapkası gibi şapkanın tepesindeki çıkıntıdan dolayı "boynuzlu şapka-horned cap" olarak da adlandırılan Yahudi şapkası, Hristiyan din adamlarının giydiği şapkaya benzetilmiştir. Hem Yahudilerin hem de Hristiyanların giydiği bu şapkaların kökenini Roma'ya bağlayan bilim insanları vardır. Bu düşünce her iki dine mensup insanların giydikleri şapkanın kökenini Roma üzerinden Küçük Asya'ya dayandırır. Ancak, bazı bilim insanları ise Hristiyan din adamlarının giydiği şapkanın kökenini Küçük Asya üzerinden Roma'ya bağlarken, Yahudilerin giydiği şapkayı ise Galya'da giyilen "cucullus" adı verilen şapkaya bağlarlar. Karolenj Dönemi Avrupası'nda 8. yüzyıl ve 12. yüzyıl arası göç eden Yahudiler bu şapkayı Avrupa'nın diğer bölgelerine taşıdıkları rivayet edilir (Silverman, 2013: 56). Hz. Musa da Yahudilerin Almanca "Judenhut" olarak tanımladıkları Frig Şapkası'na benzeyen şapka ile pek çok kez resmedilmiştir (Melinkoff, 1970: 130).

Sonuç

Hobsbawn'ın "icat edilmiş" gelenekler kavramı açık ya da kapalı kabul edilmiş kurallar tarafından uygulanan pratikleri kapsar. Bir ritüel ya da sembolik bir unsur aracılığıyla geçmiş değerler ve normlar, tekrarlanarak insanlara aşılama çabası ve geleneklerin temeli atılır. Kadim materyaller kültür inşa etmede ve gelenekleri icat etmede hazır bekleyen araçlar olarak toplumların geçmişinde yer alır. Anadolu'nun zengin tarihi bu noktada pek çok kültürün inşasına ve geleneklerin oluşmasına aracılık eden nesnelere ev sahipliği yapmıştır.

Tüm icat edilmiş gelenekler, eylemleri meşrulaştırmak ve grup birliğinin çimentosu olarak tarihi kullanırlar. Tarih, bilginin sermayesi, ulusun, devletin ya da siyasi hareketlerin "ideoloji"si olduğu için icat edilen geleneklerin içinde yer alır. Frig Şapkası da kültürel bir değer olarak ulusların, devletlerin sermayesi olmuş ve "özgürlük ve bağımsızlık" ile özdeşleştirilmiştir.

Şapka, Eski Çağ tarihinin Asur, Pers, Etrüsk, Troyalılar, Grekler ve Amazon kadınlar olmak üzere pek çok toplumunda farklı modellerde yer almıştır. Kullanılan bu şapkalar genel bir isim olarak "Frig Şapkası" olarak adlandırılmıştır. Roma'da "pileus", Perslerde ise "tiara" olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Eski Çağ literatüründe farklı adlarda anılan şapkalar dahi "Frig Şapkası" olarak tanımlanmıştır.

Frig Şapkası'nın Anadolu kökenli bir uygarlıktan adını alması ve geniş bir hinterlanda yayılması Anadolu tarihinin zenginliğini bir kez daha ortaya koymuştur. Frig Şapkası'nın özgürlük teması ile özdeşleştirilmesi şapkanın her dönem tazeliğini korumasını sağlamıştır. Köken olarak Asur, Pers ve Etrüsk gibi pek çok kadim uygarlıkta görülen konik biçimli şapka MÖ I. Binde Anadolu'da ortaya çıkan Frigya Uygarlığı krallarından olan Midas'ın bir hikâyesinde yer alarak Frig Şapkası olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Frig Şapkası'nın serüveni günümüze kadar gelerek "yaşayan bir kültürel mirasa" dönüşmüştür.

Roma’da kazandığı “özgürlük” teması ile başlayan serüveninin ardından tüm dünyaya yayılması sürecinin takip edildiği bu çalışma göstermektedir ki Frig Şapkası, Fransa, Britanya, İspanya ve Amerika’daki devrimlerde aldığı rol ile “özgürlük ve bağımsızlık” temasını güçlendirmiştir. Devrim, isyan vb. olaylar sonucu kuruluşunu tamamlayan devletler, kuruldıkları günlerin hatırası adına arma, sikke, pul, flama ve bayraklarında özgürlüğün sembolü olarak Frig Şapkası’na yer vermişlerdir. Örneğin Latin Amerika ülkelerinden olan Arjantin, Küba, Bolivya, Kolombiya, El Salvador, Haiti ve Nikaragua’nın bayrak, flama ve armalarında Frig Şapkası’na rastlanmaktadır. Ayrıca Hıristiyan ve Yahudilerin kullandığı şapkalar da Frig Şapkası ile özdeşleştirilmektedir.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Aristoteles. (2008). *Politika* (M. Tunçay, Çev.) Remzi.
- Akurgal, E. (1961). *Die kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*. Walter de Gruyter.
- Akurgal, E. (1995). *Anadolu uygarlıkları*. Net Turistik.
- Braudel, F. (1992). *Tarih üzerine yazılar* (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge.
- Berk, Fatih M. (2011). Phryglerin mitolojik etkisinin edebiyat ve sanat dünyasına yansımaları. *Tarihin Peşinde. Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 101-116.
- Burg, D. F. (2007). *The American revolution*. Infobase.
- Cassier, E. (2005). *Devlet efsanesi* (M. Tunçay, Çev.) Say.

- Cattini, G., Santacana, C. (2017). Fashion and political identities: The symbolism of headwear in contemporary Spain (G. Motta and A. Biagini, Ed.) in *Fashion through history: costumes, symbols, communication*, 2, (234-248). Cambridge Scholars.
- Dunkerly, R. M. (2015). *To the bitter end: Appomattox, bennett place, and the surrenders of the confederacy (Emerging civil war series)*. Savas Beatie LLC.
- Dürüşken, Ç. (2000). *Roma'nın gizem dinleri*. Arkeoloji ve Sanat.
- Epstein, J. (1989). Understanding the cap of liberty: Symbolic practice and social conflict in early nineteenth-century England. *Past & Present*, No. 122, 75-118.
- Erdoğan, E. (2018). *Frig kültürü ve uygarlığı*. Arkeoloji ve Sanat.
- Eric S. (2013). *A Cultural history of Jewish dress*. Bloomsbury.
- Fant, C. (1985). Four unfinished sarcophagus lids at Docimeian and the Roman Imperial quarry System in Phrygia. *American Journal of Archaeology*, 89, 655-672.
- Frazer, J. G. (2018). *Adonis, Attis, Osiris: Doğu dinleri araştırmaları –I* (İ. H. Yılmaz, Çev.) Pinhan.
- Harden, J. D. (1995). The liberty caps and liberty trees. *Past & Present*, 122, 66-102.
- Harris, J. (1981). The red cap of liberty: A study of dress worn by French revolutionary partisans 1789-94. *Eighteen-Century Studies*, Spring, 14 (3), 283-312.
- Hertz, N. (1983). Medusa's head: Male hysteria under political pressure. *Representations*, 4, 27-54.
- Hobsbawm, E. J., Ranger, T. (2000). *The invention of tradition*. Cambridge University.
- Graham, A., Kamm, A. (2015). *The Romans: An introduction*. Routledge.
- Kim, P., Rose, C.B., Holzman, S., Morgan, K., (2016). The legacy of Phrygian culture. (C. B. Rose and G. Darbyshire, Ed.) in *The golden age of king Midas: Exhibition catalogue*. University of Pennsylvania, 41-48.
- Korshak, Y. (1987). The liberty cap as a revolutionary symbol in America and France. *Smithsonian Studies in American Art*, 1, (2), 52-69.
- Le Coadic, R. (2015). Brittany's new "bonnets rouges" and their critics. (L. A. Brannelly, G. Darwin, P. McCoy, K. O'Neill, Ed) in *Proceedings of the Harvard Celtic colloquium*. Harvard University, 1-17.
- Lindauer, M. S. (2009). *Psyche and the literary Muses: The contribution of literary content to scientific psychology*. John Benjamins.
- Lubrich, N. (2015). The wandering hat: Iterations of the medieval Jewish pointed cap. *Jewish History*, 29, (¾), 203-244.
- Mazhoo, N. (2021). Being mithraist: Embracing 'other' in the Roman cultural milieu. (Aaron W. Irvin Ed.) in *Community and Identity at the Edges of the Classical World*. W. Blackwell, 139-153.
- Mellinkoff, R. (1973). The round, cap-shaped hats depicted on Jews in BM cotton Claudius B. Iv. *Anglo-Saxon England*, 2, 155-165.
- Mellinkoff, R. (1970). *The horned Moses in medieval art and thought*. Wipf and Stock.
- Mould, M. (2011). *The Routledge dictionary of cultural references in modern French*. Routledge.
- Omissi, A. (2016). The cap of liberty: Roman slavery, cultural memory and magic mushrooms. *Folklore*, 127 (3), 270-285.
- Ovidius. (1922). *Metamorphoses* (B. More, Ed.) Cornhill.
- Ovidius. (1931). *Fasti* (J. G. Frazer, Trans.) Harvard University.
- Ober, W. B., Wharton, R. N. (1956). On the Phrygian cap. *New England Journal of Medicine*, 255 (12), 571-572.

- Paul, H. (2014). *The myths that made America: An introduction to American studies*: CPI – Clausen & Bosse, Leck.
- Ramsay, W. M. (1960). *Anadolu'nun tarihi coğrafyası* (M. Pektas, Çev.) Milli Eğitim.
- Shilliam, N. J. (1993). Cocardes nationales and bonnets rouges: Symbolic headdresses of the French revolution. *Journal of the Museum of Fine Arts*, 5, 104-31.
- Sivas, T. (1997). *Eskişehir-Afyonkarahisar- Kütahya il sınırları içindeki Phryg kaya anıtları*, Anadolu Üniversitesi.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, demons, & Jews: Making monsters in medieval art*. Princeton University.
- Suetonius (1914). *The lives of the twelve Caesars: Book VI*. (J. C. Rolfe, Trans.) Harvard University.
- Vermaseren, M. J. (1966). *The legend of Attis in Greek and Roman art: With a frontispiece and 40 Plates*. E. J. Brill.
- Yates, J. (1875). Pileus (W. Smith. Ed.) in *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. Murray, 919-921.
- Young, G. R. (1959). *The army almanac: A book of facts concerning the United States army*. The Military Service.
- Wrigley, R. (1997). Transformations of a revolutionary emblem: The liberty cap in the French revolution. *French History*, 11 (2), 131-169.

Elektronik arşiv:

<https://www.coinarchives.com/a/results.php?results=100&search=phrygian> (Erişim.15.11.2021).



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

EKLER



Resim I. Roma Dönemi MS I.-III. yüzyıllara tarihlenen Frig Şapkası giymiş Mithras'ın boğa öldürme ritüeli. (Mazhjo, 2021:143)



Resim II. Kıbrıs'ta bulunan MÖ 6.yüzyıla tarihlenen konik şapka giymiş bir din adamı



Resim III. Frig Şapkası giyen Kral Midas-Roma Dönemi MS. III. Yüzyıl.
(<https://www.coinarchives.com/a/results.php?results=100&search=phrygian>)



Resim IV. İtalya/ Sarsina'da MS. II-III. Yüzyıla tarihlenen Attis'e ait bir mermer heykel (Vermaseren, 1966, Plate. V).



Resim V. MÖ I. Yüzyıla ait "pileus" giyen iki Romalı esirin azad edilme sahnesi (Lubrich, 2015: 210).



Resim VI. J.Caesar'ın diktatörlüğüne son verilip Roma'nın özgürlüğüne kavuştuğunu simgeleyen M .J. Brutus tarafından MÖ 42'de basılan Roma Denarius'u. Ön yüzde Brutus'un resmi, arkada ise iki hançer, özgürlüğü simgeleyen şapka ve Caesar'ın öldürüldüğü günü ifade eden Eid-Mar yazısı (Graham, vd. 2015: 126).



Resim VII: Fransa Kralı II. Henry'e ait bir madalyon. Madalyonun bir yüzünde II. Henry, diğer tarafta ise iki hançer arasında özgürlüğün sembolü olan konik şapka (Ober ve Wharton, 1956: 572).



Resim VIII: Fransa Kralı XVI Louis'in 1792 yılına tarihlenen *bonnet de la liberté* giymiş olarak resmedilen fotoğrafı (Harris, 1981: 284).



Resim IX: Fransa'nın alegorik özgürlük simgesi Marianne'nin 1941-1950 yılları arası pullarında Frig Şapkası ile resmedilmiş hali.

(<https://frenchphilately.com/shop/1946-yt-716-marianne-type-gandon>)



Resim X: 1768 yılında Massachusetts Temsilçiler Meclisi'nde görev yapan ve Kral ve Parlamento'nun savunulamaz yasalarına karşı çıkan 92 cesur meclis üyesinin hatırası adına yapılan "Sons of Liberty Bowl" Kasesi (Korshak, 1987: 55).



Resim XI: İngiliz ressam W. Hogart tarafından hicvedilen devrimcileri destekleyen İngiliz gazeteci J. Wilkes ve özgürlük şapkası (Korshak, 1987: 56).



Resim XII: Amerika'nın ilk başkanı G. Washington'ın resmedildiği bir foto ve üzerinde yer alan özgürlük şapkası (Korshak, 1987: 57-58).



Resim XIII: 1793-1796 yılları arasına tarihlenen Frig Şapkası içeren Amerikan Madeni Paraları. (<https://www.ngccoin.com/coin-explorer/united-states/cents/liberty-cap-cents-1793-1796>).



Resim XVI: Amerika Birleşik Devletleri Ordusu'nun 1947 yılında yeniden tasarlanan arması ve armada yer alan Frig Şapkası (Young, 1959: 392).



Resim XIV: 1865 yılına tarihlenen C. Kimmel tarafından Columbia'nın Frig şapkası giymiş resmi (Dunkerly, 2015: 135).



Resim XVII: Latin Amerika Ülkeleri'nden olan Arjantin Ordusu'nun 1813 tarihine kadar uzanan ve en son 1944 yılında tasarlanan armasında bulunan özgürlüğün sembolü Frig Şapkası (<https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/253291>).



Resim XV: I. Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da Columbia'nın Frig şapkası giydirilerek özgürlük mesajları taşıyan poster. (<https://vintageposters.us/product/american-propaganda-poster-wake-up-america-by-flagg-1917>).



Resim XVIII: 1936-1939 yılları arasında İspanya İç Savaşı esnasında İspanyolların giydiği Frig Şapkası. (Cattini ve Santacana, 2017: 237).



Dromos ve Mitos Kesişiminde Değişen Otomobil Folkloru

The Changing Automobile Folklore at the Interception of Dromos and Mythos

Işıl Tombul*

Öz

Otomobil folkloru, otomobil yazıları ile karşımıza çıkan bir kent folklorudur. Bu çalışmada dromo-mitik bağlamda otomobil folklorundaki değişime bakılmıştır. Dromoloji kuramı kentleşme ortamında, insan ve teknik arasında oluşan anlamı ve bu anlam inşasında yaratılan modern mitlerini çözümlememizi sağlar. Teknoloji, şehirleşme, modernleşme ve folklorun kesişim noktasında dromo-mitik bağlamsal yapıyı ortaya koyabilmek amacıyla boylamsal çalışmalar (longitudinal studies) tekniğiyle iki farklı dönemden veriler toplanmıştır. Zamansal bir dilimleme yapabilmek için on yıllık arayla 2004-2008 ve 2014-2018 tarihlerinde İzmir trafiğinde araştırmacı tarafından toplanan otomobil yazıları, William Bascom'un folklorun dört işleviyle nitel olarak analiz edilmiştir. Diğer yandan otomobil folkloru konusunda öncü çalışmalara sahip olan İlhan Başgöz'ün bu dört işleve eklediği protesto işlevi de kullanılmıştır. Ayrıca veriler, metin madenciliğinde n-gram adı verilen to-

Geliş tarihi (Received): 31-08-2022 - Kabul tarihi (Accepted): 9-12-2022

* Doç.Dr., Araştırmacı /Researcher. Türkiye. isiltombulizmir@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-7793-7227

kenleme (tokenization) tekniğiyle unigram, bigram, trigrama bölünerek sık kullanılan sözler ve öne çıkan markalar elde edilmiş, kullanım frekanslarına bakılmıştır. Gerek çalışmanın kendi içindeki dönemler arasındaki fark gerekse bu alanda öncü araştırmalar yapan halkbilimcilerin çalışmaları arasında fark dikkat çekmektedir. Veriler göstermektedir ki kentleşme sürecinde kente göç edenlerin üçüncü kuşağı olan torunları artık şehre ekonomik ve kültürel açıdan entegre olurken diğer yandan insanların kendini sosyal medya gibi ifade etme yollarının çoğalmasıyla otomobil yazıları azalmaya ve simgesel kullanımlara yerini bırakmaya başlamıştır. Yazılardan simgelere, kamyonlardan ikonik markalara doğru yaşanan değişim, yeni dönemin zaman ve mekân bağlamsalları içinde otomobil folklorunun kendini yeniden ürettiğini göstermektedir.

Anahtar sözcükler: *Otomobil folkloru, otomobil yazıları, dromoloji*

Abstract

Automobile folklore is an urban folklore consisting of stickers on the bumpers of automobile. The change in automobile folklore in the framework of dromomyth has been examined. We may examine the modern myths we come across in the process of constructing meaning between man and technology in urbanization according to the dromology theory. Data were gathered from two separate periods using the longitudinal research approach in order to reveal the dromo-mythical contextual structure at the intersection of technology, urbanization, modernization, and folklore. The four roles of folklore identified by William Bascom were used to qualitatively examine automotive writings that the researcher had gathered in Izmir traffic between 2004 - 2008 and 2014 - 2018 with ten-year intervals. Furthermore, by partitioning the data into unigram, bigram, and trigram using the text mining tokenization technique known as n-gram, commonly used words and significant brands were obtained, and usage frequencies were examined. Significant differences exist between the studies of the folklorists who conducted the early studies in this topic as well as between the times within the study itself. The results illustrate that while the third generation or the grandchildren of those who immigrated to the city during the urbanization process are now economically and culturally integrated into the city, automobile writings have started to decline and left their places to symbolic uses due to the increase in self-expression channels like social media. The transition from texts to symbols and from trucks to recognizable iconic brands demonstrates how vehicle folklore endures within the new era's temporal and spatial constraints.

Keywords: *Automobile folklore, bumper stickers, dromology*

Extended summary

The automobile's value in modern societies has a symbolic level that precedes its practice. Every form of communication we establish regarding automobile show us that the

automobile is not not only a technical tool, but has a semiosphere of its own within the cultural context. The dromo-mythical discourse is formed at the intersection of dromos (road) and mythos emerges in relation with the infrastructure (technical) and the superstructure (culture). In other words, dromos have myths built with modern values in urbanization. Automobile folklore are urban folklore that emerges through a network of structures that are organically tied to each other. It is the meaning constructed through the relationship between human and technique, within the modern values and culture industry, that enables automobile folklore to form. This is where dromos and myth come together. While dromos indicates the infrastructural area where technique, tool and speed occur, myth indicates the cultural meaning built on this infrastructure.

Dromology theory tries to analyze the mythical discourse created by the relationship between vehicle and human in the context of urbanization, culture industry, automobile, speed, and the technology. Technology and speed have both a dominating and liberating aspect in our lives. As, technology begins to dominate our lives to the extent that it turns into a limb and an extension of our body, the construction of meaning takes place between man and the vehicle on a daily basis.

İlhan Başgöz is one of the first folklorists to examine how the automobile turns into a communication tool in urbanization and daily life practices, within contextual factors. When we consider automobile folklore in terms of Başgöz's context theory, the meaning in automobile writings takes place at the intersection of the narrator (driver), listener (city dwellers), far and near environment (city, country and world conditions). For this reason, automobile folklore was evaluated by focusing on the temporal and spatial contexts in this study.

In this study, changes in automobile folklore were examined. The collected data were analyzed using the four functions of folklore as introduced by William Bascom. In addition, the protest function introduced by İlhan Başgöz was added to these functions. Because Başgöz has frequently encountered resistance and rebellion in folk tales, he found Bascom's model to be conservative and incomplete and added the function of protest, considering that its goal was to maintain order. Frequently used words and brands were obtained by dividing the collected automobile texts and automobile brands into one word unigram, two words bigrams, and three words trigrams with the tokenization technique called n-gram in text mining. In addition, word cloud images were created. The data in the study were collected with a ten-year interval between, 2004-2008 and 2014-2018, using the longitudinal study technique, which allows comparisons between long periods and different times. The data were collected by the researcher by going out to traffic into İzmir.

When we look at the results, the identity of the narrator (driver) has changed. In other words, the narrator was once a truck driver who migrated from the countryside to the city during the urbanization process from the 60s to the 80s. The driver, who felt alone in the city, was communicating with the city through bumper stickers. But now the children of those migrating generations are now integrated into the city and have adopted modern values. In other words, while the narrator used to be the lone truck driver in the city, now the narrator is a member of a generation integrated into the city. This generation received education,

acquired new professions, and have advanced and integrated into the modern values of the city. The most important indicator of this in the study is the change or switch from truck like vehicles to iconic brand automobiles, the changed from long texts to short symbols, and both quantitative and qualitative change. In the second period of data collection, while there was a decrease in stickers with writings, there was an increase stickers with symbol. When we look at the data from a spatial-contextual perspective, we see a reflection of the demographic and cultural structure of the city. When we look at it in terms of time-context, we see the act of positioning itself within the socio-political conditions of the period of the generation integrated with the city.

The myth that emerged in relation with the tool, which we discussed dromologically in the theoretical part, and the body of the modern individual, reproduced itself in the context of space and time. There is a meaning (dromological myth) that emerges at the intersection of the narrative (automobilefolklore), the narrator (driver) and the listener (urban residents), and the near and far environment (city, country, world conditions).

Automobile folklore, in where the subcultures such as truck drivers are used as a way of expressing itself in the city during urbanization, turned into a symbol of identity that could be used by everyone in the postmodern period, where identities and cultures were hybridized after the 2000s. In addition, the fact that people found new communication channels after the emergence of social media caused a decrease in the number of data in the second period.

The results of this study revealed a remarkable change in the writings on automobile bumpers when compared to the pioneering studies in this field and the data taken from different periods, as done in this study. In particular, when we consider the contextual structure that forms the basis of Başgöz's folklore theory, we see that the identity of the driver, who is the narrator; the identity of the city residents, who are the listeners; the near environment, which is the cultural structure of the city; and the far environment, which included the cultural-socio-political environment in the world and in the country have changed.

Giriş

Otomobil folkloru, taşıt folkloru, taşıt edebiyatı ya da yol edebiyatı olarak anılan otomobil yazıları, teknik ile insan arasındaki ilişkide oluşan kültürde karşımıza çıkar. Dromoloji kuramı bu kültüre odaklanarak kentleşme, kültür endüstrisi, otomobil, hız, teknoloji bağlamında araç ve insan arasındaki ilişkinin yarattığı mitik diskuru çözümlemeye çalışır. Teknoloji ve hızın hayatımız içinde özgürleştirici olduğu kadar hükmedici bir tarafı vardır. Özellikle teknoloji, bedenimizin bir uzvuna ve uzantısına dönüştüğü ölçüde hayatımıza hükmetmeye başlar. Dolayısıyla gündelik hayat içerisinde insan ve araç arasında bir anlam inşası gerçekleşir.

Modern gündelik hayatın rutininin ve nesnelerin kullanma pratiklerinin ardında derin bilişsel bir arkeoloji yatar. İşlevsel açıdan bir nesneyi ya da aracı kullanma pratiğinin sembolik düzeydeki dönüşümü, bir imgelem yaratımına neden olmaktadır. Böylece ulaşım amacıyla üretilen otomobil, ulaşım işlevinden çok kültür endüstrisi içinde modern mitoslarla yüklenen

bir simgesel değere dönüşür. Diğer deyişle, otomobilin modern toplumlarda sahip olduğu değer, pratiğin önüne geçen sembolik bir düzeye sahiptir. Dolayısıyla otomobille ilgili kurduğumuz her iletişim biçimi, otomobilin sadece teknik bir araçtan oluşmadığını, kültürel alanda kendine ait semiyonlarından oluşan bir semiyosferinin olduğunu göstermektedir. Böylece dromos (yol) ve mitos kesişiminde oluşan dromo-mitik söylem, altyapının (teknik) üstyapı (kültür) ile girdiği ilişkide zuhur eder. Kısacası dromos'un (yolun) kendine ait bir miti vardır. Ancak buradaki mit, artık kültür endüstrileri, teknoloji, modernizm, kentleşme içinde inşa edilir. Otomobil yazıları, bu birbiriyle organik bağlara sahip yapıların oluşturduğu ağ içinde karşımıza çıkan kent folklorudur. Dolayısıyla folkloru sadece folklorik bağlamda ele almak mümkün değildir; onu oluşturan dromo-mitik evrenin semiyolojisine bakmak, bu folklorun bağlamsal yapısını çözümler.

Bağlamsal analize önem veren gösterimci ekol (performance oriented ecologie) temsilcilerinden ve taşıt folkloru üzerine öncü çalışmalara sahip halkbilimci İlhan Başgöz'ün (1996, 2005) bağlamsal kuramı çerçevesinde otomobil yazılarını ele aldığımızda, otomobil yazılarında anlam; hikâye (otomobil yazıları), anlatıcı (şoför), dinleyici (kent sakinleri), uzak ve yakın çevrenin (kent, ülke ve dünya koşulları) kesiştiği yerde ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda, otomobil yazılarını sadece söylemsel yapısıyla folklorik tekniklerle ele almak konuyu çözümlmeyi bir hayli daraltmaktadır. Bu nedenle çalışmada zamansal ve mekânsal bağlamsallar üzerinde durularak otomobil yazıları değerlendirilmiştir. Çalışmada toplanan veriler dromoloji kuramı bağlamında, kültürel alanda otomobilin yarattığı mitik söylem içinde ele alınmıştır. Çünkü otomobil folklorunun oluşmasını sağlayan, insan ve teknik arasındaki ilişkinin modern değerler ve kültür endüstrisi içinde oluşturduğu anlam inşalarıdır. Bu anlam inşası olmasa, otomobil bir iletişim aracına dönüşemez ve ayrıca bir statü sembolü de olmazdı. Dromos ile mitos tam da burada yan yana gelir. Dromos yol, teknik, araç, hız ve kenti; mitos ise bunların üzerinde kentleşme bağlamında kurulan anlamı gösterir.

1. Dromoloji bağlamında otomobil miti

Yunanca yol anlamına gelen dromos'tan yola çıkan kentbilimci Paul Virilio, dromoloji kuramında insanın yoldaki hızının artışıyla kültürün gelişimi arasında bir paralellik kurar. Bu bağlamda otomobil, basit bir aktarım aracı ve bir hız makinesi değil, hızı aktarım aracına dönüşmüştür (Virilio, 2007: 150). Dromolojik açıdan otomobildeki gelişim ve esneklik, yeni hareket biçimlerini içermiştir. Çünkü "yol özgürlüğü", zamansal ve mekânsal açıdan bir serbestlik alanı sağlar. Tabii bu özgürlük imkânı, yeni bir sosyal yaşam ve mekân düzenlemesini de beraberinde getirir. İşyerleri evlerden ayrılabilir, uzun yolculuklar kolaylaşır. Böylece otomobil, insanlara zaman ve uzamla başa çıkmak için esneklik sunar, aslında esnekliğe zorlar. Çünkü artık şartlar hız içinde yaşamayı gerektirmektedir. Bu anlamda otomobile, Urry (2005: 8) Weber'den esinlenerek modernitenin "demir kafesi" der. Urry (2005: 25-26), otomobilin özgül tahakküm karakterinin altı bileşenden oluştuğunu söyler. Birincisi; 20. yüzyıl kapitalizmi içinde önde gelen sanayi sektörleri ve ikonik firmalar (Ford, GM, Rolls-Royce, Mercedes, Toyota, VW vb.) tarafından üretildiği ve fordizm-postfordizm gibi sosyal bilim

kavramlarının ortaya çıktığı endüstridir. İkincisi; hız, güvenlik, cinsellik, kariyer, özgürlük, aile, erkeklik gibi göstergeler aracılığıyla kullanıcıya statü sağlayan bireysel tüketim değeridir. Üçüncüsü; otomobil parçaları, petrol rafinerisi, yol yapımı, oteller, araba satış ve tamir atölyeleri, reklam ve pazarlama, kentsel planlama ve petrol zengini uluslar gibi teknik ve sosyal bağlantıların oluşturduğu komplekstir. Dördüncüsü; insanların iş, aile, boş zaman için fırsatları nasıl değerlendirdiklerini yeniden düzenleyen yarı-özel hareketliliklerdir. Beşincisi; iyi yaşamı neyin oluşturduğuna dair temel söylemler, güçlü edebi-sanatsal imgeler ve semboller üreten egemen kültürdür. Altıncısı; çevresel kaynak kullanımınıdır.

Virilio (2007: 152-157) otomobili, bir kitle iletişim aracı olarak ele alır. Optik bir yanılsama gibi yolculuk dromoskopik manzaralarla sinemasal seyre dönüşür. Otomobil hem görsel hem de işitsel bir gnosıs avına dönüştüğünden dolayı görsel-işitsel bir özelliği vardır. Seyircinin bakış açısı, otomobilin ön camına benzer. Bu iletişimi Felix Guattari şöyle anlatır (akt. McMurdo, 2000: 183): “Bedenin kendi üzerine kapanması, imgelemsel uzamların açılmasını beraberinde getirir. Arabayla giderken, ilerideki ön uzama yönelik özlemim, otomobil makinesine ve otoyol ortamının yaydığı sinyalizasyon dizgelerine sibernetik bağlılık içinde konumlandırılmış olarak görmeme ve beden parçalarını bir yana bırakarak, kendi bedensel düzenimi parantez içine almama karşılık gelir.”

Virilio’ya göre iki tür kitle iletişim aracı vardır: Görsel-işitsel (basın, radyo, televizyon, bilgisayar, telefon) ve otomobil (kara, hava, deniz ulaşım araçları). Bunların her biri, belirli bir bilgi içeriği, kendi doğasıyla bağlantılı bir bilgi türü anlamına gelen şeyi (araç) iletir. İletim vektörü veya ulaşım aracı, her ikisi de mesajların içeriğini değiştirme özelliğine sahiptir: İletilen mesajlar (radyo, televizyon, telefon) veya yolculuğun iletimi (tren, araba, uçak). Seyir (yolculuk) bir söylemdir (mesaj); çünkü her iki durumda anlamı iletme meselesidir. Bu noktada Virilio, bir anlamda McLuhan’ın (1964) meşhur “medyum (araç), mesajdır” sözü gibi “yolculuk mesajdır” diyerek otomobilin kendisinin anlam inşa ettiğini gösterir. Burada hız, doğrudan ve dolaylı bilginin ortak paydasıdır. Diğer deyişle hız, artık yaşamın bir gereğidir. Metabolik (ya da hayvansal) hareket durumunda, öznenin etkin bir şekilde bilgilendirilmesini sağlayan şey, hareket öznesinin canlılığıdır. Canlı olmak (alive), hayat dolu (lively) olmaktır, başka bir deyişle hızlı olmaktır (Virilio, 2007: 157). Ancak zamanla hıza dair söylem yerini konfora ve bedensel yapıya bırakır. Barthes’ın vurguladığı gibi at/beygir gücü söyleminden yavaş yavaş konfor söylemine geçiş olur. Mat metalden ince paneller, beyaz yuvarlak küçük kollar, basit göstergeler vb. bütün bunlar, performanstan ziyade rahatlık olarak düşünülen, hareket üzerinde uygulanan bir tür kontroldür; hız simyasından sürüş zevkine dönüşümdür. Çağdaş ev tasarımında bulunan gereçlerin yüceltilmesine uyumlu bir söylem vardır (Barthes, 1991: 89). Diğer deyişle araba konforlu iç mekânın bir uzantısı hâline gelmiştir. Burada Barthes, ev içi konfor teknolojilerini yaşamın diğer alanlarına genişletmeye yönelik erken bir eğilimi yakalamıştır (Woodward, 2007: 71). Bu iç mekânda bedenin konforu aranır. Otomobil sürücüsü kendi bedeni ve araçla olmak üzere iki iletişim bedenine sahiptir. Hem kendi bedenimizi hem de aracı kullanarak trafikte iletişim hâlindeyizdir. Yüz yüze iletişimde kullandığımız kelimeleri, göz temasını, yüz ifadelerini bu metal aracın işlevleriyle gerçekleştiririz (Featherstone, 2005: 12). Otomobil, beden şemamızın içine katılmış bir parça gibidir (Pervanchon, 2000: 143).

Otomobil söylemindeki güç söylemi diğer bir dikkat çeken konudur. Genel olarak teknik konularda bu erilliği yakalamak mümkündür. Virilio da uygarlığın eril köklerinde beden hız ve teknoloji ile ilişkisini kurar: Erkek önce doğumda, sonra cinsellikte kadının bir yolcusuyken kadın içinse erkek bir yükür. Çünkü kadın avda, savaşta, tarlada, göçte erkeğin yükünü ne kadar alırsa erkek de erkek erkeğe düellolarında o kadar özgürleşecektir. Bu erkeğe boş zaman ve hareket özgürlüğü kazandırmıştır (Virilio, 2007: 39). Zaten teknolojinin temelde eril özellikler gösteren bir fenomen (Faulkner, 2001: 79-81) olduğunu düşündüğümüzde erkeklerin “rahim imrenmesi” (womb envy) onları “teknolojik üretime” yönlendirir (Easlea, 1981). Çünkü ekofeminizm açısından teknolojik gelişim zaten doğadan, dolayısıyla dişil olandan bir ayrılmadır. Dişil doğanın böyle aşkın bir üretime ihtiyacı yoktur. Bunu en net yakaladığımız yer Nietzsche’nin (1872, 1917) akılcı gelişimi mitolojik açıdan Apollon üzerinden anlattığı metinlerdir.

Tüketim kültürüne dair postmodern yaklaşımlar, tüketimin tüketicilerin zihninde yeniliğin, güzelliğin ve statünün tanrısal olduğu ve kişinin kimliğini oluşturmanın anahtarları olduğu bir hiper-metalaştırma kültürü içinde var olduğunu gösterir (Woodward, 2007: 134-135). Çünkü nesnelere, insanlar ve artefaktlar arasında, dolayısıyla zihinsel ve fiziksel insan dünyaları arasında aracılık eder (Attfield, 2000: 9). Teknolojik ve toplumsal gelişmeler, kitlesel popüler kültüre geçişe yol açmış ve modernizmin tüm yüksek kültürel formlarında bir yenilik olmuştur (Chaney, 2002: 20-21). Gelişmiş kapitalizmde endüstriyel sürecin yoğunlaşması ve merkezileşmesi, ürünlerin ve yaşam tarzlarının homojenliğine yol açar (Lewis, 2005: 324). Otomobilin gündelik hayat içinde şehirdeki izotopik alt sistemsel rolüne Lefebvre’nin gündelik hayat kuramından bakmak gerekir. Erotizm, macera, şehirlerdeki yaşam koşulları ve insan teması için otomobil, keşfedildiği andan itibaren parçalanmış sistemin bir parçası olarak gündelik yaşamı yapılandırır. Boyut, güç, maliyet ile belirlenen algılanabilir bir hiyerarşi ile performansla bağlı olarak karmaşık bir hiyerarşiyi besler. Gerçek-sembolik, pratik-imgesel olarak ikili bir gerçekliğe sahiptir. Çünkü araba bir statü sembolüdür; konfor, güç, otorite ve hızı temsil eder; yani pratik kullanımının yanı sıra sembol olarak tüketilir. Arabanın semiyolojik (veya sosyolojik) yorumunu yapmak isteyen biri, otoyola ek olarak gazetecilik, broşürler, reklamlar vb. ni de kullanması gerekir. Öncü-nesne yalnızca bir iletişim sistemi değildir, onu kullanan organizma ve kurumları da üretir. Bu noktada durum absürt hâle gelir (Lefebvre, 1971: 100-104). Çünkü üretim amacı ulaşımı sağlamak olan bir araç, üretim amacından çok farklı bir simgeye ve bir mitosa dönüşmüştür. Hiçbir taşıt aracının geçmiş otomobil denli mitosla yüklü değildir (Ergüven, 2000:135).

Otomobilin teknolojik açıdan gelişimi, insanlar tarafından kutsanması için yeterli değildir, bir anlam inşası gerekir. Bu nedenle bir teknolojinin mitoslarla yüklenmesini kapitalist dönemin yeni mitlerinde aramak gerekir. Mitlerle insanlar yığından kendini ayıracakları yanılgısına girerler. Modern mitler dediğimizde ilk aklımıza gelen kuramcılardan Roland Barthes (1991: 88) modern mitleri anlattığı eserinde Citroën D.S.19’u tanımlarken “büyük Gotik katedrallerin neredeyse eşdeğeri” diyerek onu “gökten düşmüş” benzetmesiyle âdeta kutsar. Barthes, burada endüstriyel meta üretiminin tapılacak yeni şeyler olarak metalleri ika me ettiğini kastetmektedir. “DS” harflerinin okunusunun Fransızca tanrıça anlamına gelen

“Deesse” kelimesinin telaffuzuyla aynı olması da tesadüf değildir (Woodward, 2007: 70). Nasıl ki katedral sadece bir sığınak değilse otomobil de sadece bir ulaşım aracı değildir, modern ve çağdaş toplumlarda anlamı çok yönlüdür. Bu konuda dört geleneksel görüş vardır. İlk görüş antropolojiktir; sahip olma, kamusal görünüm ve sahibinin zenginliği arasında yaratabileceği bağlantıyla ilgili olarak, otomobilin güç, statü, zenginlik sembolü olmasıdır. İkinci görüş politiktir; özgürlük ve mahremiyet sembollerine karşılık gelir. Üçüncü görüş psikolojiktir; gençlik, atletizm, özgüven ve kişisel zevke karşılık gelir. Dördüncü görüş ekonomiktir; otomobilin sağladığı hızla ilgilidir. Antropolojik, politik ve psikolojik görüşler; tüketicilerin konuşmalarında ve medyada, günlük yaşam söylemine entegre edilmiştir. Reklam ve pazarlama sektörleri, bu görüşleri manipüle eder. Politik görüş (özgürlük olarak hareketlilik), kapitalizmin ideolojisinin ve özellikle kapitalist modernleşmeyle ilgili olarak açıklayıcı bir araç olarak antropolojik (grup sembolizmi) ve psikolojik (kişisel zevk) daha güçlüdür (Vasconsellos, 1997: 246). Çünkü otomobilin tüketim, statü kazandırma, hareket ve mekân üzerinde özgürlük kazanma özelliği vardır (Tekeli, 2000: 102).

Teknolojik ürünler makine olmaktan öte insan bedeninin bir uzantısı olarak işlev gördükleri için bedenselleştirilip cinsiyetlendirilebilir. Örneğin gemiler ve otomobiller dışı olarak görülmüştür (bkz. Clarke, 2007). Nesnelere insanbiçimselleştirmek (antropomorfizm), mitin oluşturulmasında önemli rol oynar. İnsansallaştırma ve insanlaştırma diyebileceğimiz iki basamak üzerinde gerçekleşir. Birincisinde nesneye bir insan kimliği vermekten çok, tek bir özelliğiyle insana yaklaştırma varken ikincisinde, nesnenin tümüyle insanlaştırılması söz konusudur. Otomobil tanımlarına baktığımız zaman, otomobilin kimliğinin insanın kimliğini belirleyen öğelerle belirlendiğini görürüz. Örneğin bir otomobil dergisi Chevrolet için “Gerçek bir maço!” tabirini kullanır, Opel Astra kaslı Alman’dır, Rover’ın Britanyalı tınısını yeniden canlandırmasından bahsedilir, BMW 318E21 şehir prensidir, Golf yeni nesildir, Peugeot üstün nitelikli bir nesildir, Roadstar SLK Roadstar SL’nin yaygaracı küçük kardeşidir, Citroen Xanta aşk yanında çocuk da vermiştir, Citroen BX sabahın sekizinde denize dalar, Honda Pininfarina’nın ürettiği hazır giysileri giyer (Yücel, 2000: 151-153).

Görünüm antropomorfikken güç ise dörtlüye koşan atlarla hayvanidir, vahşidir. Motor kuvvetinin, beygircüyle ifade edilmesi ve *Deux Chevaux*, *Mustang*, *Colt*’un marka ismi olarak kullanılması, atın yerini otomobilin aldığını gösterir. Diğer yandan otomobil ile cinsellik arasında bağ her zaman vardır. Başta reklam sektörü olmak üzere, hemen her alanda otomobil, at ve kadın ile birlikte tasarlanır. Otomobilin yerine göre şiddet aracına dönüşme potansiyeli, cinsel kimliğini belirler. Hız, ekonomik bir fayda olsa da erkeğin güç vasıtasıdır. Binmek, ister at ister otomobil olsun, yerde ve yolda kalana karşı kazanılmış bir üstünlüktür. Erkek, Pegasus ile Kentaurus arasında ikiye bölünmenin çelişkinliğini, güçle aşar (Ergüven 2000: 137). Pegasus, Hesiodos’un (1977: 114) *Theogonia*’sında anlatıldığı üzere Perseus’un Medusa’nın kafasını kesmesinden sonra Medusa’nın kanından doğar, kanatlarıyla gökyüzüne, Zeus’un yanına gider ve gökte bir takım yıldız adı verilir. Toprağı ve annesini bırakıp ölümsüz göksel babaya yükselir. Benzetmeyle söylersek sözden yazıya, mitostan logosa, kaostan kozmosa geçmeyi başarır. Diğer yandan bu ölümsüz göksel karaktere tam karşıt olabilecek karakter, yerdeki ölümlü ve yaralı bir Kentaur olan Kheiron’dur. Kentaurlar

(Centaur/Sentor), yarı at yarı insan gövdesine sahip, dağlarda ve ormanlarda yaşayan, çiğ et yiyen yabancı yaratıklardır (Erhat, 1996). Ancak bunlardan Kheiron ve Pholos, Yunan tarihçi Apollodorus'un *Bibliotheca*'sına (*The Library*) baktığımızda diğer Kentaurlardan farklı olarak bilge, yaralı ve yararlıdır. Yerde kalmış yaralı bir şifacının modern tüketici değerlere sahip insan için pek bir anlamı olmayacağı açıktır. Dolayısıyla bu iki mitik karakter arasında kalan erkek, kanatlanıp uçtukça, yani Pegasus olmayı başardıkça mutlu olacaktır. Bu hızı ve uçuşu modern insana sunan ve bedeniyle de bütünleşen en işlevsel araç otomobil olacaktır. Böylece yoldaki (dromos) mitos; teknoloji, endüstri ve insan ağında kurulur. Otomobile dair yaratılan her kültürü bu bağlamda okuyabiliriz.

2. Otomobil yazılarının folklorik analizi

Folklorik bir öge analiz edilirken doku, metin, çevre ve şartları (bağlam) göz önünde bulundurulmalıdır. Doku, atasözlerinde kullanılan kafiyelerle ilgili olabilirken metin, bir masal ya da türkünün metniyle ilgili olabilmektedir. Burada önemli olduğu hâlde göz ardı edilen öge, folklorik ögenin oluştuğu özel durumu ifade eden bağlamdır (Dundes 2003: 70-73). Malinowski'nin (1926: 17-24) de dikkat çektiği gibi mit çalışmalarının salt metinlerin incelenmesiyle sınırlandırılması, onun doğasının doğru bir şekilde anlaşılması açısından ölümcüldür. Metin, bağlam olmadan cansız kalır. Folklorun sosyal bağlamı, onu anlatanların günlük yaşam döngüsündeki yeridir ve şunları içerir (Bascom, 1954: 334): 1. Çeşitli folklor biçimlerinin ne zaman ve nerede anlatıldığı. 2. Bunları kimin söylediği ve dinleyicilerin kim olduğu. 3. Jestler, yüz ifadeleri, pandomim, kimliğe bürünme veya taklit gibi anlatıcı tarafından kullanılan dramatik araçlar. 4. Seyircinin kahkaha, onay veya diğer tepkiler şeklinde katılımı, anlatıcının eleştirisini teşvik etmesi, şarkı söylemesi veya dans etmesi veya bir masaldaki bölümleri canlandırması. 5. Halk tarafından tanınan folklor kategorileri. 6. İnsanların bu kategorilere karşı tutumları.

Otomobil yazıları kentleşme ortamında alt sınıfların kendilerini ifade biçimi olarak çıkmıştır. Çünkü sınıflı toplum aşamasına ulaşmış kapitalist toplumlar için folklor, egemen kesim dışındaki nüfusun yaratıcı çıktısıdır (Propp, 1997: 5). Gümüşlü (1995) kent içi ulaşım sektöründe kullanılan araçların üzerindeki yazıları, kitsch kültürü bağlamında değerlendirdiği tez çalışmasında, ulaşım sektöründe çalışanların yarattığı bir alt kültür ürünü olarak ele almıştır. Özellikle 70'lerde araçlara yazılan yazılarda gecekondu ve onun müziğini temsil eden arabesk kültürünü görmek mümkün olmaktadır. 80'lere gelindiğinde ise yeni kuşaklar artık şehrin sakini olmuş, iş kurup işveren sınıfına geçmeye başlamıştır.

Bu alanda yapılmış önemli öncü çalışmalar vardır (Tan 1976; Aylan 1981; Gümüşlü 1995; Cemiloğlu 2002; Başgöz 2005, 2008b; Yılmaz 2018). En eski çalışmalardan olan Tan'ın (1976) ve Aylan'ın (1981) çalışmalarında 70'li ve 80'li yıllardaki kentleşme kültürü görülmektedir. Daha sonra Başgöz kentleşme bağlamında konuyu derinleştirir. Gösterimci ekolden gelen Başgöz, hocası Pertev Naili Boratav gibi performansın ortaya çıktığı bağlama önem verir. Çünkü gösterimci ekolde anlam, gösteriyi oluşturan öğelerin yan yana geldiği noktada ortaya çıkar. Gösteriyi; anlatıcı, dinleyici, hikâye, yakın ve uzak toplumsal çevre belirler (Başgöz, 2002). Başgöz, yazıların sadece metin olarak incelenmesini canlı gösterimi öldür-

mekle eş görür. Ona göre yazılar köyden kente göçmüş ve kentin koşullarına ayak uydurmaya çalışan kesimin kendini ifadesidir. Şoför, kentin kalabalığında kaybolurken girdiği bunalımı bütünleştiği aracıyla aşar. Böylece araç, şoförün kalabalıklar içinde, tam da yukarıda bahsettiğimiz dromo-mitik açıdan bireyleşme aracına dönüşür. Taşıt yazıları kentleşme döneminde popüler kültür içinde konumlandırılamayacak kadar özgündür. Çünkü azınlık kültürüdür, kültür endüstrileri tarafından üretilmez, iktidarın bilinç yaratma aracı değildir. Bu nedenle kent ağırlıklı anonim folklor ürünleri denebilir (Başgöz, 2005: 28-63; 2007: 28-41). Halk (folk), ortak bir kültür paylaşan insan topluluğuysa (Dundes, 1980) o zaman taşıt folklorundan bahsedilebilir. Taşıt folkloru, bir yandan şoförün kişiliğini, bir yandan toplumsal-siyasal yapıyı, bir yandan toplumun değişimlerini yansıtır (Başgöz, 2005: 63). Böylece bir iletişim aracına dönüşür. Toplum içinde insanların kendini ifade edebileceği araçlar yeterli değilse farklı mecralar için arayışlar başlar ve taşıtlar bir iletişim aracına dönebilir (Güneş, 2012: 225).

3. Yöntem ve bulgular

Bu çalışmada otomobil yazıları, William Bascom'un ortaya koyduğu folklorun dört işleyle analiz edilmiştir: Eğlenme, değerlerin/düzenin onaylanması, eğitim ve baskıdan kaçış (Bascom, 1954: 343-346). Ancak İlhan Başgöz; halk hikâyelerinde direniş ve isyana sıklıkla rastlamış (1986) bir halkbilimci olarak, Bascom'un modelini düzenin korunmasına yönelik olduğunu düşünüp tutucu ve eksik bulup protesto işlevini eklenmesi gerektiğini söyler (1996, 2008a). Bu nedenle bu dört işleve ek olarak protesto işlevi de kullanılmıştır. Kaçış işlevi içinde de gizli bir protesto kendini baskıdan kaçmaya çalışmayla gösterirken yine toplumsal düzene boyun eğiş vardır. Ancak protesto işlevinde daha çok hayata ve kadere isyan dikkati çeker.

Toplanan otomobil yazıları ve araba markaları, metin madenciliğinde n-gram adı verilen tokenleme (tokenization) tekniğiyle (Silge ve Robinson 2017; Welbers vd. 2017) bir kelime unigram, iki kelime bigram, üç kelime trigrama bölünerek sıklıkla kullanılan sözler ve markalar elde edilmiştir. Ayrıca kelime bulutu görselleri oluşturulmuştur (Wordclouds.com).

Çalışmadaki veriler, uzun dönemler arasında, farklı zamanlarla karşılaştırma yapmaya olanak sağlayan boylamsal çalışmalar (longitudinal studies) tekniğiyle 2004-2008 ve 2014-2018 yıllarında, iki farklı zaman dilimi içinde, araştırmacı tarafından İzmir'de trafiğe çıkılarak birinci elden toplanmıştır. Dönemin bağlamsal yapısını daha iyi anlamak için belli zaman dilimleri oluşturulup karşılaştırılmıştır. Göstergeleri toplarken sadece otomobillerin arka cam ve tamponlarına yazılmış yazılar ve simgeler/işaretler araştırmaya dâhil edilmiştir. Yazılar, yazıldığı gibi kaydedilmiş, benzer göstergelerin kaç kere tespit edildiği parantez içinde rakamla belirtilmiştir.

3.1. Eğlenme işlevi

Eğlence işlevinde mizahın altında derin bir anlam yattığı açıktır. Aynı durum fantezi ve yaratıcı hayal gücü kavramları için de geçerlidir. Folklor, insanın dış kırıklıklarını ve toplum tarafından kendisine dayatılan baskılardan kaçma girişimlerini anlatır (Bascom, 1954: 343). Araştırmada eğlenceye yönelik verilerde genellikle esprili yaklaşımlar dikkat çekmektedir:

2004-2008

Hatalıysam boşver (Tofaş Şahin).

Hatalıysam bire bir görüşelim (Opel Vectra)

Ben Yaşadıkça Sen Çatla (Lada Samara).

Etikete gerek yok eskiler bizi bilir (tanker).

Follow Me If You Can (Tofaş Kartal).

Serçedes (Tofaş 124 Serçe).

Boyut Değil İşlev Önemli (Fiat 126 Bis).

Gül Döktüm Yollarına (Tarkan'ın şarkısı, Iveco Panelvan).

Anladın sen onu (2005-2006 döneminde popülerleşen Avrupa Yakası dizinden bir replik, Tofaş Şahin).

Hızlı Çocuk (Renault Europa).

Çirkin kral (BMW 5).

2014-2018

Çok Tatlısın Ama Ben Şeker Hastasıyım (Renault Kangoo).

Bizi İzlemeye Devam Edin... (Ford Transit).

Çatla Emi (tanker).

Gülüşün Yeter..! (Peugeot Partner)

3.2. Düzenin ve değerlerin onaylanması işlevi

Folklorun ikinci bir işlevi, kültürü onaylama, ritüellerini ve kurumlarını meşrulaştırma-
dır. Mitler kural, büyü, tören, ritüel ve sosyal yapı için pratik bir rehber olarak hizmet eder;
düzeni ve ahlaki korur (Bascom, 1954: 344). Ataerkil, millî, dinî ve kültürel değerlerin ko-
runmasına yönelik söylemler bu kapsamda değerlendirilmiştir.

3.2.1. Ataerkil söylem

2004-2008

Kız Dediğin İstanbul Gibi Olur Fatih'i Tek Fethi Zor (Ford Transit).

Krallar önde gider zeytin gözlüm (Chevrolet Impala).

Havan kime güzelim (Opel Vectra).

İmparator (Renault Spring, Tofaş Doğan, Şahin).

Samuray (Tofaş Kartal).

Prens (Fiat Panelvan).

Alpacino (otobüs).

Kovboy (çekici).

Centilmen (Kia Panelvan).

Cemil Babanın Oğlu (Volkswagen Bora).

Hızlı Delikanlı (Kia Panelvan).

Belalım (dolmuş).

Küçük ağa (Renault Toros).

Komutan (Iveco Panelvan).

Yolların Kralı (Renault Megane).

Liselim (Burhan Çaçan ve Cengiz Kurtoğlu'nun Şarkısı, Tofaş Kartal).

Fırtına Çocuk (Citroen Panelvan).

Dumanlı Mahallenin Sessiz Çocuğu (Opel Tempra),

Bırak Herkez Seni Öldü Sansın Çapkın (Hyundai Sonata).

2014-2018

Yolun Açık Olsun Paşam (çekici).

Yalnız Efe (kamyon).

3.2.2. Millî söylem

2004-2008

Atam İzindeyiz [Volkswagen Caddy, Fiat Uno, Renault Europa, Ford Taunus, Renault Broadway, taksi(2)].

Ata'nın Yolundayız (Tofaş 131).

K.Atatürk imzası çıkartması (Tofaş Şahin, Ford Fiesta).

Ay yıldız çıkartması (Tofaş Murat 124, Skoda Octavia).

Önce Vatan (Fiat Doblo).

Ne Mutlu Türküm Diyene (Fiat Tempra).

Söz Konusu Vatanı Gerisi Teferruatır (kamyonet).

Türkiyem (Tofaş Şahin).

Vatan İçin Gidiyorum 86/2 Senin İçin Döneceğim (Tofaş Şahin).

O Şimdi Asker [Film adı (2003) ve Tuğba Ekinci şarkısı (2005), Peugeot Partner, Renault Flash, Renault Kangoo, çekici)].

Gözlerin Aramasın O Şimdi Asker (Ford Fiesta).

O Şimdi Bahriyeli (Dacia Logan).

O Şimdi Jandarma (kamyonet).

2014-2018

K. Atatürk imzası çıkartması [Belediye iş arabası (2), Citroen c3 (3), Citroen Picasso, Dacia Duster (4), Dacia Logan (2), Dacia Sandero (2), dolmuş (3), Fiat Doblo (9), Fiat Fi-

orino (4), Fiat Ibiza, Fiat Idea, Fiat Multijet, Fiat Punto, Ford Fiesta (3), Ford Focus, Ford Focus (Almanya Plakalı), Ford Taunus (2), Ford Tourneo (6), Honda Civic, Honda Jazz (2), Hyundai 120, Hyundai Accent (2), Hyundai Getz (4), Hyundai Panelvan, Mercedes 200e, Mercedes Sedan (2), Mercedes Sprinter, Mercedes Vito, Opel Astra (2), Peugeot 208 (2), Peugeot 307 (2), Renault Adjar, Renault Broadway, Renault Captur, Renault Clio, Renault Kangoo (4), Renault Megane (4), Renault Symbol (3), Skoda Scala, Suzuki Swift, taksi (6), servis (2), Tofaş Doğan (2), Tofaş Kartal (3), Tofaş Murat 131, Tofaş Şahin (4), Tourneo Ford, Toyota Corolla (3), Volkswagen Bora, Volkswagen Caddy (3)].

K. Atatürk imzası ve silueti çıkartması [Belediye iş arabası, Fiat Fiesta, Volkswagen Transporter, Toyota Corolla, taksi, Renault Kangoo, Tofaş Şahin (2), Tofaş Doğan, Tofaş Kartal, Dacia Duster, Hyundai Panelvan, dolmuş (4)].

Atatürk silueti çıkartması [Belediye otobüsü (6), Opel Corsa, otobüs, dolmuş (3), Daihatsu Terios, Dacia Duster, Daihatsu Terios, Peugeot 208].

Gazi M. Kemal çıkartması (Fiat Doblo, Ford Fiesta, Renault Megane, Volkswagen Transporter, servis, dolmuş).

Atatürk silueti ve tuğra çıkartması (Ford Taunus, Volkswagen Transporter, Fiat Uno, servis).

K. Atatürk imzası ve ay yıldız çıkartması (Hyundai Getz, Skoda Octavia).

Tuğra (Ford Taunus, Fiat Doblo, Volkswagen Bora, Volkswagen Panelvan, Toyota Corolla, dolmuş).

Tuğra ve ay yıldız çıkartması (Fiat Fiorino, Peugeot 508).

Ay yıldız çıkartması (Fiat Doblo, dolmuş, kamyonet).

Ne Mutlu Türküm Diyene (Mercedes 200e)

Sonuna Kadar Atatürk (Volkswagen Tiguan)

3.2.3. Dinî söylem

2004-2008

Allahım Sen Korum (servis).

Allaha emanet ol (taksi).

Allah'ın Taktiri (kamyon).

Hakimiyet Allah'ındır (Ford Transit).

Huzur İslamdadır (Fiat Doblo).

Allahın Dediği Olur (Kia Panelvan).

Şefaata Ya Resul'ullah (Renault Kangoo).

Allah'ın Malı Allah'a Emanet (otobüs).

Kısmetse Dönerim (kamyon).

Nasıl Yazılmışsa Öyle Yaşarız (kamyon).

Herkes Kendi Kaderini Yaşar (Tofaş Doğan).

Gülümse Kaderine (Tarkan'ın şarkısı, otobüs).

2014-2018

Yaradani Unutma (kamyon).

Allah Korusun [dolmuş, (4)].

Maşallah (dolmuş).

3.2.4. Aile değerleri

Aile kurumuna yönelik değerleri daha çok insanların çocuklarının ve sevdikleri kişilerin isimlerini ya da onlara taktıkları sıfatları otomobillerine yazmalarında görmekteyiz. Ayrıca aile büyüklerine saygı ifadeleri de vardır.

2004-2008

Babamdan Yadigar (Tofaş Şahin), Babam Sağolsun (Renault Megane, otobüs), Ağam Sağolsun (Ford Transit, Peugeot Partner), Dedem Sağolsun (Skoda pick-up), Abim sağolsun (Tofaş Kartal), Aliş (Tofaş Şahin), Arifim-Okanım-Uğurum (Fiat Albea), Ayşenur (Honda Civic), Emre-Eray (Hyundai Panelvan), Esra&Arda (servis), Kemalim (Mitsubishi Carisma), Muhammed (Peugeot Partner), Özge-Eylül (Opel Corsa), Rukiye&Tuğba (servis), Selo (Volkswagen Beetle), Şener'im Alper'im (Tofaş Doğan), Tanju (Opel Tempra), Umut-Umay (Ford Fiesta), Utku&Umut (Renault Flash), Yağmurum (Mercedes c200), Yiğidim (Mazda 323), Asi Mavi (Nissan Pick-up), Aşkısı (taksi), Bebeğim (İbrahim Tatlıses şarkısı, Fiat Tempra, Hyundai Panelvan, kamyon, otobüs), Beбето (Tofaş Murat 124), Bi'tanem (Skoda Favorit), Black Angel (Nissan Navara), Canısı(Hyundai Panelvan, Nissan primera), Deniz Gözlüm (Skoda Favorit), Duman Gözlüm (Fiat Uno), Esmerim (Opel Astra), Gece Gözlüm (Volkswagen Golf), Gözbebeğim (Tofaş Şahin), Melek Yüzlüm (Honda Civic), Mühür Gözlüm (Tofaş Şahin), My black eyes (Tofaş Şahin), Yağmur Yürekli Meleğim (Iveco Panelvan), Yeşil Gözlüm (Mitsubishi Panelvan), Vazgeçilmezim (Tofaş Şahin), Kaderimsin (kamyon), Hayalimdesin (Alfa Romeo 33), Tutkunum (Fiat Doblo), Vazgeçilmezsin (Ford Fiesta), Sen Kalbimin Birtanesisin (Tofaş Murat 124), Hasretim Sana (Renault Flash), Özlemimsin (Citroen Xsara), Bi tanesinden bi tanesine (Nihat Doğan'ın şarkısı, Tofaş Kartal).

2014-2018

Babam sağolsun (Ford Transit, servis), Baba yadigarı (Fiat Doblo), Yıldız'im (Fiat Doblo), Mavişim (Hyundai Sonata), Hayal Gözlüm (Mercedes c180), Yağmurum Duygum Burcum (Chevrolet Aveo), Nefesimsin (Mitsubishi Panelvan), Kaderim Sensin (Volkswagen Polo), Batuhan (Renault Kangoo), Çakır (Fiat Ducato).

3.2.5. Kültürel aidiyet

Bu kategoride insanların içinde yetiştikleri kültürleri, memleketlerini ve spor taraftarlıklarını ifade ederek grup aidiyetlerini korumaya çalıştığı yazılar vardır.

2004-2008

Fenerbahçe Cumhuriyeti 34 FB 1907 (Peugeot Partner), Aslanların olduğu yerde karnaryanın lafı olmaz (çekici), Karşıyakalı (Nissan Navara, servis), 35 ½ Karşıyaka (Opel Astra), Biz Karşıyakalıyız (Scoda Favorit), Göztepe (Peugeot Partner), 24 Eğin’li (Hyundai Panelvan), Acıpayamlı (Opel Tempura), Akhisar’lı (tanker), Altındağlı (taksi), Arapgirli 44 (Panelvan), Arpaçaylı (Ford Transit), Başkent’li (Ford Transit), Bergamalı (Honda Civic), Bornovalı’m (servis), Boşnak oğlu (Renault Kangoo, kamyonet), Dadaş (Kia Besta, kamyonet), Eskişehirli İbo (kamyonet), Gagkosh (Volkswagen Bora), Gümüldürlü (kamyon), Kemalpaşalı (Tofaş Doğan), Lazoğlu 61 (Renault Toros), Lazuri Berepe Arhavi’li (Peugeot Partner), Malatyalı (Almanya plakalı Chrysler), Manyaslı 10 (Kia Panelvan), Mekanım35 Hasretim42 (Tofaş Murat 131), Ödemişli (Peugeot Partner), Öz Malatyalı (kamyonet), Öz Şanlıurfalı (Fiat Doblo), Salihlilili (tanker), Sivaslı Sülo Dayı (kamyon), Siverekli (Peugeot Partner), Şanlıurfalı Selo (Fiat Tempura), Yörük Efe (Ford Taunus).

2014-2018

Beşiktaş Çarşı (Renault Megane, Volkswagen Caddy), Karşıyakalı (servis), Tek Yıldız Fener (Renault Kangoo), Aynh [(Göktürkçe Türk) Fiat Doblo, Peugeot 208], Boşnak (Seat Leon, kamyon), Çayeli 53 (Renault Laguna), Farozlu (İş makinesi), Dadaşım (Mercedes Sprinter), Gurbet Kuşu (Tofaş Doğan), Bi’tanem (Ford Fiesta).

3.3. Eğitim işlevi

Folklorun özellikle okuryazar olmayan toplumlarda kültürün kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan eğitim rolü vardır. Masallar çocukları disipline etmek için pedagojik bir işlev görür (Bascom, 1954: 345). Bu kategoride yazılarda öğütler ya da öneriler tespit edilmiştir.

2004-2008

Doğruluk hazinedir (servis).

Miras Değil Alın Teri (Tofaş Şahin, Nissan Navara).

Kalleş Dostun Olacağına Delikanlı Düşmanın Olsun (Lada Samara).

Çalış ve Sabret (servis).

Asiler Şımarmaz (kamyonet).

Hayat Mücadeleden İbaredir (Renault Clio).

Ya Ümitsizsiniz Ya Ümit Sizsiniz (servis).

Özenme Çocuk Ortam Bozuk (Fiat Tipo).

Herkes Hakettiğini Yaşar (Tofaş Doğan).

Hayallerle Yaşayan Kederle Ölür (otobüs).

2014-2018

Geldiğin Yeri Unutursan Gideceğin Yolda Kaybolursun (Tofaş Doğan).

Maziye Bakma..! (Fiat Doblo).

Beyzadem Herkes Kendine Yakışanı Yapar (kamyon).

3.4. Kaçış işlevi

Folklor, sosyal baskı ve kontrol uygulama araçları olarak kullanılabilir. Atasözleri düzeni seçenleri överken sapanları eleştirir ya da alay edebilir. Böylece bireyin uyumu sağlanmaya çalışılır (Bascom, 1954: 343-346). Bu işlevde, yazılarda alay ve kaçış dikkati çekmiştir.

2004-2008

Beni Sevmek Yürek İster Sevme Demedimmi? (kamyon).

İçine Dert Olacak (Tofaş 124).

Herşeyin bir bedeli var kanka (dolmuş).

In The World Except Death Is The Lie (Dünyada ölümden başkası yalan, Candan Erçetin'in şarkısı, kamyonet).

Senden çok var (çekici).

Ağlamayı Bilmeyen Gözler Sevmeyi Bilemez (Tofaş Kartal).

Vedalar zamansızdır gülüm (servis).

Adı Bende Saklı (Sezan Aksu'nun şarkısı, Opel Vectra, çekici).

Bi Gün Bir Çılgınlık Edip Seni Sevdiğimi Söylesem...! (Gülây'ın şarkısı, Kia Besta).

O yarin gözleri kaldı aklımda (dolmuş).

Yarimin Tiryakisiyim (servis).

But if I say come back (Ama Dön Desem, Özcan Deniz'in şarkısı, Fiat Tipo).

Sevme başkasını razı değilsen ölmeme (kamyon).

Bu Bir Elveda Değil Kısa Bir Veda (kamyonet).

2014-2018

Ağlamak Hayattır Gülmek İse Tesadüf (kamyonet).

Anlatılmaz Yaşanır (servis).

Biri Gider Biri Gelir (Ford Taunus).

Ne kazandığını bilmiyorum ama! umarım beni kaybettiğine değmiştir (Hyundai Panelvan).

3.5. Protesto işlevi

Başgöz (1996, 2008), Bascom'un modelini tutucu ve eksik bulduğu için bu dört işleve protestoyu da ekler. Protesto işlevinde kaçış işlevinden farklı olarak hayata ve kadere isyan dikkati çeker.

2004-2008

Yıkılmadım (Peugeot Partner).

Seninde Aşkın Yalanmış Ömrüm (kamyon).

Kaybolan yıllarım (Nissan Primera).

Seni Unutmaya Ömrüm Yetermi? (servis).

Elveda (Tofaş Şahin).

Seni Benim Kadar Seven Olursa Adımı Güneşe Yazarsın (otobüs).

Üzülme Sevgilim Kader Utansın (Tofaş Doğan).

Yalan Dünya Neden? (Citroen Xsara).

Sana Değmezmiş (otobüs).

Biz yaşamayı yarınlarımıza sakladık güzelim (kamyon).

Yerine Sevemem (kamyon).

Ölüm Peşime Düşüpde Boşuna Uğraşma (kamyonet).

Bu Sevda Bitmez (Opel Corsa).

Unutulmayacaksın (Tofaş Murat 131).

Unutamazsın (Renault Broadway).

Hesabım Bitmedi (kamyonet).

Değmezmiş Sana (Tofaş Şahin).

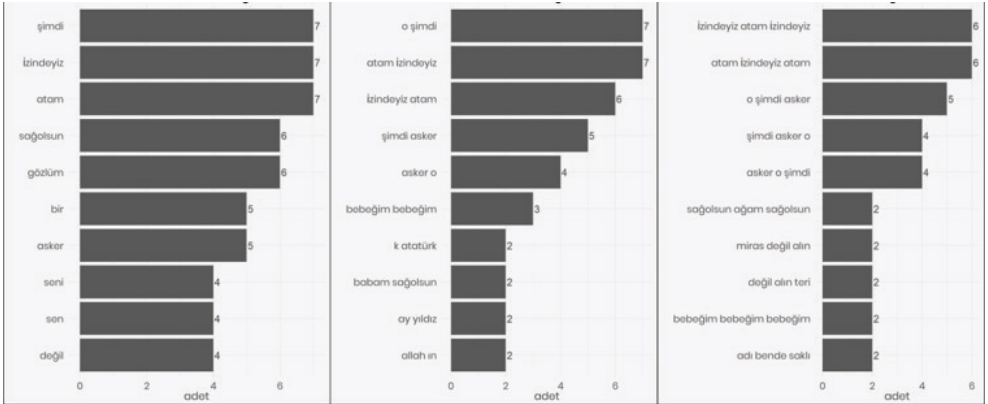
2014-2018

Yaşanmadan Geçen Yıllar Utansın (Fiat Doblo).

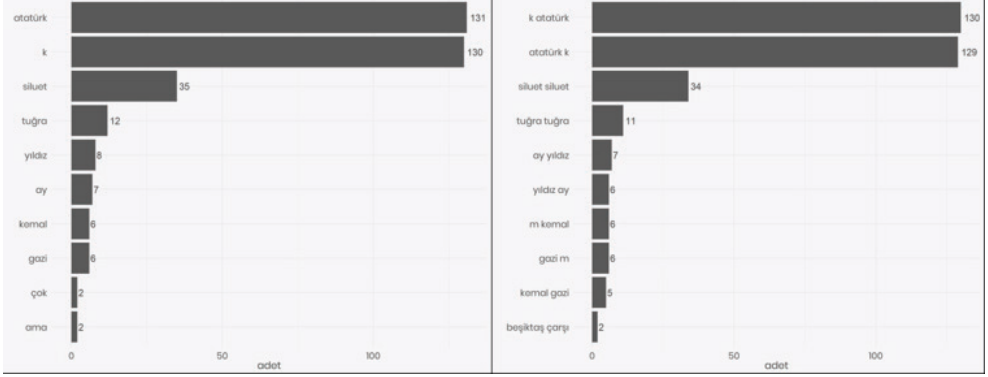
Hayat Buysa Üstü Kalsın (otobüs).

Yaşattıklarını yaşamam dileğiyle... (taksi)

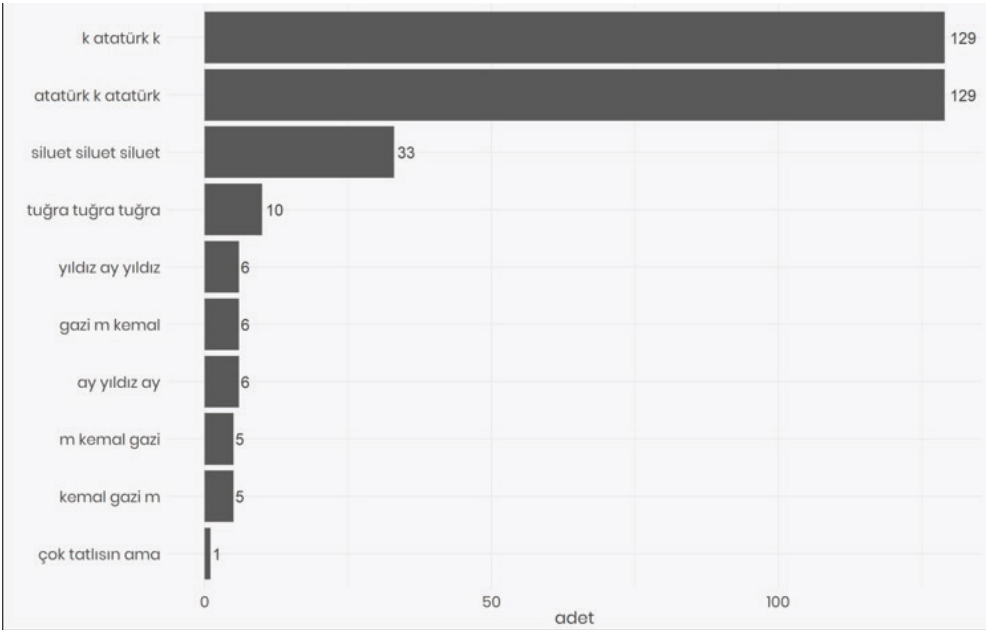
4. Verilerin n-gram modelleri ve kelime bulutları



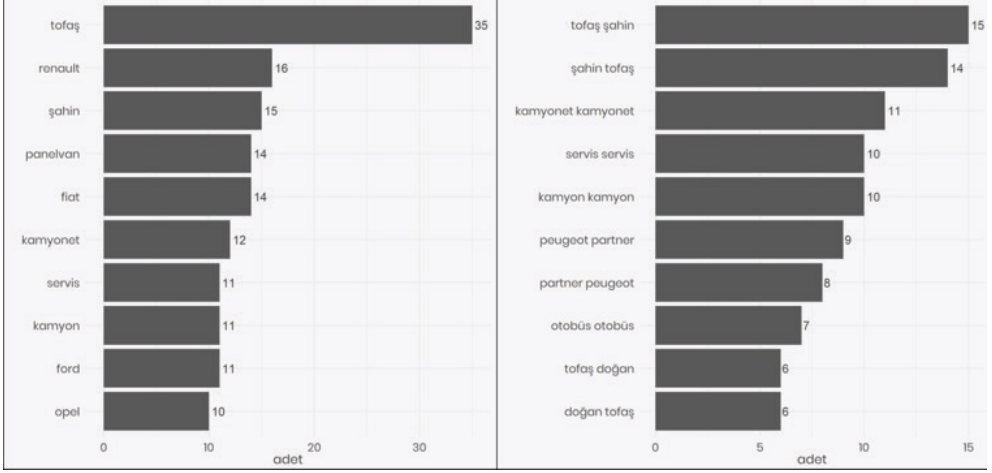
Grafik 1. 2004-2008 dönemi kullanılan kelimelerin unigram, bigram, trigramları



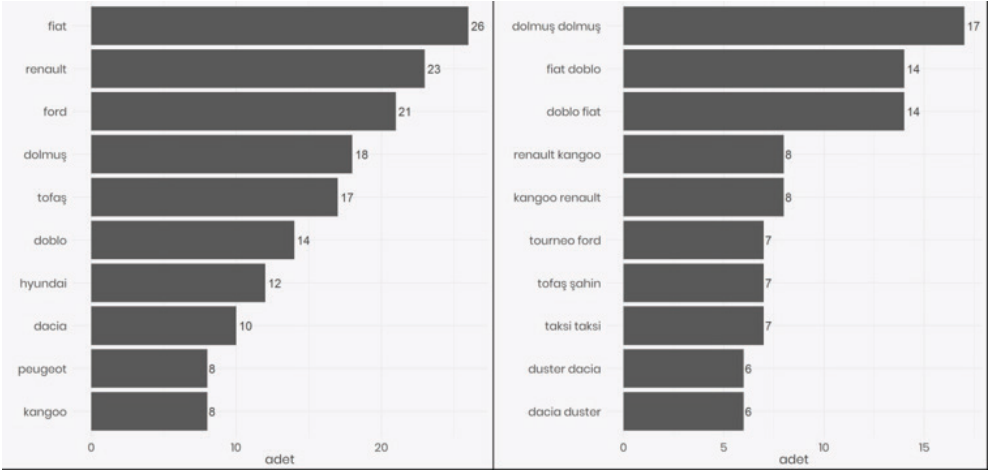
Grafik 2. 2014-2018 dönemi kullanılan kelimelerin unigram ve bigramları



Grafik 3. 2014-2018 dönemi kullanılan kelimelerin trigramları



Grafik 4. 2004-2008 dönemi otomobil marka ve modellerinin unigram ve bigramları



Grafik 5. 2014-2018 dönemi otomobil marka ve modellerinin unigram ve bigramları



Grafik 6. 2004-2008 dönemindeki yazıların kelime bulutu



Grafik 7. 2014-2018 dönemindeki yazıların kelime bulutu



Grafik 8. 2004-2008 dönemindeki otomobil markalarının kelime bulutu



Grafik 9. 2014-2018 dönemindeki otomobil markalarının kelime bulutu

Sonuç ve değerlendirme

Araştırmanın sonuçları otomobil yazılarında, gerek bu alandaki öncü çalışmalarla gerekse bu çalışmanın kendi içindeki farklı dönemlerden alınan verileriyle karşılaştırmalar yaptığımızda dikkat çeken bir değişim ortaya çıkarmıştır. Özellikle, Başgöz'ün (2002, 2005) folklor kuramının temelini oluşturan bağlamsal yapıyla verileri ele aldığımızda anlatıcının (şoför) kim olduğundan (eğitimi, sosyal sınıfı vb.) dinleyicinin (kent sakinleri) kim olduğuna, yakın çevreden (kent kültürü yapısı) uzak çevreye (dünyadaki ve ülkedeki kültürel-sosyo-politik ortama) kadar değişim vardır.

Öncelikle, anlatıcının kimliği değişmiştir. Öncü çalışmalarda kente yeni taşınan alt sınıflardaki anlatıcıların üçüncü kuşağı eğitim almış, yeni meslekler edinmiş, sınıf atlamış ve şehrin modern değerlerine entegre olmuştur. Bunun çalışmadaki en önemli göstergesi yazıların kamyon tipi araçlardan ikonik markalı binek arabalara geçmesi, uzun yazılardan kısa simgelere dönüşmesi, nicel ve nitel değişimin olmasıdır. İkinci dönemde yazılarda azalma varken simgesel çıkartmalarda artış vardır. Sayısal olarak baktığımızda 431 göstergenin 185'i ilk dönem ve 246'sı ikinci döneme aittir. Ancak ikinci dönemin 246 göstergesinin 190 göstergesi Atatürk, ay yıldız ve tuğra çıkartmalarından oluşmaktadır. İkinci dönemde aynı şekilde belediye araçları ve ticari araçlardaki artış da dikkati çekmektedir. Bazı otomobillerde Atatürk imzası, Atatürk silueti, tuğra ve ay yıldızın birlikte kullanılmasıyla Atatürkçü, millî, tarihsel simgeler birleştirilmiştir. Bu veriler, mekân-baglamsal açıdan baktığımızda, şehrin demografik ve kültürel yapısının yansımasyken zaman-baglamsal açıdan şehre entegre olan kuşağın sosyo-politik olarak kendini dönemin ruhu içinde konumlandırma eylemidir.

Kelime frekansları da değişimi göstermektedir. Unigram, bigram, trigramdan oluşan n-gram modellerinde en çok kullanılan kelime veya söz, birinci dönemde "Atam İzindeyiz"(7) olurken ikinci dönemde bu kullanım yerini K.Atatürk imzası (130) ve Atatürk silüetine (35) bırakmıştır. Birinci dönem otomobil markalarına baktığımızda, 35 Tofaş markası içinde 15 Tofaş Şahin en çok çıkan model olurken ikinci dönemde 26 Fiat markası içinde 14 Fiat Doblo en çok çıkan modeldir. Birinci dönemde Tofaş, Renault, Hyundai, Fiat, Ford, Opel; ikinci dönemde Fiat, Renault, Ford, Tofaş, Hyundai, Dacia, Peugeot n-gram analizlerinde ilk on sıraya yerleşen markalar olmuştur. Giderek kamyonlardan ve alt orta sınıfın kullandığı otomobillerden ikonik markalara, orta ve üst orta sınıfa doğru geçiş ve aynı zamanda marka çeşitliliğinde artış vardır.

Kentleşme döneminde alt kültürün kendini şehirde ifade etme biçimi olarak kullandığı otomobil yazıları, 2000'lerden sonra artık alt kültürün dili olmaktan çıkıp kimliklerin ve kültürlerin melezleştiği postmodern dönemde herkesin kullanabileceği bir kimlik simgesine dönüşmesi, yazıları salt sınıfsal ve alt kültürel özelliğinden çıkartmaya başlamış, daha çok ulusal-kimliksel duruşa yönlendirmiştir. Diğer yandan yine dönemin zaman-baglamsal yapısı içinde ele alınması gereken teknolojik gelişmeleri düşündüğümüzde artık sosyal medyanın hayatımıza önemli ölçüde girdiği bir döneme tekabül eden ikinci dönem verilerde insanların kendilerini ifade edecek yeni iletişim mecraları bulmuş olmaları da verilerin azalmasını, simgeselleşmenin artmasını sağlamaktadır. Ayrıca ataerki söylemde azalma varken aile değerleri ise isimler üzerinden kendini devam ettirmektedir.

Yazıların içeriklerinde genel olarak iki dönemde dikkat çeken konu, halk bilgeliğidir. Cemiloğlu (2002) da araştırmasında kamyon yazılarını şoförlerin atasözü gibi değerlendirmiştir. Özellikle bu konuda Ong'un (1982) çalışması atasözlerinin sözlü geleneğin egemen olduğu kültürlerde düşüncenin özünü oluşturduğunu gösterir. Yazılarda "açık eğitimden" acı deneyimlerle edinilmiş "bilgelige" giden "bilgi" dikkati çekmektedir. Bu, Antik Yunan'da üç bilgi türü olan *mathesis*, *gnosis*, *pathesis*'i anımsatmaktadır. *Mathesis*, herkes tarafından öğrenilebilen açık bilgi, *gnosis* sezgiyle/tefekkürle öğrenilen bilgi, *pathesis* acıyla öğrenilen bilgidir (bkz. Tanrıbağı 2011). Eğlence ve düzenin korunması işlevinde *mathesis*, eğitim ve kaçış işlevinde *gnosis*, protesto işlevinde Nietzsche'nin (1872) mitik Silenos bilgeliğine benzer bir *pathesis* dikkati çeker. Acıyla elde edilmiş bu deneyimi, içten içe hiç yaşamamış olma ve hatta dünyaya hiç gelmemiş olma isteği vardır. Protesto işlevinin üslubundaki hayata karşı terslenme, alay, isyan özellikleri buradan kaynaklanır.

Araştırmanın sonuçları kültürün değişmesine rağmen folklorun yeni dönemde işlevini yeni teknolojiye, şartlara, ortama ve bağlama göre devam ettirdiğini göstermektedir. Kuramsal bölümde dromolojik açıdan ele aldığımız aracın modern bireyin bedeni ile ilişkisinde ortaya çıkan mitos kendini mekân ve zaman bağlamsal olarak yeniden üretmiştir. Başgöz'ün "bağlam"ı temel alan gösterimci kuramı (performative oriented theory) çerçevesinde anlatı (otomobil yazıları), anlatıcı (şoför) ve dinleyici (kent sakinleri), yakın ve uzak çevrenin (kent, ülke, dünya koşulları) kesiştiği noktada oluşan anlam (dromolojik mitos) vardır. Başgöz'ün kentleşme döneminde kentin içinde kaybolan şoförün bireyleşme girişimi olarak ele aldığı dromolojik alan; mekânsal olarak bireyin şehre, zamansal olarak *geist*'in (tin) yeni değerlere entegrasyonundan sonra kendini dönemin sosyo-politik-kültürel bağlamı **içinde** mitosunu yeniden üretmektedir. Dolayısıyla alt kültürden melezeleşmeye, yazılardan simgelelere, kamyonlardan ikonik markalara doğru değişimin yaşanması, beden ve araç arasındaki ilişkinin yarattığı dromolojik mitosun folklorik açıdan biçim ve anlam değiştirerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Apollodorus. (1921). *The library* (Sir J. G. Frazer, Çev.) William Heinemann.
- Attfield, J. (2000). *Wild things: The material culture of everyday life*. Berg.
- Aylan, G. (1981). *Ömür biter yol bitmez: Taşıt edebiyatı-taşıt folkloru*. May.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.) The Noonday.
- Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore. *The Journal of American Folklore*, 67 (266), 333-349.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor yazıları*. Adam.
- Başgöz, İ. (1996). Protesto: Folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu). (Ö. Çobanoğlu, M. Özarslan, Ed.) *Folkloristik Umay Günay Armağanı*, Akçağ, 1-4.
- Başgöz, İ. (2002). Giriş (M. Azadovski, Yazar), (İ. Başgöz, Çev) *Sibirya'dan bir masal anası*, Kültür Bakanlığı, 1-43.
- Başgöz, İ. (2005). *Ömür biter yol bitmez: Bir iletişim olayı olarak taşıt yazıları*. (G. Pultar, T. Erman, Der.) *Türk(iye) Kültürleri*, Tetrakon, 39-66.
- Başgöz, İ. (2008a). *Türkü*. Pan.
- Başgöz, İ. (2008b). *Yük taşımıyoruz sevgi taşıyoruz*. Türkiye Bilimler Akademisi.
- Cemiloğlu, M. (2002). Kamyon yazıları ve geleneksel kültürümüz. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15 (1), 69-82.
- Chaney, D. (2002). *Cultural change and everyday life*. Palgrave.

- Clarke, D. (2007) *Driving women: Fiction and automobile culture in twentieth- century America*. Johns Hopkins University.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting folklore*. Indiana University, 1-20.
- Dundes, A. (2003). Doku, metin ve konteks (M. Ekici, Çev.), (G. Ö. Eker, M. Ekici, M. Ö. Oğuz, N. Özdemir, Haz.) *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar*. Geleneksel, 67-90.
- Easlea, B. (1981). *Science and sexual oppression*. Weidenfeld & Nicolson.
- Ergüven, M. (2000). Çağdaş Kentauros. *Cogito*, 24, 133-138.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi.
- Faulkner, W. (2001). The technology question in feminism: A view from feminist Technology studies. *Women's Studies International Forum*, 24 (1), 79-95.
- Featherstone, M. (2005). Introduction. (M. Featherstone, N. Thrift, J. Urry, Ed.) *Automobilities*, Sage, 1-24.
- Gümüşlü, A. (1995). *Kent içi ulaşımda ticari araçlar üzerinde rastladığımız kitsch yazılar* [Yayımlanmamış yüksek lisans sanat eseri raporu] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güneş, S. (2012). Türk toplumu ve otomobil. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 213-230.
- Hesiodos. (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları* (S. Eyüboğlu, A. Erhat, Çev.) Türk Tarih Kurumu.
- Lefebvre, H. (1971). *Everyday life in the modern world* (S. Rabinovitch, Çev.) Harper Torchbooks.
- Lewis, S. (2005). *Main street*. Icon.
- Malinowski, B. (1926). *Myth in primitive psychology*. W.W. Norton & Company.
- McLuhan, M. (1964). *Medium is the message*. MIT.
- McMurdo, G. (2000). Kenti sürmek. *Cogito*, 24, 183-197.
- Nietzsche, F. (1872). *Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik*. E. W. Fritzsche.
- Nietzsche, F. (1917). *Der wille zur macht: Eine auslegung alles geschehens*. Alfred Kröner.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy*. Methuen.
- Pervanchon, M. (2000). Beden için başka bir yer ve başka bir zaman. *Cogito*, 24, 141-150.
- Propp, V. (1997). *Theory and history of folklore* (A. Y. Martin, R. P. Martin vd., Çev.) University of Minnesota.
- Sachs, W. (1992). *For love of the automobile: Looking back into the history of our desires* (D. Reneau, Çev.) University of California.
- Silge, J. ve Robinson, D. (2017). *Text mining with R: A tidy approach*. O'Reilly Media, Inc.
- Tanrıbağı, M. İ. (2011). *Hermetik bilge pitagoras*. Hermes.
- Tan, N. (1976). Taşıt folklor ve etnografyasına dair bir araştırma. *Türk Etnografya Dergisi*, 15, 93-100.
- Tekeli, İ. (2000). Araba sevdası. *Cogito*, 24, 96-105.
- Urry, J. (2005). The "system" of automobility (M. Featherstone, N. Thrift, J. Urry, Ed.) *Automobilities*. Sage, 25-40.

- Vasconcellos, E. A. (1997). The demand for cars in developing countries. *Transportation Research A*, 31 (3), 245-258.
- Virilio, P. (2006). *Speed and politics*. Semiotext(e).
- Virilio, P. (2007). *Negative horizon: An essay in dromoscopy*. Continuum.
- Welbers, K.; Van Atteveldt, W.; Benoit, K. (2017). Text analysis in R. *Communication Methods and Measures*, 11 (4), 245-265.
- Woodward, I (2007). *Understanding material culture*. Sage.
- Yılmaz, A. (2018). Araba arkası yazılar ve folklorun beş işlevi. *Millî Folklor*, 15 (118), 49-62.
- Yücel, T. (2000). Otomobil ve insanbiçimsellik. *Cogito*, 24, 151-158.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Octavio Paz'ın “¿No Hay Salida?” Adlı Şiirinin Sembolizmi: Yıkıcı Zaman ve Mandala İmgeleri

The Symbolism in Octavio Paz's Poem “¿No Hay Salida?”:
Destructive Time and Mandala Imagery

Mehmet İlgürel*

Öz

Bu çalışmada, Octavio Paz'ın “¿No hay salida?” (Çıkış Yok mu?) başlıklı şiirinin, Fransız düşünür Gilbert Durand tarafından geliştirilmiş İmgelem Kuramı bakış açısından çözümlemesini gerçekleştirdim. Durand'ın ortaya koyduğu imgelem anlayışında, büyük ölçüde birbirlerine karşıt yapı, süreç ve yerdeş imge öbeklerinin belirleyici olduğu gündüz ve gece rejimleri belirleyici bir yere sahiptir. Meksikalı şairin, adı geçen eseri kaleme aldığı dönemde diplomatik görevle Japonya'da bulunduğu, maddi, ailevi ve ruhsal açıdan sorunlu bir dönemden geçtiği bilinmektedir. Çözümlememiz Paz'ın bu kişisel durumu ile başa çıkma çabalarının şiirinde imgeler aracılığıyla yansımaları bulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, yıkım getiren zaman, bozulma, ölüm çağrıştıran imgeler ön plana çıkarken, bunlardan

Geliş tarihi (Received): 17.08.2022 – Kabul tarihi (Accepted): 12.12.2022

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İstanbul-Türkiye / Istanbul University Faculty of Letters Western Languages and Literatures Department Spanish Language and Literature Department. Istanbul-Türkiye. milgurel@istanbul.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-8497-3341

kapalılık, mahremiyet ifade eden gece rejimi imgeleri aracılığıyla korunma eğilimi de kendini göstermektedir. İmgelem kuramının kaynaklarından olan Carl Gustav Jung'un Analitik Psikolojisinden de mandala imgesinin yorumlanması kapsamında yararlandım. Jung'a göre bu sembol, psikenin bütünlüğünü ifade eder ve parçalanmadan etkilenenler için savunmacı bir işlev görür. Bu yaklaşıma paralel olarak şiirde mandala bilinçdışı kökenli bütünleştirici işlevi yansıtan bir imge olarak karımıza çıkmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Octavio Paz, imgelem kuramı, yıkıcı zaman, mandala*

Abstract

This work analyzes Octavio Paz's poem "¿No hay salida?" (Is there no way out?) using the theory of imaginary, established by French thinker Gilbert Durand. In Durand's conception of imaginary, diurnal and nocturnal orders of the image, which are largely characterized by opposing structures, processes and isotopic image constellations, have a decisive place. When the Mexican poet wrote the poem, he was in Japan on a diplomatic mission and going through a period of financial, family and psychological problems. Our analysis shows that Paz's efforts to cope with his personal situation are reflected in his poetry through images. In this context, images that evoke destructive time, deterioration and death come to the fore, as well as the tendency to protect oneself from them through nocturnal order images that suggest isolation and privacy. I also utilized Carl Gustav Jung's Analytical Psychology, as a source pertaining to the theory of imaginary, to interpret the image of the mandala. According to Jung, this symbol expresses the wholeness of the psyche and it serves in a defensive way for those who are affected by fragmentation. In parallel with this approach, mandala appears in the poem as an image that reflects the integrative function of unconscious origin.

Keywords: *Octavio Paz, the theory of the imaginary, destructive time, mandala*

Extended summary

This work is an analysis of Octavio Paz's poem "¿No hay salida?" (Is there no way out?) from *La estación violenta* (1956), which was carried out using the theory of imaginary developed by Gilbert Durand. The poem is characterized by a dark and ambiguous narrative style that I attribute mostly to the poet's intention of expressing unconscious contents. The Mexican poet wrote the poem in Tokyo, where he was on a diplomatic mission and was going through a troubled period. For this reason, literary scholars also associate this narrative style with the poet's experiences in Japan. As our evaluations within the framework of theory of imaginary confirm, it would be appropriate to think that this poem functions as a catharsis for Paz.

The founder of the theory of imaginary, is the French philosopher Gilbert Durand. He perceives two main polarities in the imaginary, which he calls the Diurnal and Nocturnal Orders. The Nocturnal Order of the imaginary is divided into two different groups of images,

which are characterized by synthetic and mystical structures. The factor that brings these three groups of images together is their isotopy which leads us to the common archetypal meanings they correspond to. The archetypal meanings of these constellations, which bring together a wide variety of images, are basically aimed at alleviating the impact of the destructive time on the psyche. This basic function of the imaginary, which Durand calls euphemism, plays an important part in the analysis of “¿No hay salida?”. To summarize, in the Diurnal Order the images are grouped under the umbrella of schizomorphic structures, whereas synthetic and mystical structures identify the two different groups of images that constitute the Nocturnal Order. In very general terms, Diurnal Order is characterized by separations and superiority, while the images of synthetic structures mostly express unification and progression and the images of mystical structures express depth and containment.

The poem “¿No hay salida?”, which stands out with the diversity of potential meanings of the images it presents to the reader, has a rather ambiguous narrative dimension. For this reason, I have not approached the work as a straight narrative in which a series of events unfolds and I have prioritized the evaluation of images, their poetic meanings and the relationships between them. The apparent reason for the dreamlike atmosphere of the poem is the speaker’s state of mind between sleep and wakefulness. However, my assumption is that, in this way, the poem effectively reflects the struggle with destructive time, which in the theory of imaginary is accepted as the most fundamental existential problem of human beings.

The variety of spaces that the poem presents can be analyzed under two main categories. Those that protect the speaker, make him feel happy as well as self-fulfilled and others that challenge and limit him. Although it is not a conclusive categorization, we can count the sea, the house and the plain among the positive ones, and urban spaces among the negative ones. The title of the poem evokes the fear of confinement and indeed isolation and obstacles are sometimes portrayed in a negative way. However, the opposite, that is, claustrophilia, is more prevalent in the poem. This tendency, which is quite prominent in “¿No hay salida?”, is expressed through images connected to the mystical structures of the Nocturnal Order of the imaginary. It is worth specifying that this polarity of the imaginary is also dominant throughout the book.

Undoubtedly, our analysis of “¿No hay salida?” is based on the series of images peculiar to mystical structures. Among them the most important ones are the imaginary spaces in which the speaker of the poem finds himself. These and various other motifs of the same nature vary from one stanza to another, but they continue to protect him and provide him with intimacy until the fifth stanza. In this poetic panorama, in which mystical structures predominate, euphemism manifests itself very clearly. Consequently, images that imply transformation or neutralization of the destructive time come one after another. Besides, the poetic formula of the killing of death itself, which we encounter in the first stanza, can be considered as the most prominent example of double negation in the poem. On the other hand, the mandala design we encounter in the third stanza also belongs to the group of mystical images. According to Carl Gustav Jung, this symbol reflects the psyche’s wholeness and acts as a protective factor for people that have been fragmented in this sense. This point of view is perfectly compatible with the analysis of the poem that I carried out using Durand’s theory of the imaginary.

From the fifth stanza onwards, the characteristic claustrophilia of mystical structures begins to give way to the separating and obstructive images of the Diurnal Order. In the last stanza that consists of two verses, the mystical structures lose their influence completely. The poem is now dominated by the Diurnal Order, including the point of view of the speaker of the poem. This last part can therefore be taken as an indication of the speaker's separation from the state of consciousness under the influence of mystical structures of the Nocturnal Order. Thus, we can conclude that the sense of protection and wholeness provided by these structures was no longer sustainable. The fact that the verses announcing this change resemble a haiku suggests that Zen Buddhism had a positive effect on the poet during this difficult period as well as his own poem “¿No hay salida?” that produces in him the effect of catharsis.

Giriş

Çözümlemede izleyeceğim kuramın genel panoramasına geçmeden önce Octavio Paz (1914-1998) ve söz konusu yapıtı hakkında başlıca bilgilere yer vermek uygun olacaktır. Diğer birçok ödülün yanı sıra 1990 yılında Nobel Edebiyat ödülünü kazanan Paz, edebiyatçı olarak kariyerinin dışında diplomat olarak da görev yapmıştır. XX. yy'ın en önemli Latin Amerikalı şair ve deneme yazarlarından biri olarak kabul edilen Paz genç yaşta Paris'te tanıdığı Gerçeküstücülükten büyük ölçüde etkilenmiştir. Çeşitli edebiyat dergilerinin kurucuları arasında da yer almış olan Paz'ın diplomatik görevle bulunduğu Fransa, Hindistan, Japonya gibi ülkelerde gerçekleştirdiği araştırmalar şiirlerinde yansımalarını bulmaktadır. Öte yandan, bu incelemelerini “siyasi fikirlerini, aldığı felsefi etkileri, şiir anlayışını, dil ile ilgili görüşlerini, zaman anlayışını ve yeni iletişim araçları hakkındaki tutumunu” (Ruiz de la Cierva, 2008: 4) dile getirdiği denemelerinde de okurları ile paylaşmıştır. Şiirlerinde sıklıkla ele aldığı konular arasında ise aşk, yalnızlık ve ölümü sayabiliriz. Eserlerinde Gerçeküstücülüğün yanı sıra Marksizmin, Varoluşçuluğun, Budizmin ve Hinduizmin etkileri de göze çarpmaktadır.

“Çıkış yok mu?” başlıklı şiirin yer aldığı *Vahşi Mevsim*¹ (1956) başlıklı kitap Paz şiirinin ilk dönemine aittir. İspanyol akademisyen Diego Martínez Torron'un panteist romantizm terimi ile tanımladığı bu aşama Meksikalı şairin ilk şiirleri ile başlar ve *Felaketler ve Mucizeler ve Bir İlahi için Tohumlar*² (1954) adlı kitaplarının içerdiği şiirlerle sona erer (Campos Fuentes, 2007: 120). Araştırmacı Anthony Stanton, çözümlemesini gerçekleştireceğim şiirin dahil olduğu kitabı “ikiliğin, karşıtlar arasındaki gerilimin, an ile süre arasındaki çözülemeyen çatışmanın şiirleridir” (2012: 336)³ ifadesi ile betimlemektedir. Söz konusu kitabın diğer bir önemli yönü de içerdiği şiirlerin farklı şehirlerde yazılmış olmasıdır. Dolayısıyla her bir şiirin ayrı bir kentin izlerini açık ya da örtük biçimde barındırdığını söyleyebilirim.

Meksikalı yazar Aurelio Asiain, *Vahşi Mevsim*'in olağanüstü şiirleri bir araya getiren bir kitap olduğunu ve bunlar arasından en karanlık ve ıssız olanın “Çıkış yok mu?” olduğunu söyler. Asiain'e göre bu eser “boşlukta dönen, her an anlamsızlıkla çarpışan bir bilinç” tarafından dile getirilmiştir. Ona göre Octavio Paz'ın Tokyo'da yazılmış olan bu şiirinde ilgili şehre dair tek bir kelimeye bile rastlanmaması ne kadar karanlık olduğunun bir göstergesidir

(2005: 8). Asiain'in tespitinin doğru olduğunu, ancak Paz'ın kullandığı "karanlık" anlatım biçiminin temelde bilinçdışı bir içeriğin ifade edilmesine yönelik olduğunu düşünüyoruz. Kuşkusuz bu dilsel arayış Meksikalı şairin birçok şiirinde kendisini göstermektedir.

Paz söz konusu şiiri diplomatik bir görev sebebiyle bulunduğu Tokyo'da kaleme almıştır. Bu nedenle edebiyat araştırmacıları şiirin biyografik yönünü şairin Japonya'daki deneyimleri ile ilişkilendirmektedirler. Gerçekten de kendisinin ilgili dönemde ekonomik ve kişisel çeşitli sorunlar yaşadığı bilinmektedir. Bu durumun şiirde yansımalarının olduğu açıktır. Ancak eserin yalnızca bu boyuta indirgenmesinin hatalı bir yaklaşım olabileceğini düşünüyoruz. Şiirin ayırt edici çarpıcılığı ve belirsizliği temelde, değiştiğimiz arketipsel yönün yansıtılma çabası ile ilgilidir. Şiirin diğer bir tartışmalı yönü de başlığıdır. Asiain "Çıkış yok mu?" başlığının Paz gibi Japonya'da diplomatik görev yapmış Fransız şair Paul Claudel'in bir şiirini hatırlattığını (2005: 8), araştırmacı Joseph Tyler ise büyük olasılıkla Jean Paul Sartre'in *Çıkış Yok*⁴ (1944) adlı tiyatro oyununun bir varyantı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, söz konusu şiirin Sartre ile bağlantısı XX. yy'da Batı dünyasında büyük ilgi gören Zen Budizmi ile ilişkilidir. Tyler, bu inanç sisteminin geçtiğimiz yüzyılda Batıda bir tür Uzak Doğu varoluşçuluğu olarak kabul görmüş olduğunu belirtir. Ona göre Paz söz konusu başlığı seçerek şiirde önemli yansımaları bulunan bu iki alan arasında bir bağlantı kurmaktadır (1992:1054).

Bu çalışmada bir uygulamasını gerçekleştireceğim imgelem kuramının ve ait olduğu İmgesel Yapısalcılık akımının kurucusu Fransız düşünür Gilbert Durand'dır. *İmgelemin Antropolojik Yapıları* (1960)⁵ başlıklı eserinde ortaya koyduğu kurama temel oluşturan başlıca kaynaklar arasında Carl Gustav Jung'un arketipler teorisini, Mircea Eliade'nin dinler tarihini, Gastón Bachelard'ın fenomenolojisini ve şarkiyatçı ve dinler tarihçisi Henry Corbin'in çalışmalarını sayabiliriz. Durand'ın üç temel imgeler⁶ bütününe ayrılan imgelem anlayışı, bunların biyolojik kökenleri açısından Rus psikiyatrist Vladimir Bechterevev'in (1857-1927) refleksoloji çalışmalarına dayanmaktadır. Öte yandan Ernst Cassirer, Joseph Campbell, Georges Dumézil ve Claude Lévi-Strauss gibi yazarlar da Fransız düşünürün çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Durand, imgelemi gündüz ve gece rejimleri adını verdiği iki ana "kutup" kapsamında inceler. Gece rejimi de kendi bünyesinde, iki farklı imgeler topluluğuna ayrılmaktadır. Bu üç imgeler grubunu bir araya getiren etken, yerdeşlikleri⁷ yani karşılık geldikleri ortak arketipsel anlamlarıdır. Çok çeşitli imgelerin bir araya geldiği söz konusu öbeklerin kendilerine özgü arketipsel anlamları temelde, yıkıcı zamanın bilinçteki etkisinin hafifletilmesine yöneliktir. Durand'ın imgeleme atfettiği, örtmece⁸ olarak adlandırılan bu işleve daha ayrıntılı olarak değineceğiz. Öte yandan, her bir yerdeş imge topluluğunda Durand'ın yapılar olarak adlandırdığı çeşitli belirleyici süreçler karşımıza çıkmaktadır. Gündüz rejimi imgeleri bölünmüş biçimli⁹ yapılarca belirlenmektedir. Gece rejimini oluşturan iki ayrı imge topluluğunda ise sentetik ve mistik¹⁰ yapılar belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla bu üç imge grubunu gündüz rejiminin bölünmüş biçimli yapılarının imgeleri, gece rejiminin sentetik yapılarının ve mistik yapılarının imgeleri olarak da adlandırabiliriz. Bu üç imge topluluğunun biyolojik kökenleri Betcherevev'in ayakta duruş¹¹, çiftleşme ve sindirim baskın refleksleridir. Söz konusu imgelerin oluşma sürecinde biyolojik anlamda, adı geçen reflekslerin, çevresel

olarak da genel anlamda kültürün etkisi söz konusudur. Gece rejiminin mistik yapılarının imgeleri içsellik, derinlik ve içinde bulundurma olgularını, sentetik yapılarının imgeleri ise karşıtların birliği, ilerleme ve döngüsellik kavramlarını çağırıştırır. Sözünü ettiğimiz üç imge grubuna ait semboller doğrudan baskın reflekslerden değil, bunların etkisiyle oluşan üç tür arketiplerden kaynaklanır. Bunlar fiil şemaları, sıfat arketipleri ve isim arketipleridir. Gündüz rejiminin fiil şemaları ayırt etmek fiili kapsamında incelenebilir. Sıfat arketiplerinden bazıları yüksek ve alçak, aydınlık ve loştur. İsim arketipleri arasında ışık ve karanlık, üst ve ast, kahraman ve canavar, melek ve hayvanı sayabiliriz. Sentetik yapıların fiil şemaları birleştirmek fiili kapsamında incelenebilir. Sıfat arketipleri ise ileri doğru, gelecek, geriye doğru ve geçmiş. İsim arketipleri arasında ateş, oğul, ağaç, ay ve tekerleği sayabiliriz. Mistik yapıların fiil şemaları karıştırmak fiili kapsamında incelenebilir. Sıfat arketipleri ise derin, sakın, sıcak, mahrem ve gizlidir. İsim arketipleri arasında mikrokozmos, çocuk, renk, gece, ana, kap, ev, merkez, kadın, besin ve maddeyi sayabiliriz.

Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem*¹² (1964) başlıklı kitabında insan imgeleminin işlevlerinden¹³ ilkinin örtmece olduğunu belirtmektedir. Söz konusu terim, ölümlülüğünün bilincine sahip tek tür olan insanın bu durumla başa çıkabilmek için geliştirmiş olduğu çeşitli imgelem süreçlerini ifade etmektedir. Bunlar temelde ölüm fikrini insan bilincinden uzaklaştırmaya yaramaktadır. Ancak, bunlar insanı yanılgıya götüren ya da bilincini sınırlandıran değil aksine, uygarlığı ilerleten yapıcı devinimleri harekete geçiren süreçlerdir. Örneğin, bilimin ilerlemesine yönelik çabalar, sanatsal yaratım ve gönüllülük faaliyetleri örtmecenin etkisinin belirgin biçimde kendini gösterdiği alanlar arasında sayılabilir. Bunlar hem zamanın değerli bir uğraşa adanmasındaki özveride hem de bireyin kendi ömrünü açacak eserlerinin kalıcılığında yatan bir örtmeceyi yansıtmaktadır. Durand'a göre örtmece "yalnızca bir negatif afyon" olmaktan öte "insanın dünyadaki durumunun iyileşmesini sağlayan geleceğe yönelik dinamizm"dir (1964: 127).

Bu temel işlevin imgelemde hangi şekillerde geliştiğine göz atalım. Aslında üç imge grubuna ait yapı ve imgelerin tümünde temelde yıkıcı zamana yani ölüme karşı bir devinim sergilenmektedir. Sentetik yapılar zamanı ilerleme ve devamlılık şeklinde temsil ederek ya da döngüsel zamana dönüştürerek imgelem düzeyinde kontrol altına alır. Bu bağlamda, söz konusu yapılar takvim sembolünü de içermektedir. Öte yandan gündüz rejiminin, karşıtlık, üstünlük-alçaklık ve bölünme ifade eden imgeleri bağlamında sıklıkla karşımıza çıkan mücadele olgusu özünde yıkıcı zamana yöneliktir. Aynı şekilde, mistik yapıların korunma, kapalılık, dinginlik ve huzur ifade eden imgeleri de temelde zamanın yıkıcılığına, ölüme karşı bir korumayı ima eder. Edebiyat, mitoloji, folklor gibi çeşitli alanlara ait anlatılarda ortaya çıkan sayısız örtmece örnekleri için *İmgelemin Antropolojik Yapıları* başlıklı kitap incelenebilir.

Birbirlerine karşı sergiledikleri yapısal karşıtlıkları son derece belirleyici olan gece rejiminin mistik yapıları ile gündüz rejiminin, yıkıcı zamanı karşılayışları oldukça ilginçtir. Tüm imgelerinin yani şema, arketip ve sembollerinin bir biçimde dahil olduğu bu kutuplaşma görünürde birbirlerine, özünde ise ölümcül zamana yöneliktir. Yani her iki rejim de zamana karşı bir mücadele vermekte, ama doğrudan hedef alınabilir bir öznesi olmayan zaman ile değil birbirleriyle kutuplaştıkları bir düzen meydana getirmektedirler. Bu durumun en tipik örnek-

lerinden biri karanlık imgesidir. Gündüz rejimi bağlamında cehalet, kötülük, tehlike, bayağılık gibi çok sayıda olumsuz anlama karşılık gelse de en temelde yıkıcı zamanı temsil etmektedir. Bunun aksine, gece rejiminin mistik yapılarında karanlık, koruyuculuk ve mahremiyet gibi kavramlarla ilişkilidir. Bu koruma özünde yine ölümcül zamana karşıdır ve mistik yapılar perspektifinden yıkıcı zaman nosyonu gündüz rejimine özgü imgeler tarafından temsil edilir.

Her ne kadar örtmece, geniş anlamıyla, imgelem yapılarının zamana karşı uyguladıkları süreçlerin genelini ifade etse de bu terimin İmgesel Yapısalcılığa alışılmış kullanımı mistik yapılar özelindedir. Bu bağlamda ayırt edilen üç temel mistik örtmece biçimi şunlardır: karşıtlama, ikili olumsuzlama ve dar anlamıyla örtmece. “Karşıtlama¹⁴ gündüz rejiminin baskın olduğu, yüce, yüksek, güçlü nitelikleri ile öne çıkan imgelerin karşıtlarına ‘dönüştürüldüğü’ durumları ifade eder.” (İlgürel, 2017: 74). Kubilay Aktulum’un belirttiği gibi bu süreç “imgelerin, varlıkların ve şeylerin anlamını ve çağrışımını, yönelimini değiştiren gerçek bir dönüşüm oluşturur.” (2021: 423). “Zorbanın zorbalıkla cezalandırıldığı, ‘zalimin mazlum durumuna düşmesi’ benzeri durumlar ise ikili olumsuzlama¹⁵ olarak anılır.” (İlgürel, 2017: 74). Örtmece bu iki süreci kapsayan genel bir terimdir. Bununla birlikte, bu sözcük dar anlamıyla, ölümcül zamanı yansıtan imgelerin daha hafif ve etkisiz imgelere dönüştürülmesi sürecini de ifade eder. Dolayısıyla mistik yapılar özelinde toplamda üç örtmece türü bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında imgelem kuramı açıklamalarına ayırabileceğimiz yerin kısıtlılığı nedeniyle, daha detaylı ve bütünsel bilgi sahibi olmak isteyen okurlara *İmgelemin Antropolojik Yapıları* başlıklı kitabı öneririz. Durand’ın imgelem anlayışını sentez biçimde sunan, adı geçen kitaptan alınmış “İmgelerin Yerdeş Sınıflandırması” başlıklı tablo makalenin sonunda yer almaktadır. Bu bölümdeki açıklamalar söz konusu tablo ile karşılaştırıldığında kuram daha rahat anlaşılacaktır. Türkçeye çevrilmiş tablo ve açıklayıcı dipnotlar makalenin yazarının kaleme aldığı *Julio Cortazar’ın Öykülerinin Sembolik İmgelemi* (2016) başlıklı kitaptan alınmıştır. Durand’ın büyük oranda evrensel nitelikte¹⁶ ve tekanamlı bir imge türü olarak ortaya koyduğu arketiplerin yanı sıra, çokanamlı ve doğası gereği tekrarcı olan semboller¹⁷ hakkında da öncelikli olarak *Sembolik İmgelem* (1964) okunmalıdır. Bunun yanı sıra, şiirde karşılaştığımız çeşitli imgelem fenomenlerinin daha kolay anlaşılabilmesi için çözümlememizin ilgili noktalarında da belirli kuramsal bilgilere yer verilmiştir.

Şiirin imgelem panoraması

Okura sunduğu imgelerin çeşitliliği ve derinliği ile dikkat çeken “Çıkış yok mu?” adlı şiir oldukça belirsiz bir öyküsel boyuta sahiptir. Bu nedenle esere bir dizi olayın geliştiği düz bir anlatı olarak yaklaşılmamış ve imgelere, bunların şiirsel anlamlarına, aralarındaki ilişkilerin değerlendirilmesine öncelik verilmiştir. Kuşkusuz bu süreçte de eserin bağlamının, imgelerin oluşturduğu iç tutarlılığın temel alınması önem taşır. Söz konusu içeriğin ve şiirin düşsel atmosferinin sebebi öznenin uyku ve uyanıklık arasındaki ruh haline bağlanmaktadır. Ancak, eser bu yolla insanın en önemli varoluşsal sorunu olan yıkıcı zaman konusunda derinleşmekte ve bu kaçınılmazlık ile sembolik imgeleme özgü süreçler aracılığıyla mücadele etmektedir.

Bu çerçevede, uzamlar şiir öznesi ile ilişkileri kapsamında önemli bir yer tutmaktadır. Diğer imgeler gibi bunlar da eserde doğrudan anlamlarıyla değil, insanın varoluşsal kaygılarına dair arketipsel bir içerik yansıtan yan anlamları ile yer alır. Kuşkusuz şiir öznesi bakış açısından aktarılan söz konusu içerik şairin kendisine dair biyografik bir arka plana da sahiptir. Bununla birlikte, edebi bir eserin sunduğu imgelem panoramasının bu boyuta indirgenemeyeceği unutulmamalıdır. Eserin yer verdiği uzamlar iki ana kategori kapsamında incelenebilir. Bunlar şiir öznesini koruyan, bütünleyen, ona mutluluk veren uzamlar ve onu zorlayan ve sınırlandıran diğerleridir. Her ne kadar bu sınıflandırma sabit ve kesin olmasa da olumlu olanlar arasında deniz, ev ve ovayı, olumsuz olanlar arasında da kentsel uzamları sayabiliriz.

Şiirin başlığı kapalılık korkusunu çağrıştırmakta ve gerçekten de sınırlandırılma, engellenme kavramları yer yer olumsuz biçimde işlenmektedir. Öte yandan, bunun tersi yani kapalılık sevgisi şiirde daha yaygındır ve çeşitli ifade biçimleriyle kendisini göstermektedir. Eserde son derece belirleyici olan bu eğilim, imgelemin gece rejiminin mistik yapılarına bağlı imgeler aracılığıyla dışa vurulmaktadır. Bu imgelem kutbunun kitabın genelinde de hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bunun en belirgin işaretlerinden biri ışık imgesine genel olarak olumsuz bir biçimde yer verilmesidir. Mistik yapılar şiirde kendilerini birçok arketip ve çeşitli biçimler altında ortaya çıkan örtmece süreci ile de göstermektedir. Bu sürecin şiirde yer alan en belirgin türü ikili olumsuzlamadır.

Çıkış yok mu?¹⁸

I

Uyuklayan ve çatık kaşlı silüetler arasında kesintisiz bir nehrin akışını işitiyorum hafif uykuda.

Siyah ve beyaz şelale bu, karışık dünyanın sesleri, gülüşmeleri, iniltileri, yerinden koparak dökülen.

Ve benim düşüncem dörtнала ve dörtнала giden ve ilerlemeyen, ayrıca düşen ve kalkan

ve yerinden kopup tekrar dilin durgun sularına dökülen düşüncem.

Sözcükler, dünyayı silinmez bir mühürle mühürleyen ya da onu ardına kadar açan, dilin ağacından sökülmüş heceler, baltalar ölüme karşı, boşluğun dalgalarının kırıldığı pruvalar,

yaralar, pınarlar, uykusuzluğun yükselttiği uzun ince koniler!

Bir sözcüğü alıp onu art arda tekrar etmek ne kolay olurdu bir saniye önce, aynaların olmadığı bir odada söylediğimiz o cümlelerden herhangi birini,

doğru olmadığını ispat etmek için hâlâ yaşadığımızın,

ama şu an gece, ağırlığı olmayan elleriyle yatıştırıyor öfkeli gelgiti

ve imgeler birer birer terk ediyorlar, sözcükler birer birer örtüyorlar yüzlerini.

(Paz, 1958: 37-38)

İlk bent esere bir giriş niteliği taşımaktadır. Şiir öznesi ilk dizelerde, yer vereceği arketipsel imgelerin zihninde ortaya çıkış sebebi olan hafif uykuyu ve bu esnada duyduğu sesleri betimler. Dış dünyayı hâlâ duyumsadığından dolayı, sunulan imgeler sonraki bentlerdeki kadar soyut nitelikte değildir. Söz konusu zihinsel durumda düşünme yetisinin edilgen bir halde olduğu şiirsel tasarımlarla ifade edilir. Dolayısıyla uyku ile uyanıklık arasındaki bu halde bilinçdışı imgelerin de serbestçe ortaya çıkacağına ima edildiğini düşünebiliriz. Şiirin başında karşılaştığımız kesintisiz akan nehir imgesi açıkça çizgisel zaman anlayışı ile ilgilidir. Bunun arkasından gelen “siyah ve beyaz şelale” imgesi de karşıtlıklar bağlamında tipik bir biçimde gündüz rejimini yansıtmaktadır. Şehir uzamını betimleyen “karışık dünyanın sesleri” ifadesi de kuşkusuz, aynı imgelem kutbundan kaynaklanmaktadır.

Zaman kavramı çeşitli imgeler aracılığıyla eserin genelinde kendisini doğrudan ya da dolaylı yollarla gösterir. Şiirin ayırt edici diğer bir yönü de yer verilen imgelerin, süreçlerin ve şiir öznesinin perspektifinin imgelemin gece rejiminin mistik yapılarına ait oluşudur. Nehrin aralarından aktığı silüetler¹⁹ de belirsizlikleri açısından söz konusu imgelem yapısına uymaktadır. Fiil şeması olan “karıştırmak”tan da anlaşılacağı gibi, bu imgelem kutbunda biçimlerin net ve belirgin şekilde ifade edilmeyişi tipik bir durumdur. “Sözcükler” kelimesi ile başlayan dizeden itibaren, yarı uyku halindeki öznenin kullanmadığı dil yetisi anılır ve dile dair çeşitli ifadeler arka arkaya karşımıza çıkar. Bunlara göre, dil gerçekliği bütünüyle sunabildiği gibi tam tersine yanıltıcı bir işlev de görebilir. Arkasından yine dile görünüşte olağanüstü bir beceri atfedildiğini görüyoruz. Buna göre dil, ya da eserin bağlamından yola çıkarak daha spesifik bir şekilde yaklaşmamız gerekirse şiir sanatı, insanoğlunun ölüme karşı koymasına yarayan bir araçtır. Gerçekten dille de ilişkilendirebileceğimiz örtmece kavramı, açıkladığımız gibi daha da geniş bir perspektifte imgelemin temel işlevlerinden biridir. “Baltalar ölüme karşı” ve “boşluğun dalgalarının kırıldığı pruvalar” ifadelerini belirli bir örtmece türü olan ikili olumsuzlama ile ilişkilendirebiliriz. İlkinde doğrudan ölüm anılmakta, ikincisinde ise yine ölümcül zamanı betimleyen dalgalar imgesine yer verilmektedir. Her iki durumda da yıkıcı öğeye karşı kendi eylem biçimi ile karşılık verilmektedir. Kuramı özet halde verdiğimiz bölümde belirtildiği gibi, anlatılarda ölümcül zamanı ifade eden imgelerin, kendilerinin uyguladığı yıkıcı eyleme maruz kalmaları ikili olumsuzlama terimi ile ifade edilmektedir. Burada etkin olan mantık olumsuz öğeye olumsuzlukla karşılık verilmesinin olumlu bir sonuç sağlıyor olmasıdır. İlkinde öldürülen, ölümdür ve ikincisinde ise kırılan, dalgaların kendisidir. Örtmece sürecinin söz konusu belirgin kullanımı dışında, öznenin şiirin anlatımını gece rejiminin mistik yapıları perspektifinden yaptığını gösteren diğer bir durum da “ağırlığı olmayan elleriyle yatıştırıyor öfkeli gelgiti” dizesidir. Bu sözcüklerle gece imgesinin sükûnet veren işlevi ön plana çıkarılmakta, söz konusu imgelem grubunun başlıca niteliklerinden mahremiyet vurgulanmaktadır.

II

Zamanın gelişini bekleme zamanı geçti artık, dünün zamanını, bugünü ve yarını, dün bugündür, yarın bugündür, bugün hepsi bugün, birden ortaya çıktı kendinden, ne geçmişten geliyor, ne de bir yere gidiyor, bugün burada, ölüm değil —kimse ölmez ölümden, yaşamdan ölürüz hepimiz—, yaşam değil o —anlık meyve, baş döndürücü ve ayık sarhoşluk, daha fazla yaşam verir ölümün boş tadı yaşama—, bugün, ne ölümdür ne yaşımdır o, ne bedeni var, ne adı, ne yüzü, bugün burada, ayaklarıma kapanmış, gözleri üzerimde.

(Paz, 1958: 38)

İkinci bentte özne artık görünürde dış dünya ile etkileşimi olmaksızın doğrudan zaman kavramına yönelir. İlk dizelerinde, zamanın alışlagelmiş bölümlendirmesi yani geçmiş, şimdi ve gelecek tümüyle şu anda birleştirilir. Kuşkusuz, geçmiş yani anılarımız ve gelecek yani ileriye dönük beklenti ve tasarılarımız zihinsel temsiller olarak farklı biz zaman dilimi ile değil şu an ile ilgilidir. Öte yandan, bunun ardından gelen yine zamanla ilgili imge ve tasarımlar örtmece süreci ile doğrudan ilişkilidir. Bunlardan ilki “birden ortaya çıktı kendinden” sözcükleri ile sunulan kişileştirilen zamandır. Zamanın insan biçiminde sunulması, üstelik şiir öznesinin ayaklarına kapanması şairin gerçekte hiçbir şekilde müdahale edemeyeceğimiz, maddesel bir varlığı olmayan zamanı kontrol etme güdüsünü ortaya koymaktadır. Üçüncü tekil kişi ile anılan bu özne beşinci bendin sonunda tekrar karşımıza çıkmakta ve şiir öznesinin bir yansıması olarak sunulmaktadır. Ardından gelen “kimse ölmez ölümden, yaşamdan ölürüz hepimiz” de yıkıcı zamanı dolaylı biçimde etkisizleştirmeye yarayan bir formüldür. Meyvenin kaçınılmaz olgunlaşma süresini ortadan kaldıran “anlık meyve” imgesi ve ölümün yaşama tat vermesi formülü de aynı sembolik imgelem sürecinin örnekleridir. Bu son kullanım ölümü tat veren bir öğeye yani zıddına dönüştürmesi nedeniyle karşıtlama olarak adlandırılan örtmece türünü yansıtmaktadır. Şiirde geleceğe ve geçmişe atfedilen gerçek dışılık Paz’ın Zen Budizmine ilgisi ile de bağlantılıdır. Belirttiğimiz gibi, şair çözülediğimiz şiiri yazdığı dönemde Japonya’da bulunmaktadır.

Paris’te, 1950 civarlarında, Daisetz Teitaro Suzuki’nin Zen Budizmi üzerine çalışmalarını okumuştur. Daha sonra, Octavio Paz 1952’de diplomat olarak altı ay bulunduğu Japonya’da çok miktarda Çince ve Japonca şiiri İngilizce çevirilerinden okumuş ya da yeniden okumuştur. Tüm bunlar hem şiirinde hem de şairliğinin genel karakterinde sürekli yankılanacak olan kurucu ve verimli bir deneyimdir. (Giraud, 2007: 218)

Şiirde zamanın salt ussal olan yaklaşımlar dışında çeşitli perspektiflerden ele alınması, geçerliliğinin, kaçınılmazlığının sorgulanması ve farklı biçimlere sokulması örtmece süreci ile bağlantılıdır. Bunu Paz’ın zaman anlayışını şiirinde yansıttığı Zen Budizmi için de söyleyebiliriz. Belirttiğimiz gibi, insanın ölümlülüğünün bilincinde bir tür olarak varlığını sürdürebilmesi, zaman ile kesintisiz mücadelenin neredeyse tüm etkinlik alanlarında mevcudiyeti ile mümkün olmaktadır.

III

Ben ayaktayım, hareketsiz, düşüncelerimden dökülerek meydana getirdiğim dairenin merkezinde,
ayaktayım ve gözlerimi çevireceğim hiçbir yer yok, geçmişten eser yok,
çocukluğun tamamını bu an yuttu ve tüm gelecek yerine çivilenmiş bu mobilyalardan ibaret,
tahtadan suratu ile gardırop, sıraya dizilmiş kimseyi beklemeyen sandalyeler,
kollarını açmış şişman koltuk, yatağında ölür gibi müstehcen,
vantilatör, kibirli haşere, yalancı pencere, en ufak bir çatlağı olmayan şimdiki an
her şey kendi içine kapandı, başladığım yere döndüm, her şey bugündür ve sonsuza dek böyledir.

(Paz, 1958: 38-39)

Şiir öznesi kapalı bir uzamda bulunmakta ve önceki bentte dile getirdiği zaman anlayışını eve ait nesnelere hareketliliği üzerinden betimlemektedir. Dolayısıyla zamanın şu andan ibaret oluşu bir önceki bende nazaran daha fazla uzamsallaştırılarak işlenmektedir. İmgelem kuramı bakış açısından ise mistik yapıların düzeni dahilinde, kapalı, koruyucu bir uzamın meydana getirdiği mahremiyet halinin yıkıcı zamanı ortadan kaldırışı durumu kendini göstermektedir. Buna bağlı olarak şiir öznesi çeşitli biçimler altında defalarca zamanı reddetmektedir. “Yatağında ölür gibi müstehcen” ifadesinde ölümün cinsellikle ilişkilendirilmesi de bu kapsamda değerlendirilebilir. Çünkü ölüm fikri yaşamın devamlılığını sağlayan bu olgu ile yan yana sunularak zayıflatılmaktadır. Öte yandan “düşüncelerimden dökülerek meydana getirdiğim” sözcükleri ile tarif ettiği ve merkezinde bulunduğunu belirttiği daire şiirsel bağlamda gerçekleştirilmiş bir mandala tasarımıdır. Mistik yapıların sembolleri arasında bulunan mandala temelde merkez isim arketipi ile bağlantılıdır. Durand’ın İmgelem kuramı kaynaklarından olup onunla büyük oranda bağdaşan Analitik Psikolojinin bu sembol ile anlayışını ele almak uygun olacaktır.

Jung bunu PSİKE’nin ve özellikle de ÖZ’ün bir ifadesi olarak yorumlamıştır. Mandalalar Jungçu ANALİZ esnasında rüyalarda veya resimlerde ortaya çıkabilir. Mandalalar bir bütünlük potansiyelini ifade edebilmeleri veya kozmik bütünlüğü temsil edebilmeleriyle birlikte (dinsel geleneğin büyük mandalalarında olduğu gibi) parçalanmış insanlar için savunma işlevi de görebilirler. (Samuels et al., 2003: 90)

Aurelio Asiaín, *Octavio Paz’daki Japonya* başlıklı kitabının önsözünde Meksikalı şairin bu ülkede bulunduğu süre içinde zor bir dönemden geçtiğinden, ekonomik, ailevi ve kişisel sorunlar yaşadığından söz etmektedir²⁰. Şiirde yer alan mandala sembolünün şair için, alıntıda sözü geçen koruyucu işlevi gördüğü, çeşitli sorunlar nedeniyle ruhsal olarak hassas bir dönemden geçen Paz’ın bilinçli ya da bilinçdışı olarak bu imgeyi zihninde canlandırıp eserinde yer verdiği varsayılabilir.

IV

Orada, öteki tarafta uçsuz bucaksız sahiller uzanıyor, aşk dolu bir bakış gibi, orada gece sudan giysilere bürünmüş, hiyerogliflerini sergiliyor dokunacak kadar yakında, nehir giriyor uyuyan ovaya çağlayarak ve ıslatıyor köklerini özgürlük sözcüğünün, orada birbirine temas eden bedenler bir şeffaf ağaçlar ormanında kayboluyorlar, güneşin yapraklarının altında yürüyoruz aşkım, kılıçlarını birbirine vuran iki yansımamız, gümüş bize köprüler uzatıyor geceyi geçmemiz için, taşlar bize yol açıyorlar, orada aydan düşmüş yeşimin göğsündeki dövmesin sen, uykusuz elmas boyun eğer orada ve onun boş merkezinde asla kırılmayan göz biziz ve anın sabitliği biziz içedönük ihtişamında.

(Paz, 1958: 39-40)

Dördüncü bentte şairin bakışı dış uzama yönelmektedir. Kuşkusuz bu doğal, koruyucu, bütünüleyici ortamın önceki bentteki kapalı uzamdan sembolik imgelem bağlamında bir farklılığı yoktur. Bu iki olumlu mistik uzam, ilk bentte “karışık dünyanın sesleri” sözcükleriyle ifade edilen ve gündüz rejimini yansıtan şehir uzamıyla karşıtlık oluşturmaktadır.

İncelediğimiz bentte, mistik yapılara ait kadın, anne, gece, merkez isim arketiplerinin özellikle etkin olduğu, bunlar etrafında çeşitli imgesel ifadelerin ortaya çıktığı görünmektedir. Deniz arketipi de bu genel görünüm içinde yerini almaktadır. Şiirdeki kullanımının Durand’ın da belirttiği gibi, bağlama bütünüyle uyduğunu söyleyebiliriz: “Dişileştirilmiş ve annelikle bağlantılı uçurumdur. Pek çok kültür için inişin ve mutluluğun başlangıçtaki kaynaklarına dönüşün arketipidir.”²¹ (1960: 214).

Oldukça iyimser ve mutlu bir ruh halini yansıtan bu panorama aşk teması ve ikinci tekil kişi ile seslenen, âşık olunan özne ile bütünlenmektedir. Olumlu doğa temsilleri içinde yer alan “taşlar bize yol açıyorlar” ifadesi tipik bir ikili olumsuzlama örneğidir. Çünkü doğal bir ortamda yolculuğu zorlaştırması beklenen taş imgesi kişiselleştirilmekte ve ona tam tersi bir işlev atfedilmektedir. Bu bentte karşımıza çıkan diğer çeşitli imgeler gibi yeşim taşı da merkez simgeciği ile bağlantılıdır. Jean Chevalier’in Raphaël Girard’dan aktardığı gibi “Orta Amerika’da bu taş, bir varlığın ruhunu, tinini, kalbini veya özünü sembolize eder [...]” (Chevalier, 1986: 601). Bu Kolomb öncesi sembolizm bağlamımız dışında kalmamaktadır. Aztek kültürü ve inançları Paz’ın hem şiirlerinde yansımalarını bulmuş hem de denemelerine konu olmuştur.

Elmasın “boş merkezinde asla kırılmayan göz biziz” ifadesi ise hem mandala arketipi ile hem de mistik yapıların çeşitli diğer yönleriyle ilgilidir. Öncelikle, bu yapılardan birisi olan, küçük varlıklara, nesnelere, olağanüstü önem, güç ya da nitelikler atfedilmesi süreçlerini içeren “minyatürleştirme” bu tasarımda önemli bir yere sahiptir. Bu imge kutbunun fiil şemalarından “içinde bulundurmak” da söz konusu ifadede tipik bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. İlgili tasarımda şiir öznesi ve âşık olduğu diğer özne bir arada tek bir nesneyi

yani “asla kırılmayan göz”ü meydana getirmektedirler. Bu birleşme sentetik yapıların “birleşme” fiil şemasından çok mistik yapının “karıştırma” fiil yapısını yansıtmaktadır. Çünkü söz konusu tasarımdan farklı olarak, sentetik yapılara özgü birleşmelerde her iki öge de kendi varlığını, bütünlüğünü olduğu gibi korumaktadır.

V

Her şey uzakta, dönüş yok, ölümler ölü değil, sağlar sağ değil,
bir duvar var, bir göz var kuyu aslında, her şey aşağı doğru çekiyor, beden ağır,
düşünceler ağır, bütün yıllar bitmek tükenmek bilmeksizin yıkılan bu dakikadan
ibaret,
San Francisco’daki o otel odasından adımımı Bangkok’a attım, bugün dün, yarın
dün,
gerçeklik ne yukarı çıkılan ne aşağı inilen bir merdiven, hareket etmiyoruz, bugün
bugün, her zaman bugün,
her zaman trenlerin geceyi geceye bölen gürültüsü,
baş vurulduğunda dişleri dökülmüş sözcüklere,
duvarın delinişi, gidişler ve gelişler, kapıları kapatan gerçeklik,
virgüllerin konması, zamanın noktalama işaretleri, her şey uzakta, duvarlar devasa,
bir bardak su millerce uzakta, odamı dolaşmak bin yıl sürecek,
yaşam sözcüğünün sesi ne kadar uzak, burada yokum, burası yok, bu oda başka
bir yerde,
burası hiçbir yer, azar azar kendimi kapattım ve bu ana varmayan bir çıkış bulamıyorum,
bu an benden ibaret, ansızın kendimden çıktım, ne bir ismim var ne yüzüm,
ben burada, ayaklarıma kapanmış, bana bakarak kendisine bakıyor bakılan bana
bakıyor.

(Paz, 1958: 40-41)

İlk bentte olduğu gibi beşincide de şehir dair imgelere yer verilmektedir. Şiirin başlangıcında olduğu gibi, bu bölümde de kent uzamı olumsuz imgelere eşlik etmektedir. Bu aşamaya kadar, mistik yapıların düzeni, doğa, dişil imgeler, mahremiyetin öne çıktığı kapalı uzamlar şiir öznesine yıkıcı zamandan korunma ve bazen mutluluk, bütünlük sağlamaktaydı. Ancak bu bentte durum değişir. Özne, mistik yapılara özgü perspektifini genelde sürdürse de artık hâkim olamadığı bazı gündüz rejimi imgelerini de dile getirmektedir. Söz konusu olumsuzluklar “ayırma” fiil şemasını yansıtan parçalanma ve engellenme durumlarıdır. Örnek olarak, duvar imgesini, “trenlerin geceyi geceye bölen gürültüsü”, “kapıları kapatan gerçeklik”, “yaşam sözcüğünün sesi ne kadar uzak”, “bir bardak su millerce uzakta” ve “odamı dolaşmak bin yıl sürecek” ifadelerini sayabiliriz. “Virgüllerin konması, zamanın noktalama işaretleri” ve “bu ana varmayan bir çıkış bulamıyorum” ifadelerinden de anlaşılacağı gibi sadece uzam değil, zaman da bu engellemeden payını almaktadır.

Zaman, uzam ve dil gibi çeşitli alanlara dair olumsuz imgelerin kendilerini güçlü bir biçimde gösterdiği bu bentte mistik yapılara özgü düzenin zayıflayışını açıkladık. Bu koşullar altında, acı çeken şiir öznesinin “azar azar kendimi kapattım” sözcükleriyle ifade edilen tepkisi çözümlememiz açısından önemlidir. Özne önceki bentlerde çeşitli örneklerine rastladığımız olumlu kapalılığa tekrar kavuşma girişiminde başarısız olmaktadır. Dolayısıyla, kourma ve mahremiyet aracılığıyla yıkıcı zamandan, bozulmadan, kısaca yaşamın istenmeyen kaçınılmaz yönlerinden kurtuluşu mümkün kılan bu duruma artık geri dönemeyecektir.

Beşinci bendin sonunda kimlik ile ilgili sıra dışı bir kurguya yer verilmektedir. Şiir öznesi ikinci bendin sonunda da betimlenen, zamana karşılık gelen özneyi kendisi ile özdeşleştirmektedir. Latin Amerika edebiyatının diğer bir önemli yazarı Jorge Luis Borges’in benzeri bir kurgusuna değinerek bu duruma daha fazla netlik kazandırabiliriz. Arjantinli yazarın *Otras inquisiciones* (1952) başlıklı kitabında yayımlanmış “Nueva refutación del tiempo”²² adlı denemesi de benzeri biçimde anlatıcının kendisini zaman ile özdeşleştirmesi ile sonlanmaktadır. “Zaman beni meydana getiren maddedir. Zaman beni sürükleyen bir nehirdir fakat nehir benim; beni parçalayan bir kaplandır ama kaplan benim; beni tüketen bir ateştir ama ateş benim.” (Borges, 1974: 771)²³. Bu tutumu yıkıcı zamanın kendisine dönüştürülerek oluşturulan onun kurbanı konumundan kurtulma algısı olarak ifade edebiliriz. Çözümlediğimiz şiirdeki söz konusu kurgu da bu anlayışa paralel biçimde örtmece sürecine karşılık gelmektedir.

VI

Dışarıda yazın yıkıp geçtiği bahçelerde bir ağustos böceği geceye hiddetleniyor.

Burada mıyım? Burada mıydım?

Tokyo, 1952

(Paz, 1958: 41)

Bu son dizeler şiirin geneliyle ton, biçem ve içerik açısından tam anlamıyla örtüşmemektedir. Kasıtlı olarak yaratılmış bu farklılık şiir boyunca bir dizi arketipik imge yoluyla temsil edilen sürecin, bu eksenlerdeki olumlu ve olumsuz durumların son buluşuna işaret etmektedir. Dolayısıyla bu dizeleri şiirin başlığı olan “Çıkış yok mu?” sorusuna verilen iyimser bir yanıt olarak kabul edebiliriz. Öznenin varoluşsal temaları terk etmesi ve haikulara öykünen ilk dize aracılığıyla kendi iç dünyası yerine dış uzamla temasa geçmesi de bunu doğrulamaktadır. İkinci dize ise önceki ruh durumunun etkisinden henüz tam olarak kurtulamamış şiir öznesinin yeni bilinç halini özümseme çabasını yansıtmaktadır. Bu genel değişiklik öznenin artık imgelemin gece rejimi yerine gündüz rejiminin perspektifini benimsediğini göstermektedir. İmgelemin söz konusu kutbunun ayırt edici yönü olan karşıtlıkların ön plana çıktığı “yazın yıkıp geçtiği bahçeler” ve geceye hiddetlenen ağustos böceği de bu tespitle uyusmaktadır. Artık, içsel ve ruhsal olarak adlandırabileceğimiz uzamdan, yarı uyanıklık halinden ve mistik yapıların etkisinden çıkmıştır ve gündüz rejiminin hâkimiyetindedir.

Şiirin son dizelerinde imgelemin gündüz rejiminin benimsenmesi aynı zamanda eserin estetik boyutuyla ilgili bir gerekliliğe de karşılık gelmektedir. Yoğun bir şekilde mistik yapılara

özgü imge ve süreçlerin işlendiği şiir, söz konusu değişim gerçekleşme tekdüze bir karaktere bürünebilirdi. Bu olasılık, gündüz rejiminin hâkim olduğu bu son dizeler ile dengelenmektedir.

Eserden hareketle yazara dair düşünceler

Önceden de belirttiğimiz gibi Paz, “Çıkış yok mu?” adlı şiiri yazdığı dönemde ekonomik, ailevi ve kişisel sorunlarıyla baş etmeye çalışmaktadır. Üstelik yabancı bir ülkede, kendisinininkine oldukça uzak bir kültürle temas halinde bulunmaktadır. İçinde bulunduğu bu durumun şairin sıkıntılarını daha da ağırlaştırdığını, onu destekleyebilecek birey ve ortamlardan uzakta kendisini korumasız hissettiğini var saymamız gerçekçi bir yaklaşım olacaktır. Çözümlediğimiz eserdeki yıkıcı zaman imgelerinin gücünün, yoğunluğunun ve canlılığının bu durumdan kaynaklandığını düşünmek akla yatkındır.

Bu tür olumsuz his ve düşünceler içindeki şair ruhsal bütünlüğünü destekleyici ve sağaltıcı çeşitli imgeleri zihninde canlandırmış ve bir şiir olarak biçimlendirmiştir. Edebi eserin yalnızca bir estetik kurgu olmayıp aynı zamanda onu meydana getiren bireyin deneyimlediği ruhsal durumlarla derinden ilgili olabildiği açıktır. Bu bağlamda, edebi eser yazarın yaşadığı zorlayıcı sürece bir tepkiyi ya da söz konusu durumu edebi yaratım kanalıyla çözme girişimini yansıtabilir. Yine aynı kapsamda değerlendirebileceğimiz diğer bir kavram da *katharsis*'dir. Antik dönemden bu yana söz konusu kavramın kapsamı büyük ölçüde genişlemiştir ve çağdaş edebi eserlerin de hem okur hem de yazarın kendisi için çeşitli düzlemlerde arınma etkisi sağlayabileceği açıktır.

Çözümlediğimiz eserde, imgelemin gündüz rejimine özgü söz konusu olumsuz zaman imgelerinin karşısında mistik yapılara ait bir dinamizm gelişmekte ve şiir bu eksende bir mücadele olarak şekillenmektedir. Paz'ın ısrarla yer verdiği sabitlik, mahremiyet, güvenlik çağrıştıran imgeler ve bunların oluşturduğu tasarımlar bu bağlamda son derece önemlidir. Bu kapsamda, mandala ile ilişkili imge ve tasarımlar oldukça önemli bir yere sahiptir ve şairin ruhsal bütünlüğünü, dengesini koruma iradesini açık biçimde yansıtmaktadır. Jung merkezi bir noktanın ya da düzensiz çoğul öğelerin eşmerkezli sıralamasının ayırt edici olduğu imgelerin, ruhsal düzensizliğin ve karmaşanın giderilmesinde rol oynadığını ifade etmiştir. Ayrıca İsviçreli psikanalist mandala arketipinin işleyişinin kendiliğindenlik yönünü vurgulamaktadır. Söz konusu imgeler çözümlediğimiz şiirde de bu biçimde yani nedensellik ilişkileri dışında karşımıza çıkmaktadır.

Bu, açıkça, bilinçli bir düşünceden değil, içgüdüsel bir dürtüden kaynaklanan, Doğa'nın kendi kendini iyileştirme girişimidir. Karşılaştırmalı araştırmaların gösterdiği gibi, burada temel bir şemadan, deyim yerindeyse her yerde ortaya çıkan ve bireysel varlığını hiçbir şekilde geleneğe borçlu olmayan bir arketipten yararlanır. (Jung, 2014: 388)

Gerçekten de mandalayı temsil eden imgeler ve benzeri doğadaki diğerleri ile temasın şiir öznesi için olumlu bir gidişata işaret ettiğini söyleyebiliriz. Alıntıda da sözü geçen sağaltım, söz konusu koruyucu ve bütünleyici imgelerin yıkıcı zamanı temsil eden öğelere üstün gelmesiyle birlikte şiirin sonunda ifadesini bulmaktadır.

Eserden hareketle şaire yönelik yaklaşımlar sağlamaya çalıştığımızda kaçınılmaz olarak gündeme gelen bir soru da yapıtında önemli yere sahip bu imgelere ve süreçlere yazarın ne ölçüde bilinçli olarak yer verdiğidir. Son derece entelektüel ve çok geniş bir kültüre sahip olan şairin imgelem ve semboller ile ilgili o dönemde mevcut olan literatüre büyük oranda hâkim olduğunu görüyoruz. Bununla birlikte, incelediğimiz imgelem süreçleri şiirdeki yansımaları, özgünlükleri, doğallıkları ve kendiliğindenlikleri ile dikkat çekmektedir. Böyle bir eserin yaratım sürecinin doğası gereği, söz konusu imgelem süreçlerinin eserde büyük oranda bilinçdışı bir biçimde gelişmiş ve şekillenmiş olduğunu düşünebiliriz. Şüphesiz, şair eserine bu sürecin dışında eleştirel olarak yaklaşım sağladığında ise, söz konusu yönlerini psikanaliz ve felsefenin ilgili alanlarıyla bağdaştırmış olacaktır.

Sonuç

“Çıkış yok mu?” başlıklı şiirin imgelem kuramı bakış açısından çözümlemesini ana hatlarıyla sentezlememiz gerekirse eserin bize sunduğu, mistik yapılara özgü imgeler dizisinin temel alınması gerekmektedir. Bu imgeler arasında en önemlileri kuşkusuz, şiir öznesini kuşatan hayali uzamlardır. Bunlar ve aynı nitelikteki çeşitli motifler bir bentten diğerine değişiklikler gösterse de özneyi koruyan ve ona mahremiyet sağlayan özelliklerini beşinci bende kadar büyük ölçüde sürdürmektedirler.

Bu yoğun mistik yapılar atmosferinde kendini güçlü bir biçimde gösteren son derece önemli diğer bir boyut da örtmececi. Bu bağlamda en sık biçimde karşımıza çıkan süreç ikili olumsuzlamadır. Şiirde, zamanla mücadeleyi ima eden, onu dönüştüren ya da etkisizleştiren imgeler art arda gelmektedir. İlk bentte karşılaştığımız, ölümün kendisinin öldürülmesine dair tasarım en belirgin ikili olumsuzlama örneği olarak kabul edilebilir. İkinci bentte yer alan, zamanın kişileştirilerek hâkimiyet altına alınması olayı edebi yaratıcılık bakış açısından da ilginç bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin kaleme alındığı dönem hakkında net bilgilere sahip olduğumuz için şiirden yola çıkarak şairin ilgili dönemde nasıl bir motivasyon ve ruh durumu ile bu eseri meydana getirdiği hakkında varsayımlarda bulunabiliriz. Bu bağlamda, mistik yapılara özgü imgelerin aynı zamanda şairin ruhsal bütünlüğünün korunması ihtiyacının bir yansıması olarak bu kadar yoğun bir biçimde ortaya çıktığını varsayabiliriz. Üçüncü bentte karşımıza çıkan mandala tasarımı da Analitik Psikolojinin bu imgeye atfettiği işleve uygun bir biçimde kendini göstermektedir. Kuşkusuz bu panorama içerisinde de yıkıcı zaman olumsuz, bütünlüğü bozucu etmen olarak yerini almaktadır. Dördüncü bentte karşımıza çıkan ve olumlu nitelikteki yerdeş imgeler dizisine dahil olan diğer bir öge de âşık olunan öznedir. Söz konusu imge de bütünleyici ve koruyucu nitelikte olup içinde ortaya çıkmış olduğu mahremiyet atmosferinin bir yansımasını oluşturmaktadır. Beşinci bentte ise, mistik yapıların koruyuculuk ve olumlu kapalılık düzeninin gündüz rejiminin ayırıcı ve engelleyici imgeleri tarafından bozulmaya başladığı görülmektedir. İki dizeden ibaret altıncı ve son kısımda ise mistik yapıların etkisini kaybettiği ve şiir öznesinin perspektifi de dahil olmak üzere, eserde artık gündüz rejiminin hâkim olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu son bölüm şiir öznesinin, mistik yapıların etkisi altındaki bilinç halinden çıkışının göster-

gesi olarak kabul edilebilir. Böylece, bu yapıların ona sağladığı koruma ve bütünlük hissini sürdürülebilir olmadığı sonucuna ulaşabiliriz. Bu değişimin bildirildiği dizelerin bir haikuyu andırması, geçirdiği bu zor dönemde Zen Budizmi'nin şairde olumlu bir etki yarattığı fikrini uyandırmaktadır.

Bu çıkarımlar göz önünde bulundurulduğunda şiirin *katharsis* niteliği taşıdığı açıktır. Çeşitli bentlerde farklı imgelem düzenlerinin etkisi söz konusu olsa da şiirin bütünü göz önünde bulundurulduğunda ruhsal anlamda sağaltıcı niteliği belirgindir. Her ne kadar “karanlık” bir eser olarak nitelendirilse de “Çıkış yok mu?” bu açıdan iyimser bir özelliktir. Çünkü yıkımı temsil eden çeşitli motifler etkisizleştirilmekte ve şiirin başlığının da işaret ettiği gibi şaire bunların olumsuz atmosferinden bir çıkış sağlanmaktadır.

Şiirin İspanyolca aslı

¿No hay salida?

EN DUERMEVELA oigo correr entre bultos adormilados y ceñudos un incesante río.

Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas, los gemidos del mundo confuso, despeñándose.

Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje.

¡Palabras para sellar al mundo con un sello indeleble o para abrirlo de par en par, sílabas arrancadas al árbol del idioma, hachas contra la muerte, proas donde se rompe la gran ola del vacío,

heridas, surtidores, conos esbeltos que levanta el insomnio!

Hace un segundo habría sido fácil coger una palabra y repetirla una vez y otra vez, cualquiera de esas frases que decimos a solas en un cuarto sin espejos para probarnos que no es cierto,

que aún estamos vivos,

pero ahora con manos que no pesan la noche quieta la furiosa marea

y una a una desertan las imágenes, una a una las palabras se cubren el rostro.

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana, ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira, no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no es la muerte —nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no es la vida —fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío sabor de la muerte da más vida a la vida—,

hoy no es muerte ni vida,

no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí, echado a mis pies, mirándome.

Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde mis pensamientos, estoy de pie y no tengo adonde volver los ojos, no queda ni una brizna del pasado, toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir son estos muebles clavados en su sitio, el ropero con su cara de palo, las sillas alineadas en espera de nadie, el rechoncho sillón con los brazos abiertos, obsceno como morir en su lecho, el ventilador, insecto engreído, la ventana mentirosa, el presente sin resquicios, todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto adonde empecé, todo es hoy y para siempre.

Allá, del otro lado, se extienden las playas inmensas como una mirada de amor, allá la noche vestida de agua despliega sus jeroglíficos al alcance de la mano, el río entra cantando por el llano dormido y moja las raíces de la palabra libertad, allá los cuerpos enlazados se pierden en un bosque de árboles transparentes, bajo el follaje del sol caminamos, amor mío, somos dos reflejos que cruzan sus aceros, la plata nos tiende puentes para cruzar la noche, las piedras nos abren paso, allá tú eres el tatuaje en el pecho del jade caído de la luna, allá el diamante insomne cede y en su centro vacío somos el ojo que nunca parpadea y la fijeza del instante ensimismado en su esplendor.

Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos no están vivos, hay un muro, un ojo que es un pozo, todo tira hacia abajo, pesa el cuerpo, pesan los pensamientos, todos los años son este minuto desplomándose interminablemente, aquel cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en Bangkok, hoy es ayer, mañana es ayer, la realidad es una escalera que no sube ni baja, no nos movemos, hoy es hoy, siempre es hoy, siempre el ruido de los trenes que despedazan cada noche a la noche, el recurrir a las palabras melladas, la perforación del muro, las idas y venidas, la realidad cerrando puertas, poniendo comas, la puntuación del tiempo, todo está lejos, los muros son enormes, está a millas de distancia el vaso de agua, tardaré mil años en recorrer mi cuarto, qué sonido remoto tiene la palabra vida, no estoy aquí, no hay aquí, este cuarto está en otra parte, aquí es ninguna parte, poco a poco me he ido cerrando y no encuentro salida que no dé a este instante, este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro, yo está aquí, echado a mis pies, mirándome mirándose mirarme mirado.

Fuera, en los jardines que arrasó el verano, una cigarra se ensaña contra la noche.
¿Estoy o estuve aquí?

Tokio, 1952
(Paz, 1958: 37-41)

İmgelerin yerdeş sınıflandırması²⁴

REJİM YA DA KUTUP	GÜNDÜZ	
Yapılar	Bölünmüş Biçimli (veya kahramanlıkla ilgili) 1. İdealleştirme ve otistik gerileme 2. Diaretizm ²⁵ (Spaltung) 3. Geometrizm, simetri, devasalık 4. Polemik karşı saV	
Açıklama ve gerekçelendirme ilkeleri / Mantık ilkeleri	Nesnel olarak ayırışıklaştırıcı (karşı sav) ve öznel olarak bağdaşıklaştırıcı temsil (otizm) ²⁶ Dışlama, çelişki ve kimlik ilkeleri son derece etkindir.	
Baskın refleksler	Ayakta duruş baskın refleksi ile <i>elle ilgili</i> türevleri ve mesafeli duyuların (görme, işitme-seslenme) eklenmesi	
Fiil şemaları	Ayırt etme	
	Ayrırmak ≠ karıştırmak	Yükselmek ≠ düşmek
Sıfat arketipleri	Saf ≠ lekeli Aydınlık ≠ loş	Yüksek ≠ alçak
İsim arketipleri	Işık ≠ karanlık Hava ≠ pis hava Kahramanın silahı ≠ bağ Vaftiz ≠ leke	Doruk ≠ uçurum Cennet ≠ cehennem Üst ≠ ast Kahraman ≠ canavar Melek ≠ hayvan Kanat ≠ sürünge
Sembollerden birleşkebirimlere	Güneş, mavi, babanın gözü, rünik yazı, mantra, silahlar, göğüs zırhları, manastıra kapanmak, sünnet, tepe tıraşı, vb	El merdiveni, merdiven, dikilitaş ²⁷ , çan kulesi, zigurat, kartal, tarla kuşu, güvercin, Jüpiter, vb

(İlgürel, 2016: 49)

REJİM YA DA KUTUP	GECE	
Yapılar	Sentetik (veya dramatik ²⁸) 1. Coincidentia oppositorum ve sistemleştirme 2. Karşıtların ²⁹ diyalektiği 3. Tarihleştirme 4. Kısmi (döngü) veya bütünsel ilerlemecilik	
Açıklama ve gerekçelendirme ilkeleri / Mantık ilkeleri	Çelişkileri zaman faktörü aracılığıyla birleştiren artsüremli temsil ³⁰ . Tüm biçimleriyle nedensellik ilkesi (özellikle sonlandırıcı ve etkin) son derece etkindir.	

Baskın refleksler	Çiftleşme baskın refleksi ile türevleri olarak ritmik motorları ve duyuların (kinezik olanlar, müzikal-ritmik, vb) eklenmesi.	
Fiil şemaları	Birleştirme	
	Olgunlaşmak, ilerlemek	Dönmek, tekrar anlatmak
Sıfat arketipleri	İleri Doğru, Gelecek	Geriyeye doğru, Geçmiş
İsim arketipleri	Ateş-alev Oğul Ağaç Tohum	Tekerlek Haç Ay Çift cinsiyetli Çoğul Tanrı
Sembollerden birleşkebirimlere	Takvim, Aritmoloji, üçlü, dördü, Astrobiyoloji	
	İnisiyasyon, “iki kere doğmuş olan”, orji, mesih, felsefe taşı, müzik, vb	Kurban, ejderha, spiral, salyangoz, ayı, kuzu, yaban tavşanı, dokuma çıkırtığı, çakmak, yayık, vb

(İlgürel, 2016: 50)

REJİM YA DA KUTUP	GECE	
Yapılar	Mistik (veya karşıtlamalı ³¹) 1. Tekrar etme ve direnme ³² 2. Akmazlık, karşıtlamalı yapışkanlık ³³ 3. Duyumsal gerçekçilik 4. Minyatürleştirme (Gulliver)	
Açıklama ve gerekçelendirme ilkeleri / Mantık ilkeleri	Nesnel olarak bağdaştırıcı (direnme) ve öznel olarak ayrışıklaştırıcı temsil (karşıtlama çabası) ³⁴ Örneksene ³⁵ ve benzerlik ilkeleri son derece etkindir.	
Baskın refleksler	Sindirim baskın refleksi ile hal duygusu ³⁶ , ısı duyumsanması ile ilgili türevleri ve dokunma, koku alma, tat almanın buna eklenmesi	
Fiil şemaları	Karıştırma	
	Aşağı inmek, içinde bulundurmak, nüfuz etmek	
Sıfat arketipleri	Derin, sakin, sıcak, mahrem, gizli	
İsim arketipleri	Mikrokozmos, çocuk, parmak çocuk, yuva-hayvan ³⁷ , renk, gece, ana, kağ	Ev, merkez, çiçek, kadın, besin, madde
Sembollerden birleşkebirimlere	Karın, yutanlar ve yutulanlar, koboldlar, parmaklar, Osiris, boyalar, değerli taşlar, peçe, pelerin, kadeh, tencere, vb	Mezar, beşik, koza, ada, mağara, mandala, sandal, kulübe, yumurta, süt, bal, şarap, altın, vb

(İlgürel, 2016: 51)

Notlar

- 1 İsp. *La estación violenta*
- 2 *Calamidades y milagros* (1937-1947), *Semillas para un himno* (1943-1955)
- 3 “Çıkış yok mu?” başlıklı şiirin ve yabancı dildeki eserlerden yapılan alıntılarının çevirileri makalenin yazmasına aittir.
- 4 Fr. *Huis clos*
- 5 *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*
- 6 İmgelem kuramı bağlamında, fiil şemaları, isim arketipleri, sıfat arketipleri ve semboller imge kategorisi kapsamında ele alınmaktadır.
- 7 Fr. *isotopie*
- 8 Fr. *euphémisme*. Bu terimin düz anlamı “dolaysız biçimde söylenmesi uygun görülmeyen bir olguyu örtterek dolaylı yoldan anlatma” (Vardar, Güz, Huber, 2002: 156) olup adı geçen akım bağlamında ise metinde açıklanan anlama karşılık gelmektedir.
- 9 Fr. *schizomorphe*
- 10 Dini anlamıyla mistik değil, bu sözcüğe antropologlar Lucien Lévy-Bruhl ve Jean Przulusky’nin atfettikleri “birleşme istenci” ve “gizli bir mahremiyet ile ilgili belirli bir zevk”i (Durand, 1960: 256) bir araya getiren anlam kastedilmektedir.
- 11 Karşıtlıklar üzerine kurulu gündüz rejiminin imgelerinin insan zihninde oluşmaya başlaması sürecini *Homo erectus*’un ayağa kalkışı başlatmıştır.
- 12 *L’imagination symbolique*
- 13 Bkz. “Sonuç: Sembolik İmgelemin işlevleri”. Gilbert Durand (1964). *Sembolik İmgelem*. İnsan, 1998, s. 91-100.
- 14 Fr. *antiphrase*
- 15 Fr. *double négation*. Şiirde sıklıkla karşımıza çıkan bu örtmece türü ile ilgili olarak bkz. Gilbert Durand (1992). *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Dunod, s. 225-233.
- 16 Gilbert Durand’ın kuramının dilsel nitelikteki arketipleri bu yönleriyle Analitik Psikolojinin arketiplerine hatırlatmaktadır. “... Carl Gustav Jung’un kuramında ‘arketip’ olarak tanımlanan, bireyselden öte kolektif anlamlılığı için bu nesnelerin (sembollerin) etkinliği ve ‘gerçek’liği kültüraşırıdır, evrenselidir.” (Saydam, 2018: 24)
- 17 Arketipsel anlamın sembolde yansımasının tipik bir örneği yılan imgesidir: “İmgelemin Antropolojik Yapıları adlı eserinde Durand arketipin üç özelliğini muğlaklığa yer vermeme, değişken olmayan bir evrensellik ve ‘şema’ya uygunluk olarak belirlemektedir. Buna örnek olarak, evrensel olarak döngüsellik temsil eden, başka bir anlam taşımayan tekerleği vermektedir. ‘Dönmek’ şemasının isim arketipi olan tekerlek yalnızca döngüleri temsil etmektedir. Öte yandan aynı şemadan kaynaklanan bir sembol olan ‘yılan’ ise çeşitli anlamlara geldiğinden çokdeğerli niteliktedir.” (İlgürel, 2017: 42)
- 18 Hangisinden söz edildiğine dair herhangi bir karışıklık olmaması için çalışmamızda bentler sıralarına göre numaralandırılmıştır. Eserin aslında bentlerin başında sayılar bulunmamaktadır.
- 19 Belli belirsiz şekiller anlamıyla kullanılan İspanyolca *bultos* sözcüğü dizinin çevirisinin karmaşıklaşmaması için siluet olarak tercüme edilmiştir.
- 20 Aurelio Asiain (2014). *Japón en Octavio Paz*. Fondo de Cultura Económica.
- 21 Alıntıda işaret edilen, uçurumun denize, düşüşün inişe dönüşmesi durumları mistik yapılara özgü örtmece sürecinin yansımalarıdır.
- 22 Tr. “Zamanın Yeni Çürütülmesi”, *Öteki Soruşturmalar*

- 23 Bu kurgu ile ilgili olarak Paz'ın Arjantinli yazardan etkilenmiş olması olasılığı irdelenebilir. Meksikalı yazarın ilgili şiiri 1952'de Tokyo'da yazdığı bilinmektedir. Borges'in denemesi adı geçen kitaba eklenmeden önce ilk olarak 1947 yılında yayımlanmıştır. Dolayısıyla böyle bir etki olanaksız görünmemekle beraber olası bir bağlantıyı doğrulayacak herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.
- 24 İsp. *Cuadro de la clasificación isotópica de las imágenes* (Durand, 1964: 100-101). Yerdeşlik kavramı, farklı sembollerde aynı anlamın tekrar edişini ifade etmektedir. Tabloda gruplar halinde gördüğümüz semboller bu durumun örnekleridir. Bu yolla onları bir arada tutan yapının anlaşılması olanaklıdır.
- 25 Bu rejime özgü, karşıtlıkları ortaya koyan şema, arketip ve sembollerde de görebileceğimiz bölünme ve zıtlıkları ifade eden terim, bölme anlamına gelen Eski Yunanca kökenli diairesis'ten türemektedir.
- 26 Gündüz rejimine özgü bir tutum olan uyum sağlamazlık, saldırganlık ve ele geçirme eğilimini ifade etmektedir. Kuşkusuz, bu "mantık ilkelerinin" psikopatolojik, sosyolojik ve antropolojik açılımları bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 407.
- 27 İsp. betilo: Antik döneme ait, belirli bir tanrı ile ilişkilendirilen dikili taşlara verilen ad.
- 28 Bu kavram sentetik yapılar dâhilinde imgelerin olumlu ve olumsuz hallerinin bir araya getirilişini ifade etmektedir. Zaman bağlamında açıklamak gerekirse, sentetik yapılar döngüsel zaman anlayışıyla ölüm olgusunu doğum ile bir araya getirmektedir.
- 29 "İsp. antagonista: Antagonizm [*İng. antagonism; Fr. antagonisme*]. *Kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar, öğretiy ya da ideolojiler arasında söz konusu olan uzlaşmaz, üstesinden gelinemez çelişki ya da karşıtlık durumu için kullanılan terim. İki süreç, yapı ya da organizma arasında ortaya çıkan ve eylemlerinin sonuçlarının birbirlerine tümüyle karşı olmasıyla belirlenen uyumsuzluk ya da çatışma durumunu ifade eden sözcük.*" (Cevizci, 1999: 59)
- 30 İsp. Representación diacrónica: Bu terim söz konusu imgelem yapılarına özgü temsillerde tipik olarak izlenen evrim, gelişim ve değişiklik yansıtan yordamı ifade etmektedir.
- 31 "Göreceğimiz gibi, imgelemin temel bir ögesi olan örtmece tüm antropologların gözlemlemiş olduğu, en uç durumu karşıtlama olan bir süreçtir. Karşıtlamada temsil, karşıtlığın ismi veya özelliği kullanılarak hafifletilir." (Durand, 1960: 109)
- 32 Bu iki terim mistik yapılarla ait imge ve işlevlerin söz konusu yapılar dâhilinde tekrar edilmesi eğilimini ifade etmektedir. Durand bu eğilimi "temel bir sadakat, alışıldık ve rahat imgelerden çıkmama direnci" sözcükleri ile açıklamaktadır. (Durand, 1960: 256)
- 33 Viscosidad, adhesividad anti-frásica eşbiçimli (İsp. *İsomorfo*) imgelerin tekrar edilmesine yönelik eğilimi ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 257.
- 34 Gece rejiminin mistik yapılarına özgü bir tutum olan bulunduğu ortama tümüyle uyum sağlama yatkinliğinin yanı sıra, akmazlık, karşıtlamalı yapışkanlık yapılarını da ifade etmektedir. Kuşkusuz, bu "mantık ilkelerinin" psikopatolojik, sosyolojik ve antropolojik açılımları bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 407.
- 35 Analoji
- 36 "Hal duygusu. (Os. Hassasiyeti uzvîye, Fr. *Cénesthésie, Coenesthésie*) Örgensel duyarlılık... *Ruhbilim terimidir.*" (Hançerlioğlu, 1976: 278)
- 37 Bu sembol gece rejiminin, tekrar etme yapısı ve içerme arketipi gibi öğelerinin etkin olduğu, içeren ve aynı zamanda da içerilen imgelerle yerdeştir. Balık en tipik olarak yuva-hayvandır. En küçük olandan balınaya kadar çok sayıda balıklar birbirini yuttuğundan "yutulan yutucu" şemasını en tipik olarak yansıtan hayvandır.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale yazarı: %100

Contribution Rates of Authors to the Article: First Author %100

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement of Interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş*. Çizgi.
- Asiain, A. (2005). Octavio Paz y la poesia japonesa. *Hispanica / Hispánica* 49, s. 1-13. https://www.jstage.jst.go.jp/article/hispanica1965/2005/49/2005_49_1/_pdf/-char/ja (Erişim tarihi: 10.08.2022)
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas de Jorge Luis Borges* (Cilt 1). Emecé Editores.
- Campos Fuentes, M. C., (2007). *Pasión y deseo: Del amor y la sexualidad en poemas selectos de Octavio Paz y Rosario Castellanos* [Doktora tezi]. University of Tennessee.
- Chevalier, J. (1986) Jade. J. Chevalier (Ed.). *Diccionario de los símbolos*. Herder, 599-601.
- Durand, G. (1960). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Durand, G. (1964). *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores.
- Giraud, P.-H. (2014). Viajes temporales en los poemas extensos de Octavio Paz: Entre desgarramientos e iluminaciones. *Rassegna iberistica*, 37(102), 247-258.
- Giraud, P.-H. (2007). El poema como ejercicio espiritual: Octavio Paz y el haikú. B. Mariscal, M. T. Miaja de la Peña (Ed). *Las dos orillas: Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Fondo de Cultura Económica, 217-226.
- Jung, C. G., (2014). *Collected works of C.G. Jung, volume 9: Archetypes and the collective unconscious*. Princeton University Press.
- İlgürel, M. (2017). Luis García Montero şiirlerinin imgelemin antropolojik yapıları kuramı bakış açısından çözümlenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 34(2), 107-126.
- İlgürel, M. (2016). *Julio Cortazar'ın öykülerinin sembolik imgelemi*. Yeni İnsan.
- Paz, O. (1958). *La estación violenta* (5. baskı). Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ruiz de la Cierva, M. d. C. (2008). Influencias recibidas y conjunción de orientes y occidentes en la obra de Octavio Paz. *Revista Digital Universitaria*, 9(9). <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num10/art77/art77.pdf> (Erişim tarihi: 15.09.2022)
- Samuels, A., Shorter, B., Plaut, F. (2003). *A critical dictionary of Jungian analysis*. Brunner-Routledge.
- Saydam, M. B. (2018). Psikomitoloji kavramlar/kuramlar (M. B. Saydam, H. Kızıltan, Ed) *Psikomitoloji: insanı öykülerinde aramak*. İthaki, 10-47.
- Stanton, A. (2012). Lectura de “Himno entre ruinas” de Octavio Paz (P. Botta, Ed.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Bagatto, 332-337.

Tyler, J. (1992). De lugares comunes a nociones distantes: la poesía de Octavio Paz (A. Vilanova Andreu, Ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1049-1057.

Vardar, B., Güz, N., & Huber, E. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multilingual.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Nesne Anlatıcının Klasik Türk Edebiyatından Postmodern Edebiyata Serüveni ve Bir Aryballos Hikâyesi

The Adventure an Aryballos as an Object Narrator from
Classical Turkish Literature to Postmodern Literature

Nagehan Uçan Eke*

Öz

Anlatma esasına dayalı bütün metinler, temelde bir “olay örgüsü” ile bir “anlatıcı”ya dayanır. Hikâyenin anlamlandırılmasının, hikâyede kullanılan dilin ve yazarın üslûbunun da anlatıcıdan bağımsız olmadığı düşünülecek olursa, anlatma esasına dayalı edebî metinler için anlatıcının vazgeçilmezliği, doğal olarak anlatıcının konumunu irdelemeyi gerekli kılar. Bu anlatıcı bir de alışılmışın dışında niteliğe sahipse dikkatleri daha çok cezbeder. Bazı şair ve yazarlar, karakterlerinin benliklerini kurulan nesne ilişkileri vasıtasıyla inşa ederler. Nesneye dönük bu ilgi, zamanla modern metinlerde daha da ileri gidilerek nesnenin “anlatıcı” hüviyeti kazanmasını sağlamıştır. Cansız nesne ve hayvanların bilinçle donatılmış ana karakterler olarak

Geliş tarihi (Received): 16-09-2022– Kabul tarihi (Accepted): 10-01-2023

* Doç. Dr./Assoc. Prof. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Muğla-Türkiye/ Muğla Sıtkı Koçman University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. Muğla-Türkiye nuceke@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-1699-9395.

hizmet ettiği anlatı türü, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında “novel of circulation, it-narrative, object narrative, object tales” gibi isimlerle anılır. Bu türden eserlerde nesne ve hayvanlar tipik olarak kendi hayat hikâyelerini anlatır gibi görünseler de arka planda biyografileri her zaman başkalarının hikâyelerine odaklanır. Nesne anlatıcının yazarlar tarafından sevilip sıklıkla tercih edilme nedenleri arasında, bu nesnelere hiçbir insanın yapamayacağı şekilde sınıflar ve rütbelere hareket edebilme ve her statüden insanın hikâyesinin anlatıcısı olabilme kabiliyeti gelir. Bir diğer tercih sebebi ise nesne anlatıcının, kimi zaman satirik kimi zaman didaktik bir işlev üstlenebilmesidir. Nitekim nesne anlatıcı, bir nesne tarafından tecrübe edilmesi mümkün olan durumu yansıtmak suretiyle okuyucunun onunla empati kurarak konuya farklı bir bakış açısından yaklaşmasını sağlar. Bununla birlikte konuşma yetisine sahip olmayan insan dışı bir anlatıcı, alışkanlıkları kırıp okuyucuyu yabancılaştırarak edebî hazzı ve farklı bir deneyim yaşayan okurun türe olan ilgisini artırır. Bu çalışmada öncelikle, 18. yüzyılda dolaşım romanları ile başladığı ifade edilen nesne anlatıcı geleneğinin klasik Türk edebiyatında da benzer örneklerinin mevcut olup olmadığını tartıştım. Ardından da son dönem Türk edebiyatında dolaşım anlatılarına örnek teşkil eden Arkeolog Prof. Dr. Güven Bakır’ın hazırlayıp kaleme aldığı *Aryballos: Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal (İzmir’e Antik Güzelleme)* adlı eserini nesne anlatıcı bağlamında inceledim.

Anahtar sözcükler: nesne anlatıcı, dolaşım romanı, klasik Türk edebiyatı, post-modern edebiyat, aryballos

Abstract

All narrative-based texts are essentially based on a “plot” and a “narrator”. The story’s interpretation, the language used in the story, and the author’s style are not independent from the narrator where the narrator’s crucial role in narrative literary texts inherently requires the analysis of the narrator’s position. If this narrator is not a human being, it attracts even more attention. Some poets and writers construct characters personalities through their relations with the objects in their works. Over time, this interest in the object, has gone further in modern texts and has enabled the object to gain the role of a “narrator”. The object narrative genre, in which inanimate objects and animals serve as conscious main characters, is known as “novel of circulation”, “it-narrative”, “object narrative”, or “object tales” in 18th century English literature. In such works, objects and animals typically appear to tell their own life stories, but in the background their biographies always concentrate on the stories of others. One of the reasons the object narrator is much admired and frequently used by writers is the ability to move between social classes in a way that no human being can and to tell the stories of people from all statuses. Writers prefer to use an object narrator due to its satirical or didactic functions. Indeed, by reflecting the situation that can be experienced by an object, the object narrator enables the reader to approach the subject from a different perspective by empathizing with it. As a matter of fact, a non-human narrator who does not have the ability to speak, breaks habits and alienates the reader, which increases both literary pleasure and the reader’s interest in the genre through a different

experience. In this study, I first discuss whether there are similar examples of the object narrator tradition in classical Turkish literature, which begun with the novels of circulation in the 18th century. Then, I discuss *Aryballos*, a novel written by Archaeologist Prof. Dr. Güven Bakır, which is an example of circulation narratives in recent Turkish literature: *A Tale about a Vase, a Black Beetle, a Thistle and a Snake (An Ancient Beautification of Izmir)*, in the terms of the object narrators employed.

Keywords: *object narrator, novel of circulation, classical Turkish literature, postmodern literature, aryballos*

Extended summary

Since their existence, human has felt the need to express their feelings, thoughts, experiences and dreams. In that case, the history of the “narrative” and “texts based on narrative” related to that is as old as the history of humanity. Today, the boundaries of the concept of narrative, from oral and written literature to painting and theater works, from newspaper news to television programs, have expanded. Undoubtedly, wherever there exists a narrative, there also exists a narrator. In fictional works, the reader first enters the atmosphere of the work with the voice of the narrator. All texts based on narrative are basically based on a “plot” and a “narrator”. Considering that the interpretation of the story, the language used in the story and the style of the author are not independent of the narrator, the indispensability of the narrator, for the literary texts based on the narrator, naturally necessitates examining the position of the narrator. If this narrator also has an unusual quality, it attracts more attention. Some poets and writers construct their characters’ selves through established object relations. This interest in the object has, in time, gone even further in modern texts and enabled the object to gain a “narrator” identity. The type of narrative, in which inanimate objects and animals serve as the main characters equipped with consciousness, is referred to with names such as “novel of circulation, it-narrative, object narrative, object tales” in 18th century English literature. In such works, objects and animals typically seem to tell their own life stories, but in the background their biographies always focus on the stories of others. Among the reasons why the object narrator is loved and often preferred by the writers is the ability of these objects to move between classes and ranks in a way that no human can do, and to be the narrator of the story of people from every status. Another reason for such a preference is that the object narrator can sometimes undertake a satirical and sometimes didactic function. As a matter of fact, the object narrator enables the reader to approach the subject from a different perspective by empathizing with it by reflecting the situation that can be experienced by an object. However, a non-human narrator who does not have the ability to speak increases the literary pleasure and interest of the reader who has a different experience by breaking the habits and alienating the reader.

The narrator, who in the past had a divine character with his ability to sense, know and tell everything, later took on a human portrait to a large extent, and today he has turned into a plural narrator or an unconventional object narrator who offers different perspectives to the

21st century reader whose understanding and perception level has changed. The issue of the narrator being different from the author came to the fore with the novel genre, and the issue of the narrator was generally neglected in traditional works. However, as in every literary work, the narrator was of course used in the works of classical Turkish literature. It is possible to see the narrator clearly in classical Turkish literature, in works based on narration, especially in masnavis. It is possible to talk about the presence of the narrator in short-lived poems such as ghazals written in verse forms other than masnavi, although it is approached cautiously because the narration is not based only on the story (Gökalp, 2009: 167). The pseudonyms that the poets include in their poems through “isolation” are perhaps the most striking signs of the narrator’s existence. The point to be noted here is that the existence of a pseudonym will not ensure that the poet and the narrator are identical. In this context, the narrator typologies created by different narrators should not be confused with the narrator identified with the poet. In fact, the multicolored structure of classical Turkish literature stems from the presence and diversity of the narrator. The narrator choosing one or more of the âşık, şûh, rind, sufi and similar types; speaks in an âşıkâne, rindâne, şûhâne or sûfiyâne style (Gökalp, 2009: 169). However, while the narrator in the works is sometimes any of these types shaped by the tradition, it sometimes is the tradition itself, which can be called the “general narrator”, which is formed by the combination of types. Apart from the narrator types mentioned, which can be found in almost all poets in Classical Turkish Literature, it is also seen that some poets benefit from different possibilities of the existing narrator or different narrators for the purpose of innovation. One of these narrators is the object narrator. For example, the work named “Çengnâme”, written by Ahmed-i Dâ’î in the 14th century, is the best example of the object-narrative genre with the term’s current concept. The object narrator and other narrator types, which can be encountered time to time in verse forms such as ghazals, as well as Çengnâme and similar masnavis based on narration in classical Turkish literature, are important in terms of creating a distance between the work and the poet. The narrator, who acts as a mediator between his work and himself, on the one hand improves the poet’s field of action, on the other hand, allows the stories based on empathy and identification to be transferred to the reader from different perspectives.

İsmail Alper Kumsar, as probably the first example of circulation novels with object narrators in Turkish literature, points the novel titled “8 Ekim 1932 ile 19 Kasım 1932 tarihleri arasında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen ve tefrika olarak kalan Kemal Râgib Enson’a ait Bir Liranın Başından Geçenler” / What Happened to a Lira Belonging to Kemal Ragib Enson serialized in Cumhuriyet newspaper between 8 October 1932 and 19 November 1932 and remained serialized (Kumsar, 2021). It is seen that the object narrator is frequently used in recent stories in Turkish literature, as well. Especially in recent years, as a result of the increasing interest in ecocriticism, it is seen that plants and animals come to the fore as narrators in such stories. To give a specific example, in the story titled “Bir Ağacın Dilinden” / “From the Language of a Tree” in Sevinç Çokum’s book “Rozalya Ana”, the narrator is the “tree” that has gathered many cultural and symbolic meanings over the centuries.

The work, published in İzmir in 2013 by Archaeologist Prof. Dr. Güven Bakır under the title “Aryballos: Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal (İzmir’e Antik Güzelleme) / Aryballos: A Tale About the Vase, Black Bug, Thistle and Snake (Ancient Praise to İzmir)”, is a remarkable example of object-narrative circulation narratives in Turkish literature in the recent period. As is the general characteristic of circulation novels with object narrators, Aryballos also narrates the creation story by blending his own story with the master’s story.

By choosing a narrator who does not resemble them at all, the writers, who opened the distance between them and the narrator as much as possible, succeeded in making their works more impressive in the eyes of the reader and more believable despite their extraordinary nature by taking advantage of this narrator’s location beyond time and space. Studies that offer a different perspective on the possibilities of expression in literature by identifying and evaluating literary texts with object narrators belonging to each period will contribute to the theory ground.

Giriş

Anlatıbilim ve anlatıcı

Anlatmaya dayalı metinlerde yalnızca anlatı ve anlatıcıya odaklanan anlatıbilim (narratology) kuramı, bu metinlerin çözümlenmesinde de en çok başvurulanlardan biridir. 1969 yılında Tzetvan Todorov tarafından kaleme alınan *Grammaire du Decameron* isimli kitapta “anlatıbilim” terimi ilk kez kullanılmıştır. Sosyoloji, biyoloji gibi bilim dalı adlarına benzer şekilde terimi oluşturan Todorov, F. de Saussure’ün dilbilim yöntemlerinden faydalanarak yapısalcı bakış açısıyla Boccaccio’nun *Dekameron Hikâyeleri*’ni tahlil etmiştir (Dervişcemaloğlu, 2014: 29). 90’lardan sonra anlatıbilimin sınırları durmaksızın genişleyecektir. Sözlü, yazılı, görsel, yaratıcılık kapsamında veya bu kapsamın dışında hemen tüm üretimler anlatı şeklinde tanımlanıp değerlendirilmeye başlar. Anlatı artık birçok farklı felsefi ve bilimsel disiplinin tesiri altında biçimlenen bir kavrama dönüşmüştür. Bahar Dervişcemaloğlu, Neumann ve Nünning’den yaptığı aktarımla *Anlatıbilime Giriş* adlı çalışmasında, yeni anlatıbilim yaklaşımlarının oldukça kapsamlı bir tasnifini sunar (2014: 34-35). Anlatıbilimin bu tasnifteki alt başlıklarından olan “anlatıcı” kavramına, bu çalışmanın konusu olması dolayısıyla kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Var olduğu günden bu yana insan; hislerini, düşüncelerini, başından geçenleri ve hayallerini anlatma gereksinimi duymuştur. O hâlde, böylelikle doğan “anlatı”nın ve buna bağlı “anlatma esasına dayalı metinler”in geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. Sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinden resim ve tiyatro eserlerine, gazete haberlerinden televizyon programlarına dek günümüzde anlatı kavramının sınırları genişlemiş durumdadır. Şüphesiz, anlatının olduğu her yerde aynı zamanda bir anlatıcı bulunur. Okuyucu, kurmaca eserlerde öncelikle anlatıcının sesi ile eserin atmosferine girer. Bütün anlatı metinleri, temelde bir “olay örgüsü” ile “anlatıcı”ya dayanır. Ancak eserin yazarı ile anlatıcısının aynı kişi olup olmadığı hâlen tartışmalı bir konudur. Yazar ile anlatıcıyı birbirinden ayıran şeyin ne olduğu sorusuna verilen ya-

nit, genellikle yazarın gerçek dünyaya, anlatıcının ise kurgusal dünyaya ait varlıklar olduğu yönündedir. Elbette yazar, varlık olarak insan iken yazarın kurguladığı bir karakter olan anlatıcı, insan olabildiği gibi insan dışı bir varlık veya nesne de olabilir. Dolayısıyla anlatıcı, bir sesin oluşumu iken yazar gerçek bir kişiliğin temsilidir. Netice olarak kurgusal bir varlık olan anlatıcı, var olmak için yazar tarafından yaratılmak zorundadır. Anlatının gerçekleşmesi için olmazsa olmaz “anlatıcı olgusunun fiziksel sesten imgesele geçişi ise kültür alanında ortaya çıkan büyük değişimlerle yakından ilgilidir” (Yivli, 2020: 19). 1960’lı ve 70’li yıllarda yaygın bir şekilde kullanılan “yazarın ölümü” sloganı, günümüzde daha ziyade yerini “yazarın yeniden doğuşu”na bıraksa da gerçek yazar ve anlatıcı sorunsalı üzerine tartışmalar devam etmektedir (Dervişcemaloğlu, 2022: 195-196). Hikâyenin anlamlandırılmasının, hikâyede kullanılan dilin ve yazarın üslûbunun da anlatıcıdan bağımsız olmadığı düşünülecek olursa, anlatma esasına dayalı edebî metinler için anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak, anlatıcının konumunu irdelemeyi, anlatıma esas olan kişi ve/veya kişilerin bakış açılarının tespitini de gerekli kılar. O hâlde edebî eserlerin içyapısını anlayıp yorumlayabilmek için anlatıcı ve bakış açısını doğru belirlemek şarttır. Bakış açısı ise bir anlatıda olayların okuyucuya/izleyiciye kimin gözünden ve ağzından aktarıldığıdır ve asıl olarak anlatının söyleme biçimini, zamansal akışını ve olay örgüsünün ritmini denetler (Sözen, 2008: 125). Anlatmaya dayalı metinlerde anlatıcının belli başlı işlevlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:

Metinde olup biteni okuyucu veya dinleyiciye çeşitli tekniklerle aktarma işlevi olan anlatma işlevi; anlatıcının zaman zaman metin içindeki bir karakter varlık veya şahıs tarafından ya da icracı / yazar tarafından okuyucu veya dinleyiciyi yönlendirmesiyle oluşan yönlendirme işlevi; anlatıcının metin içinde okuyucuyla ilişki kurması, metne nüfuz etmeyi sağlamış olan bildirişim işlevi; anlatıcının metin içinde geçen kimi olay ve bilgilerin doğruluğuna inandırma, referans olma veya gösterme işlevi olan doğrulama işlevi; anlatıcının bir fikri, düşünceyi empoze etmek için zaman zaman hikâyedeki anlatmayı kesip, okuyucu veya dinleyiciye yönelme hâlidir ki, buna ideolojik işlev denilmektedir. (Çetin, 2016: 51)

Anlatıcının tarihsel süreçteki yolculuğuna bakılacak olursa klasik Türk edebiyatında özellikle anlatmaya dayalı eserlerde anlatıcılığı açıkça görmek mümkündür. Bu eserlerin başında mesneviler gelir. Klasik Türk şairleri mesnevilerde, çoğunlukla hâkim bakış açısıyla kurguladıkları dünyanın ayrıntısına hâkim üçüncü kişi dilinden konuşan bir anlatıcıdan yararlanmışlardır. Otobiyografik olan ya da otobiyografik unsurlar içeren mesnevilerdeyse genellikle birinci kişi dilini kullanan kahraman anlatıcıdan faydalanılmıştır (Gökâl, 2009: 166). Anlatmaya dayalı eserlerde çoğu kez anlatıcı ile şair özdeşleştirildiği için, anlatıcının tavrı ile ilgili değerlendirmeler diğer klasik Türk şairlerini de bağlamıştır. Mesnevilerde olay örgüsünde araya girerek yorum yapan, kimi zaman okuyucuya nasihat veren anlatıcı, şairlerin temsilcisi konumunda görüldüğü için genellikle şair ile anlatıcı özdeşleştirilerek şairlerin gerçek kişilikleri, eser merkezli olarak yorumlanmıştır (Gökâl, 2009: 166-167). Roman türünde ise anlatıcı kavramının 18. yüzyıldan itibaren romantizm ile şekillenmeye başladığı görülür. Artık anlatıcı, bilirkşi ve ahlâkçı niteliklerine sahip romancının güçlü kollarından biridir. İnsanlara ideal olanı göstermeyi vazife edinmiş, dinî ve millî duyguların

çoşkunluğuna sahip romancının sesi olan anlatıcı, romantik metinlerde hâkim bir konumda yazarın ideallerine hizmet eder. Gösterme-anlatma ayrımının giderek keskinleştiği ve anlatılarda gösterme lehine bir üstünlüğün gözlemlendiği realizmde ise anlatıcının hâkimiyeti aşınmaya başlar (Topçu, 2015: 5). Artık anlatmaktan çok gösterme ve inandırıcı olabilme kaygısını taşıyan anlatıcı, yetkisini karakterlerle paylaşma girişiminde bulunur. Böylece karakter anlatıcılar devreye girer veya olayın temellendirilebilmesi, inandırıcılığının sağlanması adına karakterlerin duygu ve düşünceleri dikkate alınmaya başlanır (Topçu, 2015: 5). Bu durum, anlatıcının bilirkişi rolünü de zayıflatır. Modernizm ile birlikte akli ve sınırlar ile kurallar arasında sıkışıp kalan birey, kendi içine yönelir. Bilinci aracılığıyla da bunalımlarını, yalnızlığını ve yabancılaşmasını aktarmaya başlar. Karakter, anlatı içinde kendini var etmeye çalışırken anlatıcının sesi modern anlatıda giderek daha az duyulur hâle gelmiştir. Postmodernizm ile beraber ise anlatı türleri arasındaki sınırlar kaybolurken kavramlar aidiyetlerini yitirir, anlatı tanımını neredeyse sınırsız bir genişliğe ulaşır. Bu durum anlatıcıda sarsıcı bir değişim yaratır. Üst kurmaca kavramının postmodernizm bağlamında temellendirilmesiyle birlikte, anlatı içinde yazarın kurgulanmış bir varlık olduğu görüşü hâkim olmaya başlar (Topçu, 2015: 5). Bu noktada anlatıcının sesi korunmakla beraber anlatıdaki seslerin sahipleri artmış ve birbirine karışmıştır. Böylelikle postmodern anlatılarda anlatıcının tespiti ve sınıflandırması güçleşmiştir.

Klasik Türk edebiyatından postmodern edebiyata nesne anlatıcılar ve işlevleri

Dün her şeyi sezen, bilen ve anlatma yeteneğiyle ilahî bir karaktere sahip olan anlatıcı, sonrasında büyük ölçüde beşerî bir portreye bürünmüş, bugün ise kavrayış ve algılama düzeyi değişen 21. yüzyıl okuruna farklı bakış açıları sunan çoğul anlatıcı ya da alışılmışı kıran nesne anlatıcıya dönüşmüştür. Daha önce değinildiği gibi anlatıcının yazardan farklı olduğu meselesi roman türü ile birlikte gündeme gelmiş, anlatıcı meselesi geleneksel eserlerde ise genellikle ihmal edilmiştir. Ancak her edebî eserde olduğu gibi klasik Türk edebiyatı eserlerinde de anlatıcıdan elbette yararlanılmıştır. Başta mesneviler olmak üzere klasik Türk edebiyatında özellikle anlatma esasına dayalı eserlerde anlatıcıyı açıkça görmek mümkündür. Anlatma yalnızca hikâye temeline dayanmadığından ihtiyatla yaklaşılsa da mesnevi dışındaki nazım şekilleriyle yazılan gazel gibi kısa soluklu şiirlerde de anlatıcının varlığından söz etmek mümkündür (Gökalp, 2009: 167). Klasik Türk şiiri üzerine yapılan değerlendirmelerde şiir-şair ilişkisinde anlatıcının rolü dikkatlerden kaçmış, şairlerin gerçek kişiliklerinin tespitinde edebî kişilikleri kesin dayanaklar olarak kabul edilmiştir. Oysa mesnevi gibi anlatmaya dayalı eserleri bir kenara bırakalım, birçok gazelde dahi şairden bağımsız bir anlatıcının varlığı söz konusudur. Şairlerin “tecrit” yoluyla şiirlerinde yer verdikleri mahlaslar, belki de anlatıcının varlığının en dikkat çekici işaretleridir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, mahlasın varlığının şair ile anlatıcının aynışmasını sağlamayacağıdır. Örneğin, Osmanlı Devleti’nde 17. yüzyılda şeyhülislamlık makamında oturan ve aynı zamanda şair olan Yahyâ Beğ, gazellerinde anlatıcı olarak rind tipini seçmekten imtina etmemiştir. Kendisine ait bu gazellerin mahlas beyitlerinde Şeyhülislam Yahyâ, anlatıcının hitap ettiği metin dışı ve kurmaca bir kişi olarak değerlendirilmelidir. Hiç şüphesiz şiir ona ait olmakla birlikte gazelde konuşan Şeyhülislam Yahyâ değil, anlatıcıdır.

O hâlde farklı anlatıcıların oluşturduğu anlatıcı tipolojileri ile şairle özdeşleştirilen anlatıcı bir-biriyle karıştırılmamalıdır. Esasen klasik Türk edebiyatının çok renkli yapısı da anlatıcının varlığı ve çeşitliliğinden kaynaklanır. Âşık, şûh, *rind*, *sûfi* ve benzeri tiplerden biri ya da birkaçını seçen anlatıcı; âşıkâne, *rindâne*, şûhâne ya da *sûfiyâne* tarzda sözler sarf eder (Gökalp, 2009: 169). Ancak eserlerde konuşan, kimi zaman geleneğin şekillendirdiği bu tiplerden herhangi biri olurken, kimi zaman da tiplerin birleşimiyle oluşan “genel anlatıcı” denebilecek geleneğin bizzat kendisi olmaktadır. Klasik Türk edebiyatında hemen tüm şairlerde rastlanabilecek bahsi geçen anlatıcı tiplerinden başka, bazı şairlerin yenilik maksadıyla var olan anlatıcının farklı imkânlarından ya da farklı anlatıcılardan yararlandıkları da görülmektedir. Bu anlatıcılardan biri de nesne anlatıcıdır. Daha 13. yüzyılda nesne anlatıcının hikâyedeki rolünü keşfettiği ve bunun gücünden yararlandığı görülen Mevlânâ'nın *Mesnevi*'si en iyi örnektir. *Mesnevi*'nin “Şu Ney'in neler söylediğini can kulağı ile dinle, o ayrılıklardan şikâyet etmededir.” (Şefik Can, 2014: 13) diyen ilk beytinin ikinci mısrasında “hikâyet mî koned” fiilinin tercih edilmesi, şüphesiz hikâye kelimesinin; bir olayı, bir durumu doğrudan ya da dolaylı anlatmayı ifade etmesi nedeniyledir. Ardından gelen beyitlerde “ney”, başından geçenleri “kendine has bir dille” ve “ben” diliyle hikâye etmeye başlar:

Beni kamışlıktan kestiklerinden beri, feryadımdan, duygulu olan erkek de, kadın da inlemekte, ağlamaktadır. Şu var ki beni dinleyen her insan, benim neler dediğimi anlayamaz. Benim feryadımı duyamaz. Beni anlamak, beni duymak için, ayrılık acısı çekmiş, gönlü yaralanmış, içli bir insan isterim ki, acılarımı, dertlerimi ona anlatayım. (Şefik Can, 2014: 13)

Burada anlatıcı doğrudan doğruya “ney” olduğu için onu nesne anlatıcı olarak kabul etmek mümkünken *Mesnevi*'nin tamamına yayılmış olan insan dışı diğer karakterler için aynı çıkarımı yapmak mümkün görünmemektedir. Nitekim insanları, iyi ve kötü yönleri ile yakından tanıyan Mevlânâ, her çeşit insanın, özellikle hayvanlarla arasında bulunan benzerliğin bilincine varmış ve *Mesnevi*'de çok sayıda hayvan hikâye ve motifine yer vermiş olsa da bu anlatılarda anlatıcı, fabl ve masallarda olduğu gibi ilahi konumda olup insan dışı bu unsurlar yalnızca teşhis ve intak yoluyla kişileştirilerek konuşturulmuştur. İnsanlara güzel ve yüce duyguları aşlamak, iyiyi ve erdemli olanı gösterip onları doğru yola yöneltmek gayesindeki Mevlânâ, daha çarpıcı ve alışılmadık dışında sembolik anlatıcılar kullanarak okuyucunun zihninde yer edinmeyi başarmış, asırlar sonra bile en çok okunan eserlerden birine imza atmıştır.

14. yüzyıla gelindiğinde ise Ahmed-i Dâ'î'nin kaleme aldığı “Çengnâme” adlı eser, terimin bugünkü kavram alanıyla nesne anlatıcılığı türe en güzel örnektir. Kaynaklarda, yer yer tasavvufî fikir ve motiflerle süslenmiş olan Çengnâme'den, klasik Türk edebiyatında özgün denebilecek kadar mevzuunda tasarruf gösterilmiş ilk klasik mesnevi vesikası, ilk şaheser olarak bahsedilir. Eser, Dâ'î'nin çeng musiki aletine ve onun dört kısmı olan “ipek kıl”, “servi ağacı”, “ahu derisi” ile “at kılı”na sorduğu sorulara aldığı cevaplardan müteşekkildir. Tasavvufî bir yön de bulunan bu dört unsur batini anlamıyla “şeriat”, “tarikat”, “hakikat” ve “marifet”i temsil etmekte olup ilahi visalin ancak bu dördünün birleşmesi ve aşk sayesinde gerçekleşebileceği anlatılmaktadır. Bir musiki aletinin sergüzeştisi olan Çengnâme'de çeng ve

bu saza ait bölümlerin anlatıcıları mesnevide yine kendileridir. Örneğin Çengnâme’de anlatıcı *ahu derisi*, çenge nasıl ses verdiğini ve çeng yapımında varlığının önemini şu sözleriyle aktarır:

Sonı el-kıssa bu çengîye düşdüm
Büt-i Çîni idüm zengîye düşdüm
Çeküp çözdü çevürdü gerdi yakdı
Getürdü âkıbet çengine dakdı
Ağacını anun muhkem dutan ben
Ana âheng idüp hem-dem dutan ben
Anun bendendür âvâzı sadâsı
Sadâdur dem dutan zîr-i nevâsı
Anun nakşına dürlü reng iden ben
Ötüp kumrî gibi âheng iden ben
Beni gördün uş rakk-i rakîkem
Yolında sâdik u kavli hakîkem. (A. Tekin, 1992: 394)

Klasik Türk edebiyatında anlatma esasına dayalı Çengnâme ve benzeri mesnevilerin yanı sıra gazel gibi nazım şekillerinde de zaman zaman karşılaşılabilecek başta nesne anlatıcı ve diğer anlatıcı tipleri, eseri ile şair arasında bir mesafe oluşturması bakımından önemlidir. Eseri ile kendi arasında aracı olan anlatıcı, bir yandan şairin hareket alanını geliştirirken diğer yandan empati ve özdeşleşme temeline dayanan hikâyelerin farklı bakış açılarından okuyucuya aktarılmasına imkân tanır.

Daima insan ile ilişkili olan edebî metinler aynı zamanda nesnelere de ilişkilidir. Ancak bu ilişki yazarın niyeti, tercihleri, dönemin ruhu ve edebî türün imkânları doğrultusunda farklı boyutlar kazanabilir. Edebiyat ve nesne arasındaki ilişki, geleneksel dönemde sembolik ve zayıf bir nitelik taşıırken örneğin İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumda yaşanan değişim, edebiyatta da kendini hissettirecek ve romanda “nesne” yılları denen maddeci bir tavır ortaya çıkacaktır. Bu dönemde, toplumun bu gerçekliğini bütünüyle yeni bir bakış açısıyla ifade eden yazarlar, romanlarında kişinin yerine “nesne” odaklı bir dünya yaratırlar (URL-1). Bu nesne odaklı dünyada nesnenin tamamlayıcı olan insanın konumu giderek silikleşir. Yine de bu nesnelere gören bir insanın gözü, onları hatırlayan bir insanın hafızası, onların yerini değiştiren, onları saklayan, koruyan bir insanın tutkusu olduğuna göre, kurgulanan bu dünyaya dolaylı olarak “insan” ögesi de yerleşmiş olur. Günlük yaşamın ayrılmaz parçası olan nesnelere, insanı çepeçevre saran, kokuları, renkleri, işlevleri ile hafızada yer edinen, acısıyla tatlısıyla anıları taşıyan unsurlardır ve elbette bir yazarın onları görmezden gelmesi beklenmez. Öyle ki Alain Robbe-Grillet’e göre dünya artık “nesnelere şeyleştirdiği yeni bir evren”dir (URL-1). Bu noktada objektifi “nesne” kavramına çevirmek gerekir. Türkçe Sözlük’te “nesne” kelimesi genel anlamıyla “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” (URL-2) şeklinde tanımlanır. Nesne kelimesinin daha geniş mânâsıyla “duyuları

etkileyen her şey” olduğu varsayılsa, Robbe-Grillet bir anının, bir tasarımın ve her türlü yan yana bulunan, iç içe geçen, bir yok olup bir beliren uçucu imgelerin de birer nesne olarak değerlendirebileceğinin altını çizer (URL-1). Bir nesne, okuyucuyu geçmiş bir anıya götürebileceği gibi, içinde bulunduğu anda gözünün önünde ani bir deniz imgesinin belirmesi ile sahilde gezintiye çıkma kararı almasında da etken olabilir. Dolayısıyla okuyucu, bu imge bombardımanı altında hem geçmişe hem de geleceğe taşınabilir ve böylelikle de geçmişin kararsız imgeleri ile içinde bulunduğu anın somut imgeleri arasında gidip gelir.

Anlatma esasına dayalı edebî ürünlerde tasvir edilen şeyler, esasen arka planda gizlenen bir dünyanın yansımalarıdır. Bu noktadan itibaren kendileri için de konuşmaya başlayan nesnelere, hikâyenin önemli birer karakteri olurlar. Yazar değişen, yeniden şekillenen, silikleşen, parçalanıp tekrar bir araya gelen anıları yakalar ve böylelikle nesnelere dünyasını ölü bir dekor olmaktan çıkararak insan ile bağdaşan canlı bir öğeye dönüştürür. İmgelerin, ses ve görüntülerin baş döndürücü hızla okuyucunun gözünün önünden geçtiği çağımızda her saniye etraftan nesne bombardımanı gerçekleşir. Ancak şaşırtıcı biçimde günümüzde insanı ile bu kadar yakın ilişkide olan bu nesnelere, günlük yaşamın koşuşturmasında gerçekliklerini o denli yitirirler ki âdeta görünmez olurlar. Nitekim 21. yüzyıl insanının en temel sorunu “zaman” yoksunluğudur. Zamansızlığın sığ bir bakışa yönelttiği insan için yaşam, anlamlı olmaktan çıkarak tüketilen anlar toplamına indirgenir. Bu tüketim kültürüne biri erkek (Jerome), diğeri kadın (Sylvie) iki kahraman üzerinden odaklanan Georges Perec, 1965’te yayımlanan “Şeyler” adlı romanında kahramanların derinlemesine bir tasvirini yapmadan onları toplumdaki eylemleri ve tüketimleri üzerinden anlatır. Olaylar 1960’larda geçse de karakterler 21. yüzyıl insanı ile kolaylıkla özdeşleştirilebilir. Mutluluk, sahip olunan ve arzulanan nesnelere, zenginlik gibi temalar üzerinden toplumsal eleştiri gerçekleştiren Perec’in romanından “insan tükettiği nesnedir” sonucuna ortaya çıkar. Esasen nesnelere, karakterin ruh hâlini gösteren sembollerin ötesinde, edebî metinde karakterin inşasında da kilit rol üstlenirler. Roman kişileri etrafında “karakterin uzantısı olan bir veya birden fazla metonimik nesne kurgulayan bir yazar, bu metonimik nesnelere aracılığıyla karakterin toplumsal statüsü ve kimliğine dair ipucu vermekte ve karakterlerin bunlarla kurdukları ilişkilerle de benliklerini yansıtabilmektedir” (URL-1). Bir başka ifadeyle yazar, roman karakterlerinin benliklerini kurulan nesne ilişkileri vasıtasıyla inşa eder.

Cansız nesne ve hayvanların bilinçle donatılmış ana karakterler olarak hizmet ettiği anlatı türü, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında “novel of circulation, object narrative, it-narrative, object tales” gibi isimlerle anılır (Blackwell, 2004: 1-2). Bu türden eserlerde insan dışı canlılar ve nesnelere tipik olarak kendi hayat hikâyelerini anlatır gibi görünseler de arka planda biyografileri her zaman başkalarının hikâyelerine odaklanır. Nitekim bu nesnelere, yıllar boyu elden ele dolaşarak sahiplerinin hikâyelerine tanık olurlar ve esasen bu nedenle bu anlatı türüne verilen isimlerden biri *novel of circulation (dolaşım romanı)* olmuştur. Bu nesnelere, sahiplerinin izini takip edip “bir yerden bir yere taşınırken aynı zamanda onların hikâyelerinin biriktiği bir hafıza merkezi” (Blackwell, 2004: 1) olarak hizmet ederler. Bu tür anlatıların Avrupa edebiyatında ortaya çıkışı ise 18. yüzyılın ekonomik yapısıyla ilişkilendirilir. Bu sırada, sömürgelerden gelen çok miktarda altın ve gümüş sayesinde zenginleşen Avrupa milletleri, kapitalizmin güçlenmesine neden olmuştur. Canlı bir ticari hayat içinde nesnelere

hızlı dolaşıma girmesi edebiyata da sirayetini hızlandırmıştır. Önceleri “tek hareketliliği ve raset yoluyla mirasçılara intikal etmek ya da nadiren mübadele yoluyla el değiştirmek olan nesnelere, artık bütün dünyayı dolaşır hâle gelmiştir” (Kumsar, 2021: 703). Teşhis ve intak yoluyla fabllarda insana ait birçok rolü asırlar boyu üstlenen nesnelere, insanın hikâyeye anlatma yeteneğini de elinden alarak gezip gördükleri yerlerden ve başlarından geçen maceralardan söz etmek suretiyle artık bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. 19. yüzyıla gelindiğinde belirgin bir düşüş yaşayan nesne anlatıcılığı “dolaşım romanları”, 20 ve 21. yüzyılda yerlerini daha çok hayvanları merkeze alan “modernist etkilerle oluşturulmuş fantastik nitelikli metinlere” bırakır (Kumsar, 2021: 702). Bu anlatılarda genellikle bir yolculuk ve dönüşüm hikâyesi üzerinden ana kahramanın bir hayvana ya da cansız bir nesneye dönüşümü söz konusu edilir.

Nesne anlatıcının yazarlar tarafından sevilip sıklıkla tercih edilme nedenleri arasında, hiçbir insanın yapamayacağı şekilde bu nesnelere sınıflar ve rütbelere arasında hareket edebilme ve her statüden insanın hikâyesinin anlatıcısı olabilme kabiliyeti gelir. Özellikle “belirli sosyal rollere hapsolmuş okurlar için bu tür bir hareket hem ilginç hem de rahatlatıcıdır” (Douglas, 1993: 66). Bir diğer tercih sebebi ise nesne anlatıcının, kimi zaman didaktik kimi zaman satirik bir işlev üstlenebilmesidir. Nitekim nesne anlatıcısı, bir nesne tarafından tecrübe edilmesi mümkün olan durumu yansıtmak suretiyle okuyucunun onunla empati kurarak konuya farklı bir bakış açısından yaklaşmasını sağlar. Bununla birlikte konuşma yetisine sahip olmayan insan dışı bir anlatıcı, alışkanlıkları kırıp okuyucuyu yabancılaştırarak¹ edebî hazza ve farklı bir deneyim yaşayan okurun türe olan ilgisini artırır. Nesne anlatıcılar kimlikleri bakımından ise sözlü edebiyat geleneğinin sevilen türlerinden masalları akla getirir. Ancak masallarda “teşhis” ve “intak” sanatları yoluyla kişileştirilerek konuşturulan nesnelere, masalın anlatıcısı değil, ilahi konumlu ya da gözlemci bir anlatıcı tarafından zaman zaman konuşturulan varlıklardır. Oysaki nesne, nesne anlatıcılığı metinlerde kurgunun en önemli unsuru olarak hikâyenin bizzat anlatıcısı konumundadır.

İsmail Alper Kumsar, Türk edebiyatında nesne anlatıcılığı dolaşım romanlarının muhtemelen ilk örneği olarak “8 Ekim 1932 ile 19 Kasım 1932 tarihleri arasında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen ve tefrika olarak kalan Kemal Râgıb Enson’a ait *Bir Liranın Başından Geçenler*” (Kumsar, 2021) isimli romanı işaret eder. Ancak bu romanın, kendi döneminde çok sevilmeyle birlikte Türk edebiyatında dolaşım romanlarının yaygınlaşması konusunda bir etkiye sahip olamadığının altını çizer (Kumsar, 2021: 707-708). Nitekim dolaşım romanlarının Batıda bir ihtiyaç dâhilinde doğmuş olduğunu, oysa Kemal Râgıb’ın bu romanı yazdığı yıllarda Türkiye’de böyle bir ihtiyacın olmadığını belirten Kumsar, eserin fantastik bir kurgu olarak beğenilip okunmakla birlikte çığır açıcı bir konuma yükselememe sebebini izah eder (2021: 708). Türk edebiyatında dolaşım romanlarının pek çok karakteristik özelliğini taşıyan ilk ve tek örnek olarak gösterilen *Bir Liranın Başından Geçenler*’in ardından günümüze yaklaştıkça dolaşım romanı olmaktan ziyade bağımsız olarak daha çok nesne anlatıcılığına dönük hassasiyetin arttığı gözlemlenir. Özellikle de postmodernizmin tesiriyle romanlarda nesne anlatıcılara daha çok yer verildiği görülmektedir. Esasen okuyucuya fayda sağlama amacıyla metin oluşturmak, kurgunun gerçek gerçeğin de kurgu olarak alımlandığı postmodernizmin doğasına aykırıdır. Postmodern romanın anlatıcısı, okuyucu ile sürekli iletişim hâlinindedir. Bu

nedenle de postmodern eser okurlarının kendilerini anlatının bir parçasıymış gibi düşünmeye meylettikleri ve eserin kurgusu içinde kendilerini etkin bir rolde hissettikleri söylenebilir. Postmodern romanda en dikkate değer nokta da anlatıcı çeşitlenmesidir. Bu eserlerin birçoğunda birden çok anlatıcı, çoğul anlatıcı bulunur. Şüphesiz bu durum, romanın tekdüze anlatımını kırar, okuyucuyu uyanık tutarak romana renk katar. Bu anlamda postmodern edebiyatın öncülerinden Orhan Pamuk'un hayvanların, nesnelere ve hatta ölümlerin konuşturulduğu, anlatıcı çeşitliliği bakımından son derece zengin *Benim Adım Kırmızı* (1998) adlı romanı dikkat çekicidir. Hikâye anlatıcılarının bazıları bir defa, bazıları da birden fazla sahneye çıkan *Benim Adım Kırmızı*'da kendi hikâyesini anlatan anlatıcı (insan, hayvan, bitki, renk, ölüm, şeytan, para), hikâyenin içine başta aşk, ahlâk, hukuk, sanat, ticaret ve siyaset olmak üzere hayata dair pek çok hususu yerleştirir. *Benim Adım Kırmızı*'da anlatıcı nesnelere biri de dolaşım romanlarının en meşhur anlatıcısı sayılan ve "hızlı dolaşımı ile insanlar tarafından algılanış biçimine vurgu yapılan para"dır (Kumsar, 2021: 708). Venedikliler tarafından piyasaya sürülen bu kalp para, kimi zaman insanlar tarafından nasıl sevildiğini anlatırken kimi zaman da uğradığı hakaretlerden bahseder. Aynı zamanda yazar bu romanında, Yeni Tarihçilik anlayışıyla örtüşecek biçimde sıradan insanların hikâyelerine odaklanan, âdeta önemli kişilerin ve olayların resmigeçidi olan tarihî metinlerin aksine gündelik yaşamı ön plana çıkarmak ister. Dolayısıyla toplumun ötekileştirilen kesimi ile kulak arkası edilen meselelerini işlemeyi hedefleyen Pamuk için nesne anlatıcılar oldukça işlevsel bir rol oynar. Böylelikle ancak bir nesnenin tecrübe edebilmesi mümkün olan bir durumu yansıtmak suretiyle okuyucunun onunla empati kurarak konuya farklı bir bakış açısından yaklaşmasını sağlayan nesne anlatıcılar sayesinde yazar vermek istediği mesajı inandırıcı ve etkileyici bir şekilde okura sunmuş olur. Seçilen bu anlatıcılar, hikâyeyi anlatma işlevinin yanı sıra, bildirişim, doğrulama, okuyucuyu yönlendirme işlevleriyle beraber yazarın ideolojisinin aktarımında önemli rol oynarlar.

Nesne anlatıcının, Türk edebiyatında son dönem hikâyelerinde de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle son yıllarda ekoeleştiriye artan ilgi neticesinde bu tip hikâyelerde bitki ve hayvanların anlatıcı olarak öne çıktığı görülür. Örnek vermek gerekirse Sevinç Çokum'un *Rozalya Ana* kitabında yer alan "Bir Ağacın Dilinden" adlı hikâyesinde anlatıcı, asırlar boyunca pek çok kültürel ve sembolik anlamı bünyesinde toplamış olan "ağaç"tır. Henüz bir fidanken bir hattatın bahçesine dikilen bu ağaç, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ise ilk yıllarına şahit olur. Toplumsal hayattaki dönüşümü gözlemlene şansı bulan ağaç bir gün kesilir ve ardından kurtulan tek bir dalından baston yapılır. Böylece başlangıçta sabit bir noktadan gözlemledikleri aktarabiliyorken dönüşümden sonra elden ele geçerek İstanbul'un bütün sokaklarını dolaşan bir bastonun gözünden çok çeşitli hikâyeler anlatılmaya başlanır. Buna benzer nesne anlatıcılığı eserler incelendiğinde, anlatıcı bağlamında olgusal, kavramsal ve terminolojik değişimlerin arka planında tarihsel süreçte farklılaşan felsefi düşünce ve dünyayı algılama biçiminin etkisi açıkça görülecektir. Bunlar aynı zamanda mutlak anlatıcıdan öznele, güvenilirden güvenilirmez anlatıcıya giden yolun dayanağını oluşturur (Yivli, 2020: 19). Oktay Yivli, "Anlatıcı Sorunsalı" adlı makalesinde, "kurmacada dışarıdan anlatılan bireyin yerini, kendini anlatan hatta bizzat bilincini okura sunan öznenin almasının da aynı sebeple açıklanması" (2020: 19) gerektiğini savunur. Ancak nesne anlatıcılığı eserlerde özne bizzat nesnedir.

Bir nesne anlatıcı: Aryballos

“İster toprak altında,
ister toprak üstünde olsun,
geçmiş zamanlardan kalan bütün nesnelere konuşmakta
ve bir ses karmaşası içinde,
durup dinlenmeden bir şeyler anlatmaktadırlar.”

Güven Bakır

Arkeolog Prof. Dr. Güven Bakır tarafından “Aryballos: Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal (İzmir’e Antik Güzelleme)” adıyla 2013 yılında İzmir’de basılan eser, nesne anlatıcılığı dolaşım anlatılarının son dönemde Türk edebiyatındaki dikkat çekici bir örneğidir. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölüm Başkanlığını yapan ve uzun yıllar Urla’daki Klazomenai Antik Kenti Kazı Başkanlığını yürüten Güven Bakır, 2018 yılında İzmir’de vefat etmiş bir arkeologdur. Bakır’ın Türk edebiyatına kazandırdığı bu eser, bir gün deniz kıyısındaki Klazomenai antik kentinde dolaşırken bir kısmı artık enkaza dönmüş ve yerli halk tarafından “kule” olarak adlandırılan yapılardan birinde bulunduğu yazarı bilinmeyen bir metinden neşredilmiştir. Bakır, sıvaları yer yer dökülmüş evin alt katındaki odada dolaşırken, karşı duvarı oluşturan taşların arasındaki kil harcın erimesiyle oluşmuş kovukta, “üzeri düzgün bir el yazısı ile doldurulmuş otuz iki sayfadan oluşan bir tomar kâğıt ve bunlara iliştilmiş bir demet fotoğraf” bulur. Bir böcek tarafından kemirilmiş ve su lekeleri nedeniyle yer yer okunmaz hâle gelmiş metnin birkaç zaman evvel oraya sokuşturulduğu anlaşılmaktadır. Metin üzerinde başlık bulunmadığı gibi metnin yazarı da belirtilmemiştir. Bu nedenle yazar için “ismi ve cismi bilinmeyen bir yazar” diyen Bakır, metnin içeriğini ilginç bulmuş ve elindeki tek nüshanın tekrar kaybolmasına gönüllü razı olmayarak okunamayan birkaç kelimeyi cümlelerin akışına göre tamamlayıp bir de başlık koyduktan sonra 2004 yılında metni olduğu gibi yayımlamaya karar vermiştir.

Yazarı tarafından “masal” olarak adlandırılan bu eser, “Okuma Kılavuzu” başlıklı küçük bir yazar notu ile açıklar: “Bu masal yüksek sesle, ağır ağır, bellekte canlandırılarak ve hatta mümkün olduğunca eski destan ölçülerinin vurguları ile okunmaya çalışılmalıdır.” (Bakır, 2013: 9) denerek okur yönlendirilir. Anlatının başında, tarihini anımsayamadığı bir gün, kısa süreliğine geldiği kentte eski çağlara ait yapıtların sergilendiği “Eski Çağ Sanatları Sergievi” salonlarından birinde, cam ve ahşaptan yapılmış büyükçe bir dolabın önünden geçtiği esnada derinlerden gelen ağıta benzeyen ve “destansı bir ses”, anlatıcıyı hem korkutur hem de meraklandırır. Canlıların ses dalgalarının tabiatın herhangi bir yerinde varlıklarını korudukları fikrini zihninden geçiren anlatıcı, ağıta veya yakarıya benzettiği bu sesin geldiği dolaba yönelir. Eski zamanlardan kalan vazolar ile dolu cam kapaklı ahşap dolabın kendisinin de bir hayli eski görüldüğünü belirten anlatıcı, dolabın tam önünde durur. Sesin biraz daha belirginleştiğini sezen anlatıcı, birbirinden bağımsız olarak bütün vazoların aynı anda konuşmakta

olduklarını sanırken, sesin tek bir vazodan geldiğini anladığı esnada onunla göz göze gelir. “Kibrit kutusu büyüklüğünde” ve “masa tenisi topu şeklinde” bir gövdesi olduğu belirtilen vazo o an susup iri iri açtığı gözleri ile ona bakmaktadır. Vazoyu daha yakından tanımak ve belleğine yerleştirmek arzusuyla gördüklerini kelimelere dökerek tasvir etmek üzere dolaba iyice yaklaşan anlatıcı incelemeye başlar. Ardından da ayrıntılı bir şekilde vazo, uzun uzun tasvir edilir. Bu bir “aryballos”tur. Aryballosların “yabani zeytinlerden elde edilen asitsiz ve çok ince zeytinyağına emdirilmiş kokulu bitki özlerinden oluşan değerli parfümler için üretilmiş” (Bakır, 2013: 17) olduklarını ifade eden anlatıcı, daha önce hiç onun kadar ince ve zevkli işçilik gösteren başka bir örnek hatırlamadığının da altını çizer. Ardından “Vazonun yüzeyinin koyu griliği, içinde yıllarca barındırdığı değerli kokulu yağların yüzeye sızmasından ve bazen de onu kullanan kadının parfümlü eli ile vazosunu sevecen bir şekilde sıvazlamasından kaynaklanmış olmalıdır diye düşünüyorum.” (Bakır, 2013: 17) diyen anlatıcı, yoğun bir ilgi ile yaptığı betimlemelerini tamamlarken tekrar vazoyla göz göze gelir. Onunla iletişim kurmak isteyen Aryballos, garip bir tarzda ama onun da anladığı bir dilde söylediği ağıtına başlar. Aryballos şiir okur gibi, konuşma dilinden farklı olarak başka heceleri vurgulayıp konuşmaktadır. Eski Yunan edebiyatı bilgilerinin yeterli olmamasından, “Antissalı ozan Terpandros’un yolundan giderek konuşmasına destan edası vermek için heksametron ölçüsünü kullandığımı” (Bakır, 2013: 18) geç de olsa kavrayan anlatıcı, sözlerinin genelde mutsuzluğu üzerine olduğunu anlar. Hanımı ile birlikte yattığı gömüt teknesinin kapağını açan ve onu hanımının kemiklerinden ayıran eski çağ araştırmacısı lanetleyen Aryballos, içinde bulunduğu dolabın önünden geçen insanların kendisini görmediklerinden ve ilgisizliklerinden yakındır. Dostları yılan, karaböcek ve dedikeni ile bir daha karşılaşamayacağından, bu köhne dolabın içinde kurumakta ve erimekte olduğundan, gövdesinden koparak aşağıya düşen zerrelere ve parçaların oluşturacağı tümseğin altında kalıp boğulacağından hüznü bahseder (Bakır, 2013: 18). Bu noktadan sonra tanrısal konumlu anlatıcı olan Aryballos, yaratılışından o güne kadarki sergüzeştini ve nesiller boyunca dolaşım hikâyesini bir bir anlatır. Bedeni üzerinde yılların izi olan üç noktanın hikâyesini meraklı adam ve okuyucu ile paylaşırken kimi zaman sahibesi hanımın duygularını da tahlil ettiği gözlemler:

- Birinci nokta şudur. Gömülme töreni sırasında, hanımın en güzel elbiseleri ile gömüt teknesine yatırıldıktan sonra, yakınları, içimdeki güzel kokulu yağ onun üzerine serpmişlerdi. Beni de boş olarak onun koynuna, her zaman durduğum yere koymuşlardı. Kokulu yağdan içimde kalan birkaç damla ve gövdem oluşturduğu zerrelere arasındaki boşlukları dolduran diğer birkaç damla yağ, teknenin içinde değişmeyen ısı ve değişmeyen nemden dolayı kuruyamadı ve gizlediği kokuyu uzun zaman salgıladı. Şimdi bu tozlu dolabın içinde, nemsiz ortamda, değişken ısı içinde önce su, sonra koku uçup gittiler, en sonunda da içimde kalan yağ kurudu. Uçan suyun ve kuruyan yağın, zerrelere arasında bıraktıkları boşlukları dolduracak hiç bir şey yok artık. İşte bundan dolayı çatlıyor gövdem, kopup ayrılıyor o yongalar benden. Yalnız, sizin de uygun bir şekilde tanımladığınız gibi, başımın üzerindeki yonca yapraklarından birisinin ucunda gördüğünüz kırık, hanımın bir dalgalılık anında beni elinden düşürmesinden kaynaklanmıştı. Kırık parça altın kaplamanın içinde tıkırdıyordu. Çok üzülmüştü. Mytilene’deki eğitimine benzeyen ve onun tarafından kendisine hediye

edilen ve değer verdiği bu vazonun, yani benim, başıma bir daha böyle bir felaketin gelmemesini diledi tanrılardan. (Bakır, 2013: 20-21)

Eserde postmodern anlatılarda sıklıkla görüldüğü gibi metinlerarasılık bağlamında başka isim ve eserlere de göndermeler vardır. Bunlardan bazıları Sokrates, Platon, Ksenophon, Oscar Wilde, Albrecht Dürer, Hâfız-ı Şîrâzî, Ali Ertan, Eugène İonesco, Sappho ve Güngör Dilmen'dir. Bu isimlerden nasıl olup da haberdar olduğunu ise Aryballos şu şekilde izah eder:

... yılanla karaböceğin tekneye dadandıkları günlerden az sonra, gömünün toprağına düşmüş bir devedikeni tohumu, yeşerdi, filizlendi ve gözle görülür bir hızla boylandı. Kökleri, saçaklar biçiminde teknenin içine yayıldı. Niyeti, kurak yaz aylarında tekne içinde her zaman var olan nemden yararlanmaktı. İşte bu diken çok boşboğazdı. Çok konuşur ve yaptıkları ile böbürlenirdi. Uzunca bir zaman sonra, korkak Sokrates'in ayağına batarak, onu nasıl kahraman mertebesine yükselttiğini anlatmaya başladı. Bu kahramanın ününün, Platon ve Ksenophon aracılığı ile o günkü dünyaya yayılmasında en büyük payın kendisine ait olduğunu ileri sürerdi. Bunu sıklıkla yapardı. Başka da yaptığı bir iş yoktu. Ancak iyi bir gözlemciydi. Hem iyi bir gözlemci olması, hem de dedikoducu insanlar gibi gördüğünü, duyduğunu ballandıra ballandıra başkaları ile paylaşma ve bunu da hemen yapma isteği, çok işime yaradı. (Bakır, 2013: 26-27)

Bildiklerinin ve anlatımındaki tasvir yeteneğinin nereden kaynaklandığını ise şöyle özetler:

Benim benzetmelerim, işte bu kır gezilerinde yolları bizim gömünün yakınına düşen grupların söyleşilerinden kaynaklanıyordu. Bir grup öğrencisi ile gelen edebiyat öğretmeni, Oscar Wilde'ın, insanların duyarsızlığını vurgulayan 'Mutlu Prens' ve 'Gül ile Bülbül' öykülerini okumuştur. Sonra da bir ozanın, Eski Şîraz'daki Hafız'ın mezarında açan gül ve öten bülbül üzerine yazdığı şiirinde geçen benzer motif ile karşılaşmalar yapmıştı. Ali Ertan adlı resim öğretmenleri de onlara bir keresinde, etraflarında dolaşan, bizim teknenin karaböceğini göstererek, onun Albrecht Dürer'in 1505 yılında suluboya ile resmini yaptığı böceğin benzeri olduğunu, bu böceğin bu resim ile biyoloji bilimindeki yerini aldığını söylemişti. (Bakır, 2013: 28)

Nesne anlatıcılı dolaşım romanlarının genel karakteristiği olduğu üzere Aryballos da yaratılış hikâyesini anlatmadan geçmez ve yaratıcısı ustanın hikâyesi ile kendi hikâyesini harmanlayarak aktarır:

... ben, ustanın işyerinde yaratılan ürünler arasında ne tekim ne de en ince ve en zevkli işçilik göstereniyim. Ustam, kendi sanatını sınamak için, benimle birlikte aynı günlerde, birçok aryballosun yanı sıra bir de fildişinden özenle yonttuğu, gövdesini altın levhadan şekillendirdiği bir aryballos daha yaratmıştı. O vazo Olympia'da, Spartalı bir genç tarafından yurdundaki tanrı kadın Artemis Ortheia'ya adanmak üzere satın alınmıştı. Eski çağ bilimcileri beni, hanımımmla birlikte içinde yattığım teknede bulup dışarıya çıkardıklarında, tıpa tıp fildişi bir benzerimin de Sparta'da Artemis Ortheia tapınağı kazılarında bulunduğunu konuşuyorlardı kendi aralarında. O zaman, onun da toprakların altından çıkarılıp, sözde koruma altına alındığını anlamıştım. (Bakır, 2013: 30)

Aryballos'un yukarıdaki son cümlede “sözde koruma altına alındığını” ifade etmesi kültürel miras ve onların korunma stratejilerine yönelik bir eleştiri barındırmaktadır. Akabinde sanat ve zanaat eserlerinin unikliğı ve biricikliğini tartışan Aryballos, “dünyadaki her şeyden bir tane olmasını ve onun da kendisinde bulunmasını isteyen” koleksiyoner tavrını tenkit eder:

Bir toplumda bu duygularla yüklü bireylerin birkaç tane olması pek fazla bir anlam taşımaz. Ancak bir ülke düşünün, bireylerin pek çoğu eğitim adı altında koleksiyoner olarak yetiştirilmek için, değiştirilmeye sevk edilmiş olsun, ya da bir şekilde eğitimsiz bırakılarak istemeseler de koleksiyoner olmaları sağlansın ve bu ülke bir de demokrasi adı altında timokrasiye dönüşmüş bir sistemle yönetilmiş olsun. Böyle yetiştirilmekte olan bireylerin oluşturduğu bir ortamı Eugène İonesco, ‘Gergedan’ adlı oyununda, böyle bir ortamda yetişmiş iki bireyi de Güngör Dilmen ‘Canlı Maymun Lokantası’ adlı tragedya tarzındaki oyununda gözler önüne sermişlerdi. Tabii bütün bunları, altmış beş yıl önce bir de canlı olarak yaşamıştım. Bu olay biliyorsunuz, altı yıl içinde ölüm sırası henüz kendilerine gelmemiş elli beş milyon canı yeryüzünden silip götürmüştü. Yaklaşan o kaos döneminin işaretini haber veren, Guernica kasabasının bombalanmasını konu edinmiş o resim unutulmamalıdır. (Bakır, 2013: 30-31)

Aryballos, titreşim hâlindeki seslerden ve görüntülerden oluşan anıların çok güçlü olduğuna ve eğer istenirse yerkürenin oluşmaya başladığı günden, içinde buldukları anın bir göz kırpmı öncesine dek geçen süreç içinde gördüklerini ve duyduklarını anlatabilecek kıvamda olduğunu ve üstelik bunu günü gününe de yapabileceğini söyler. Ancak insan ömrünün dinlemek için buna yetmeyeceğini, nitekim sözünü ettiği sürecin on beş milyar yılı kapsadığını belirten Aryballos, bu nedenle hikâyenin geri kalanında insanlığa öykünmeye başladığı dönüm noktasını kısaca anlatır. Büyük patlamadan itibaren yeryüzünün oluşum süreçlerini bir bir anlatan Aryballos, Homosapiens ile ilk karşılaşmasından koparıldığı kaya parçasına, hammadde olarak satıldığı pazar yerinden ustasının elinde nasıl şekillendiğine, dört yılda bir Olympia’da düzenlenen ve o yıl otuz dokuzuncusu gerçekleşecek yarışmalar kapsamında açılan özel panayırda pazarda nasıl satışa çıkarılıp asıl sahibini Lesbos adasındaki Mytilene (Midilli) pazarında nasıl bulduğuna kadar pek çok dönüm noktasına temas eder. Burada dikkat çeken ayrıntı eski çağlarda sanatkâr ile zanaatkârın eserine olan yaklaşımı ile mülkiyet meselesidir. Aryballos’u yapan ustanın, eserini satmak üzere kaptana emanet ederken sarf ettiği sözler bu hususta dikkate değerdir:

Yolculuğun kazasız ve belasız geçmesinde, tanrıları da yanlarında tutmak isteyen usta, ayrı bir kutu içinde iki Aryballos verdi kaptana ve bunları, üzerlerinde yazılı adreslere vermesini rica etti. Birinin üzerinde “Ben Olympialı Zeus’un kutsal malıyım. Beni falanca oğlu filanca usta yaptı ve tanrıya adadı.” diğeri üzerinde ise “Ben Olympialı Hera’nın kutsal malıyım. Beni falanca oğlu filanca usta yaptı ve tanrıya adadı.” yazıları vardı. Sonra kaptanı bir kenara çekti ve: “Bak kaptan, senin de dikkatini çekti, beni uyarmak istediğini fark ettim. Listede en sonda duran iki vazoya bilinçli olarak değer koymadım. Onlara, sanat anlayışına göre iki ayrı kişilik verdiğimi sanıyorum. Birisi, sürekli sevgiler yayan, koruyucu, anaç yapıları bir kadını, diğeri de sevgi ile birlikte insan içinde

endişeler, gizler uyandıran, duyguları dalgalı bir kadını simgeliyor, bana göre. Senden ricam bu iki vazoyu hangi değere olursa olsun, onları ısrarla satın almak isteyen kişilere sat. Ancak satın alanlar kimler ve nasıl birer kişiliğe sahipler, onu araştır. Sonra da, dönüşünde limandaki şarap evinde, çeyrek amphora Khios şarabının başında bana anlat, edindiğin bilgileri. Unutma, bu, bunca yıl sonra benim sanatım hakkında kendimle yapmaya cesaret edebildiğim bir hesaplaşmadır.” dedi. (Bakır, 2013: 55)

Böylece Aryballos’un ilk sahibinin tarihte bilinen ilk kadın şairlerden Sappho olduğu ortaya çıkar. Aristokrat bir ailede doğduğu bilinen Sappho, MÖ. 615 yılında Lesbos adasında doğmuştur. Hikâyede de Sappho ustanın dediği gibi kişiliğine çok benzettiği Aryballos’u İonialı bir kıza düğün hediyesi olarak verir. Uzun bir gemi yolculuğunun ardından yeni yurdunda ve yeni sahibinin elinde hissettiklerini aktaran Aryballos geceleri, ipek kuşağa sarılı olarak yatağı taşıyan ahşap ayakların uzatılmasıyla oluşturulmuş sahibinin başucundaki direklerden birine, gündüzleri de ya sahibinin geniş gümüş kemerine ya da boynuna asıldığını anlatır. Böylelikle daima onunla birlikte olabildiğini söyleyen Aryballos, sahibinin kendisine özen göstermesinden ve kendisini arkadaşı gibi görüyor olmasından memnundur. Öyle ki, Sappho’nun bir armağanı olmasının bunda büyük payı olduğunu düşünür.

Ardından Kimmerlerin İonia’da neden olduğu fakirlik, açlık, hastalık, ölüm ve çaresizlikten bahseden Aryballos’un hikâyesinin tam bu bölümünde sergi evinin zilleri çalmaya başlar. Aryballos, “bu her gün böyle oluyor” (Bakır, 2013: 79) diyerek heyecanla sürdürdüğü konuşmasını aniden keser. Aklında pek çok soru olan yazar/anlatıcı ertesi gün erkenden sergi evinin yolunu tutar. Salona girdiğinde camlı dolabın içinde “falanca numaralı eser korunması ve onarımı yapılmak üzere, geçici bir süre için sergiden kaldırılmıştır” (Bakır, 2013: 80) yazılı küçük bir kâğıt görür. Yaşadığı duygu karmaşası içinde sergi evinden ayrılan adamın ruh hâli ile daha fazla şey öğrenme arzusundaki okuyucunun beklentisi bu noktada örtüşmektedir. Aryballos’un anlattıkları ve bunların bilinebilir olması fikri, insanın var olduğu günden beri yanıtını aradığı pek çok soru, eserin sonunda okurun zihnini meşgul eder. Ancak yanı sıra bu küçük nesnenin anlattıklarının insanın yerküreye ve evrene on beş milyar yıllık bir açıdan, insana ise iki buçuk milyon yıllık bir açıdan bakılabileceğini göstermiş olması, nesne anlatıcının ve dolaşım romanı fikrinin önemini ve işlevini açıkça göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Görüldüğü üzere “Aryballos: Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal (İzmir’e Antik Güzelleme)” İngiliz edebiyatında dolaşım romanı olarak adlandırılan tür ile büyük benzerlik gösterir. *Aryballos* isimli anlatının en özgün tarafı diğer dolaşım romanlarında olduğu gibi “anlatıcının kimliği”dir. Anlatıcı, kurgu dünyasına ait olmakla beraber çoğu zaman yazar ile karıştırılır. Ancak dolaşım romanlarının en önemli özelliği bu riskin ortadan kalkmış olmasıdır. Nitekim yazar, kendine hiç benzemeyen bir anlatıcı seçmek suretiyle anlatıcı ile arasındaki mesafeyi olabildiğince açmıştır (Kumsar, 2021: 715).

Sonuç

Hemen hemen anlatma esasına dayalı bütün metinler, temel olarak bir “olay örgüsü” ile “anlatıcı”ya dayanır. Hikâyenin anlamlandırılmasının, hikâyede kullanılan dilin ve yazarın üslûbunun da anlatıcıdan bağımsız olmadığı düşünülecek olursa, anlatma esasına dayalı edebî metinler için anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak anlatıcının konumunu irdelemeyi gerekli kılar. Bu anlatıcı bir de alışılmışın dışında bir tercihe dayanıyorsa dikkati daha çok üzerine çeker. Bazı şair ve yazarlar, karakterlerinin benliklerini kurulan nesne ilişkileri vasıtasıyla inşa ederler. Son dönemlerde ise nesneye dönük hassasiyet, onu modern metinlerde anlatıcı hüviyetine büründürmüştür. Edebiyat ile nesne arasındaki ilişki, modern çağda çok güçlü bir nitelik kazanmış gibi görünse de esasen kullanımı çok daha gerilere gider. Cansız nesne ve hayvanların bilinçle donatılmış ana karakterler olarak hizmet ettiği anlatı türü, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında “novel of circulation, object narrative, object tales, it-narrative” gibi isimlerle anılır. Bu türden eserlerde insan dışı canlılar ve nesnelere, aslında kendi hayat hikâyelerini anlatır gibi görünseler de arka planda biyografileri hemen daima başkalarının hikâyelerine odaklanır. Nesne anlatıcının yazarlar tarafından sevilip sıklıkla tercih edilme nedenleri arasında, bu nesnelere çoğunlukla insanın yapamayacağı şekilde sınıflar arasında rahatlıkla hareket edebilme ve aynı anda her statüden ve farklı çağdan insanın hikâyesinin anlatıcısı olabilme kabiliyeti gelir. Bir diğer tercih sebebi ise nesne anlatıcının, hem didaktik hem de satirik bir işlev üstlenebilmesidir. Nitekim nesne anlatıcı, ancak nesnelere tarafından tecrübe edilmesi mümkün olan durumu yansıtmak suretiyle okuyucunun onunla empati kurarak konuya farklı bir bakış açısından yaklaşmasını sağlar. Bununla birlikte konuşma yetisine sahip olmayan insan dışı bir anlatıcı, alışkanlıkları kırıp okuyucuyu yabancılaştırarak edebî hazzı ve farklı bir deneyim yaşayan okurun türe olan ilgisini artırır. Bu nesne anlatıcı, geleneksel edebî ürünlerde yer yer konuşturulan nesnelere farklı olarak hikâyenin hemen bütününe nakleden üstelik bilinçle donatılmış bir nesnedir. Bu çalışmada, 18. yüzyılda dolaşım romanları ile başladığı ifade edilen nesne anlatıcı geleneğinin esasen klasik Türk edebiyatında da benzer örneklerinin mevcut olduğu örneklerle değerlendirilmiştir. Ardından da son dönem Türk edebiyatında dolaşım anlatılarına örnek teşkil eden Güven Bakır’ın hazırlayıp kaleme aldığı “Aryballos: Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal (İzmir’e Antik Güzelleme)” adlı eseri nesne anlatıcı bağlamında incelenmiştir. Varlık olarak kendilerine hiç benzemeyen bir anlatıcı seçmek suretiyle anlatıcı ile aralarındaki mesafeyi olabildiğince açan yazarlar, bu anlatıcının zaman ve mekân ötesi konumlarından faydalanan eserlerini okur nezdinde daha etkileyici ve olağanüstülüklerine rağmen daha inandırıcı kılmayı başarmışlardır. Her döneme ait nesne anlatıcıya sahip edebî metinlerin tespit edilerek değerlendirilmesi suretiyle edebiyatta anlatım imkânları hakkında farklı bir bakış açısı sunan çalışmalar teori zeminine katkı sunacaktır.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Notlar

- 1 Defamiliarization (alışkanlığı kırma; yabancılaştırma), Rus formalistlerinin en önemli kavramlarından biridir ve dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksayan okura, edebî metnin imkânları içinde nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerini özgün bir formatta alışkanlıklarını kırarak biçimde sunma işlemi olarak tanımlanır (Moran, 2003: 178).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (2000). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Akçağ.
- Alpay Tekin, G. (1992). Çengnâme, Ahmed-i Dâî. Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Türkçe Kaynaklar XIV.
- Blackwell, M. (2003). *The secret life of things: Animals, objects, and it-narratives in eighteenth-century England*. Bucknell University.
- Blackwell, M. (2004). The it-narrative in eighteenth-century England: Animals and Objects in Circulation. *Literature Compass* 18 (4), 1-5.
- Chatman, S. (2008). Öykü ve söylem & filmde ve kurmacada anlatı yapısı (Ö. Yaren, Çev.) De Ki.
- Çokum, S. (1995). *Rozalya ana*. Ötügen.
- Demir, Y. (2002). *İlk dönem Türk hikâyelerinde anlatıcılar tipolojisi (1871-1890)*. Dergâh.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh.
- Dervişcemaloğlu, B. (2022). *Çözölemeyen bulmaca & anlatıcı üzerine tartışmalar*. Dergâh.
- Douglas, A. (1993). Britannia's rule and the it-narrator. *Eighteenth-Century Fiction* 6 (1), 65-82.
- Esen, N. (2001). Orhan Pamuk'un romanlarında anlatım çeşitliliği. *Varlık*, (1123), 11-14.

- Gökalp, H. (2009). Tecride gizlenen anlatıcı ve divan şiiri anlatıcı tipolojisinde yeni tipler. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (20), 165-186.
- Gökalp Alpaslan, G. (1996). Modern anlatı ve geleneksel anlatı kavramları çerçevesinde kuramsal bir karşılaştırma çalışması. *II. Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu*, 18 Mart Üniversitesi.
- Güngör, B., T. Bolat (2018). Nesne ve edebiyat. *Hikâye kuran nesnelere* (A. Cüneyt İssı, T. Bolat, Ed.) Hece.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) Dergâh.
- Kumsar, İ. A. (2021). Nesne-Anlatıcılar ve edebiyatımızdan bir örnek: Bir liranın başından geçenler. *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (26), 698-719.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim.
- Perec, G. (2016). Şeyler (S. Tamgüç, Çev.) Metis.
- Pamuk, O. (1998). *Benim adım kırmızı*. İletişim.
- Sağlık, Ş. (2008). Modern/Postmodern öykü ve romanda anlatıcının değişimi ve işlevi. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı* 138/139/140, 297-310.
- Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi-anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (8), 123-145.
- Şefik Can (2014). *Mevlâna, konularına göre açıklanmalı Mesnevî tercümesi 1-2*. Ötüken.
- Topçu, H. (2015). *Anlatıcı sorunsalı ışığında Türk romanına dair bir değerlendirme* [Yayımlanmamış doktora tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yivli, O. (2020). Anlatıcı sorunsalı. *Söylem Filoloji Dergisi* 5 (1), 8-20.
- Yücel Çetin, A. (2016). *Türk halk hikâyelerinde anlatıcı tipolojisi*. Kitabevi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1 Asal, Raşel Rakella (2018). “Yeni Roman’ın ‘Nesne’ Odaklı Dünyası”, <https://oggito.com/icerikler/yeni-roman-in-nesne-odakli-dunyasi/58879> (Erişim Tarihi: 05.09.2022)
- URL-2 Türkçe Sözlük, “nesne”, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 05.09.2022).



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Peride Celal’in Tiyatro Dünyasını Konu Alan Romanı: “Rüyalar Evi”

Peride Celal’s Theater World Themed Novel: “Rüyalar Evi”

Ayşe Ulusoy Tunçel*

Öz

Peride Celal (Yönsel), ilk öyküsünü yayımladığı 1935 yılından son romanı *Deli Aşk*’a kadar (2002), gerek ele aldığı konular gerekse roman sanatı alanındaki araştırmacı kimliğiyle, kendine özgü bir yazar olarak tanınmıştır. Peride Celal’in yazarlık kariyerini iki döneme ayırarak incelemek mümkündür. Yazarlığının ilk on beş yılında (1935-1950), ‘pembe romanlar’ kategorisinde aşk ve macera eksenli popüler eserler kaleme alan yazar, *Üç Kadının Romanı* (1954) ile birlikte, roman tekniğinin önem kazandığı, gözleme dayalı, daha gerçekçi ve nitelikli eserler yazdığı ustalık dönemine geçmiştir. Yazarın kitap olarak basılmadan önce, süreli yayınlarda tefrika edilen ilk dönem romanları, yayımlandıkları günlük gazetelerin tirajını arttırmada etkili oldukları gibi, ulaştıkları okur kitlesine ‘roman’ türünü sevdirmişlerdir. Peride Celal’in romancılığının en belirgin özelliği olan temiz ve akıcı Türkçesi ile anlatımda yakaladığı başarı, ilk romanlarından itibaren gözlenen bir

Geliş tarihi (Received): 31-08-2022– Kabul tarihi (Accepted): 13-12-2022

* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Afyonkarahisar-Türkiye / Afyon Kocatepe University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature. Afyonkarahisar-Türkiye. ayseulusoytuncel@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-8930-4515

değer olmuştur. Buna rağmen Peride Celal, kendisini yazarlığa hazırlayan geçinme kaygısı ile yazdığı ilk dönem romanlarını benimsememiş, bu romanların kitaplaşmalarına izin vermemiştir. Peride Celal'in ilk dönem ve ikinci dönem romanları arasındaki geçiş noktasında bulunan *Rüyalar Evi* (1951) romanı da yazarın hatırlamak istemediği bu eserlerden biridir. Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edildiği zamandan beri gazete sayfalarında kalan bu roman, günümüze kadar Peride Celal'i konu edinen akademik çalışmalarda da yer almamıştır. *Rüyalar Evi* romanında Peride Celal, Türk tiyatrosunun gelişim basamaklarını, 1900'lü yıllardan 1950'li yıllara kadar, oyuncular, yönetmenler ve eserler üzerinden özetlemiş; klasik, çağdaş; yerli ve yabancı pek çok oyundan ve sahne sanatçısından bahsetmiştir. Romanın iki temel karakteri Nemide Gencay ve Ahmed Cem, Türk tiyatrosunun kuruluşunda önemli katkıları olan Neyyire Neyyir ve Muhsin Ertuğrul'u hatırlatmaktadır. Bu çalışmanın amacı, *Rüyalar Evi*'nin konusu ve kurgusu bakımından Peride Celal'in romanları arasındaki yerinin tespit edilmesi ve eserin Türk edebiyatında doğrudan doğruya tiyatro sanatını konu alan romanların yanında hak ettiği yeri almasıdır.

Anahtar sözcükler: *Peride Celal (Yönsel), rüyalar evi, tefrika roman, tiyatro konulu roman*

Abstract:

Between the years of 1935, from when she published her first story, and 2002, when she published her last novel *Deli Aşk*, Peride Celal (Yönsel) was known as a unique writer with both the subjects she covered and her researcher identity in the art of novel writing. Peride Celal's writing career can be divided into two periods. During the first fifteen years of her writing career (1935-1950), she wrote popular works focusing on love and adventure in the category of romance, and with her novel *Üç Kadının Romanı* (1954), she entered her period of mastery, where her novel technique gained importance and she wrote more realistic and qualified works based on observation. Celal's early novels, which were serialized in periodicals before being published in book form, were effective in increasing the circulation of the daily newspapers in which they were published and helped in making the 'novel' genre more appealing to the readers they reached. Peride Celal's success in narration with her clean and fluent Turkish, which is the most prominent feature of her novels, has been observed since her first novels. Nevertheless, Peride Celal did not adopt her first period novels, wrote with the concern of making a living and did not allow her works to be published in book form. The novel *Rüyalar Evi* (1951), which remains in the blind spot between the author's first and second period novels, is one of the works that the author does not want to remember. This novel, which has remained in the newspaper pages since the day it was published in the newspaper titled Cumhuriyet, has not been included in any academic studies on Peride Celal until today. In this novel, Peride Celal summarizes the developmental stages of Turkish Theater between the years of 1900 and 1950 by examining the actors, directors and works, and by mentioning many classical, contemporary, and local and foreign plays along with stage artists. The two main characters of the

work, Nemide Gencay and Ahmed Cem, are reminiscent of Neyyire Neyyir and Muhsin Ertuğrul. The aim of this study is to determine the place of *Rüyalar Evi* among Peride Celal's novels in terms of its subject matter and mounting, and to ensure that the novel takes its rightful place in Turkish literature alongside novels that deal directly with the art of theater.

Keywords: *Peride Celal (Yönsel), rüyalar evi, a serialized novel, a novel about theater*

Extended summary

Peride Celal (Yönsel) was a productive author who contributed to Turkish literature with her stories and novels where she published her first story in 1935 and her last novel *Deli Aşk* in 2002. It is possible to examine her career as an author in two periods. She was known for her romance and adventure novels, where thrill and crime elements were at the forefront until the 1950s. Peride Celal wrote novels to make a living because she found them to be insufficient in terms of their literary value. She even believed that it was not necessary to publish some of them and left them to be forgotten in newspapers. Celal begins her second part of her artistic life with the novel titled *Üç Kadının Romanı*, which is more advanced in terms of the novel technique used and its realism. Selim İleri goes further back and says that this change in technique and style occurred with her novel titled *Dar Yol* (1949). Moreover, we can say that these two periods are connect such that some features seen in the first period like characters' parental deprivation, authorship problems, autobiographical features, criticisms of the bourgeois, and issues regarding honor continues in the second period as well.

The novel *Rüyalar Evi* (1951), which was printed as a newspaper series consisting of 113 issues in Cumhuriyet, is among her first period novels that Peride Celal did not value and left it serialized. *Rüyalar Evi*, which is about the world of theater, stands out for being a work that reflects her intellectual knowledge she gained during her stay in Switzerland (1946-1949). In *Rüyalar Evi* Celal raises concerns regarding the issues of art and artists, which gained great importance in the second period of her novels. *Rüyalar Evi* is not love-oriented like her first novels. Because of this characteristic, we can put *Rüyalar Evi* among her works that constitute a bridge between her first and second periods. *Rüyalar Evi* is an action-based piece where the author keeps the sense of tension high. The novel takes place in an old house in the Aksaray district of İstanbul, where Jale, a young stage actress, has to make a choice between acting and marriage. Jale stays here for seven days, and leaves home after choosing theatre with the help of Yaşar Bey, who is a French teacher from the neighborhood. Peride Celal, who usually confronts the city and the countryside in her first novels, moves this confrontation between Aksaray and Harbiye, two districts of İstanbul that have different life styles, as do the city and the countryside. One of the main themes here is the issue of alienation from one's own culture, which finds a place in this novel too. For people who are alienated from their own culture, Peride Celal prefers to use the concept of "savage" (yaban), which she borrowed from Yakup Kadri. Jale, who grew up in neighborhoods like Taksim and Harbiye, is considered to be a "savage" to those who live in other districts like Beyazıt and Aksaray. The period of *Rüyalar Evi* is the late 1940s

and early 50s. The events in the novel take place in seven days; however, it goes back in time using associations, recollections and inner conversations. Therefore, with the interlaced tenses, important developments in the Turkish theater are summarized between 1908 and the 1950s. While Peride Celal has fictionalized Nemide Gencay, one of the important theater actresses of the period, and Ahmed Cem, the most successful director of this period, she was inspired by Muhsin Ertuğrul and his wife Neyyire Neyyir. Ahmed Cem was similar to Muhsin Ertuğrul in the sense that he was the director who turned theater into an instructive and thought-provoking art and established the first repertory theater. Ahmed Cem also points to Muhsin Ertuğrul with his authoritarian structure as mentioned in the novel. But this resemblance does not constitute a complete identification, there are points where these two main novel characters differ from the real people who have inspired them.

Rüyalar Evi, where the characters are all from the world of theater, deals with the development of Turkish theater in two parts: before and after the Republic. Before the proclamation of the Republic, Turkish and Armenian actors, despite some impossibilities, made a sincere effort to introduce classical works and authors to the public. Some classical works were adapted and introduced to the Turkish audience. These attempts, which were considered amateur during this period where the art of theater had reached a certain level, are great steps that should be admired considering the effort and courage shown. The first artists of the Turkish theater were adventurous and self-sacrificing people who did not give up theater despite the difficulties they experienced. With the proclamation of the Republic, theater also declared its freedom. One of the rights gained with the Republic was the freedom of Muslim women artists to perform on stage. In the novel, Ahmed Cem emphasizes that the first proper stage movements in Turkey began with the establishment of the Ankara State Conservatory in 1946. Since then, theater in Turkey has gained a cultural structure similar to Europe. Discipline was given great importance in the theater and artists learned to take good care of themselves by abandoning their bad habits. Despite all these developments, economic problems, jealousy and role fights between artists continued, although not as much as before. Another point emphasized in the novel is the need to preserve the old to some extent in order to accustom the audience to the theater during the transition period. Ahmed Cem kept Saliha Teyze, who was one of the last remnants of the Tulûat stage, in the New Theater as if she were in a museum.

In *Rüyalar Evi*, Peride Celal tried to reveal the developmental stages of Turkish theater until the 1950s by addressing all the elements that sustain the theater such as local and foreign artists, works, directors, and art movements. In this novel, instead of telling the story of a single actor, as we see in some novels about theater, the author has succeeded in exhibiting the personal drama of many actors. In *Rüyalar Evi*, problems faced by female actors are emphasized. In addition, each emotion in the novel is accompanied by a theatrical work that symbolizes that emotion. Furthermore, in line with the author's knowledge and experience in the art of theater, the clarity and beauty of Turkish gives the reader knowledge and pleasure. It is a loss for the history of Turkish literature that the novel *Rüyalar Evi* remained in serialized form.

Giriş

Peride Celal, henüz yirmi yaşında Yedigün Dergisi'nde yayımladığı “Ak Kız’ın Hikâyesi” (Kasım, 1935) adlı eseriyle edebiyat dünyasına adım atar. Yazar, 1950’li yıllara kadar, polisiye kurguyla da desteklenen, gerilim seviyesi yüksek aşk ve macera romanları kaleme alır. Bu tarihten *Deli Aşk* romanının yayımlandığı 2002 yılına kadar ise roman tekniklerinin önem kazandığı gerçekçi romanlar ve hikâyelerle Türk edebiyatı tarihinde önemli bir yer edinir. Dolayısıyla Peride Celal’in yazarlık kariyerini 1950 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem halinde incelemek mümkündür. “Pembe romanlar” sınıflaması içinde yer alan ilk dönem romanları; *Sönen Alev* (1938), *Yaz Yağmuru* (1940), *Ana Kız* (1941), *Kızıl Vazo* (1941), *Ben Vurmadım* (1941), *Atmaca* (1944), *Aşkın Doğuşu* (1944), *Yıldıztepe* (1945) ve *Dar Yol* (1949) yazarın geçim kaygısıyla, çalاکalem yazdığı, bu yüzden de fazla benimsemediği eserleridir. Peride Celal’in, *Be-yaz Ölüm* (1948), *Sahildeki Ceset* (1949), *Karanlık Oda* (1950), *Dişi* (1955) gibi günümüze kadar gazete sayfalarında kalmış tefrika romanları da bu ilk dönem eserleri arasında yer alır. Selim İleri, *Dar Yol* (1949) romanını, Peride Celal’in romancılığında bir dönemeç olarak kabul eder. İleri’ye göre yazarın *Dar Yol*’dan önceki eserleri bir nevi kendini eğitime dönemidir. Peride Celal ise, sanat hayatının ikinci evresini 1954 yılında yayımlanan *Üç Kadının Romanı* ile başlatmaktadır (Onur, 1970:36). Peride Celal’in edebî niteliği öncelediği sanat hayatının ikinci evresine geçişinde İsviçre yıllarının (1944-1947) ve İsviçre dönüşü avukat Atıf Yönsel’le evliliğinin önemli etkisi olmuştur. Türkiye’nin Bern Basın Ataşeliği’nde sekreter kadrosunda çalışan Peride Celal, İsviçre’de kaldığı üç yıl boyunca Batı’daki sanat hareketlerini ve düşünce akımlarını yakından takip eder; dünya roman edebiyatındaki gelişmelerden faydalanır. Eşi ile evlendikten sonra da geçinmek kaygısıyla roman yazmak zorunda kalmamış; sanatsever bir kişiliği olan Atıf Yönsel, Peride Celal’i başarılı eserler yazması için desteklemiştir.

Peride Celal, *Üç Kadının Romanı*’ndan önce yazdığı aşk ve macera romanlarını edebî bakımdan değersiz bulmakta, bu eserleri ‘boşa gitmiş şeyler’ olarak değerlendirmektedir. (Bilginer, 1989: 46). Yazarın, bu özeleştiriyi otobiyografik izler taşıyan ikinci dönem romanlarında da satır aralarında okurla paylaştığını görürüz. Yazarın, tiraj kaygısıyla kendini popüler edebiyata özendiren gazetelerin yazı işleri müdürlerine, kitapçılara ve bu konuda onu uyarmayan dostlarına kırgınlığı hayatı boyunca devam edecektir. “O yıllarda yazdığım romanların arasında, imzama taşıdıklarından ötürü utandığım kitaplar vardır. Bunu bilmelerini isterim okurların” (Onur, 1996: 36) diyen Peride Celal, hayattayken ve ölümünden sonra, bu ilk dönem eserlerinin kitaplaşmasını, tekrar basılmasını ve filme çekilmesini istememiştir. Bununla birlikte bu ilk eserler, Selim İleri’nin de ifade ettiği gibi, havaî dünyalarıyla, sürükleyici sayfalarıyla edebiyatı sevdirecek okuru eğittikleri gibi Peride Celal’in kalemini bileyerek onu ustalık dönemi eserlerine hazırlamışlardır (İleri, 1996: 141). Peride Celal’in Cumhuriyet Gazetesi’nde 113 sayı olarak tefrika edilen (1951) *Rüyalar Evi* romanı da yazarın ilk dönem eserleri arasında yer almakla birlikte, aşk temasını merkeze koymaması ve kurgusal yapısı bakımından ikinci evreye geçiş aşamasının özelliklerini göstermektedir. Peride Celal’in İsviçre yıllarında özellikle sahne sanatları alanında oluşturduğu birikimin *Rüyalar Evi* romanına yansması onun değerini ayrıca artırmaktadır. Buna rağmen *Rüyalar Evi* de, Peride Celal’in kitap olarak yayımlamayı reddettiği eserler arasındadır (İleri, 1996: 144).

Peride Celal ve tiyatro sanatı

Peride Celal'in yazarlık kariyerindeki dönemleri birbirine bağlayan öğelerden biri de yazarın romanlarında sanata ve sanatçılara yer vermesidir. Bunların arasında sahne sanatları ve tiyatro özel bir yer tutar. Kendi ifadelerine göre yazar, 1950 yılında, o sıralarda çalıştığı *Yeni İstanbul* gazetesini konu alan, üç perdelik bir tiyatro oyunu yazmayı düşünmüş; Nazım Hikmet'in de verdiği cesaretle oyunun ilk perdesini yazmıştır. Ancak çalıştığı için eseri tamamlayamamıştır (Bankoğlu Ekşigil, 1991: 53). Peride Celal, tiyatro türünde bir eser yazmamış olsa da, romanlarındaki bazı kişileri tiyatro dünyasından seçmiştir. Mesela *Atmaca* (1944) romanında Handan'ın kız kardeşi Meliha'nın kocası bir oyuncudur. Yazar, sanat dünyasından kahramanlara İkinci dönem romanlarında daha fazla yer verir. Üç Kadının Romanı'nın başkarakteri Fatma bir yazardır. Fatma ile Arif Hikmet'in aşkı, bir tiyatro eserini birlikte tercüme ettikleri süreçte daha da güçlenir. Fatma'nın üvey kardeşi olan ve İsviçre'de yaşayan Renan, Paris'in sanat ortamında tiyatro eleştirmeni olmayı düşlemektedir. Daha sonra Renan'ın Louvre'da bir tiyatro kursuna yazıldığını öğreniriz. *Güz Şarkısı* (1966) romanında Sahir Kırtay karakteri ünlü bir oyun yazarıdır. Peride Celal'in, doğrudan doğruya tiyatro dünyasını konu alan tek romanı ise tefrika halinde gazete sayfalarında kalan *Rüyalar Evi*'dir.

Türk edebiyatında tiyatro dünyasını konu alan roman sayısı sınırlıdır. Halide Edip Adıvar'ın, *Sinekli Bakkal* (1936); Osman Cemal Kaygılı'nın, *Ayğır Fatma* (1938), Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* (1961), Tarık Buğra'nın İbiş'in Rüyası (1970) ve Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu* (1977) adlı eserleri, günümüze kadar tespit edilebilen tiyatro konulu romanlar arasında yer alırlar. *Rüyalar Evi* (1951) romanı da bu eserlere, bu zincirin özgün bir halkası olarak eklenmelidir. *Rüyalar Evi*, yedi gün gibi kısa bir sürede geçen, daha çok geçmiş zaman ve hatırlamalar üzerine kurulu bir eserdir.

Olay örgüsü

Genç bir tiyatro oyuncusu olan Jale, küçük yaşta annesini daha sonra da babasını kaybetmiş; ünlü bir tiyatro sanatçısı olan Nemide Gencay ve rejisör Ahmed Cem'in evlatlığı olarak büyümüştür. Sanatçı bir ailede yetiştiği için tiyatroya ilgi duyan Jale, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda dört yıl tiyatro eğitimi alır. Daha sonra İstanbul'a döner; Ahmed Cem'in Yeni Tiyatro bünyesinde oluşturduğu kadroya dahil olur. Jale, sevgilisi maden mühendisi Ziya ile Harbiye'de şık bir dairede yaşamaktadır. Son günlerde Ahmed Cem'in kendisine *Ondine* piyesindeki 'Su Perisi' rolünü teklif etmesiyle kariyeri için çok önemli bir fırsat yakalamıştır. Ancak tiyatrodan nefret eden ve Jale'yi Ahmed Cem'den kıskanan Ziya, Jale'nin tiyatroyu bırakmasını ve karısı olarak kendisiyle yeni iş yeri olan Zonguldak'a gelmesini ister. Jale ise hem oyuncu olarak hayatına devam etmenin hem de Ziya'yla evlenerek çoluk çocuğa karışmanın hayalini kurmaktadır. Ziya ile tiyatro arasında bir tercih yapmak zorunda kalan Jale, bir karar verebilmek için Nemide Gencay'ın İstanbul'un fakir bir kenar semti olan Türbe Çıkmazı sokağındaki eski evine gider.

Burası, asıl adı Zehra olan Nemide Gencay'ın çocukluğunun geçtiği evdir. Nemide Gencay da aynı yılın kış mevsiminde bir ay bu evde kalmış, tiyatroyu bırakma kararını bu evde almıştır. Oynadığı kadın rollerindeki başarısı sebebiyle 'Kraliçe' lakabı ile anılan Nemide

Gencay, Ahmed Cem'in Jale'den hoşlandığını zannetmektedir. Hem Ahmed Cem'i kaybetme ihtimali hem de oyunculuğuna zarar veren yaşlılık ve hastalık engeli Kraliçe'yi günden güne daha da üzmektedir. Kraliçe, Jale'yi Ahmed Cem'den uzaklaştırabilmek için onun tiyatroyu bırakmasını ve Ziya ile evlenmesini ister. Jale'yi ikna edemeyen Kraliçe, hastalığı sebebiyle kendisine yaptığı morfinin dozunu artırarak intihar eder. Ancak Kraliçe'nin ölüm sebebinin intihar mı yoksa hastalık mı olduğu romanın sonuna kadar gizemini korur.

Roman, Jale'nin bu eski evde köpeği Kıtırmir ile birlikte geçirdiği yedi günü kapsar. Kraliçe öleli iki ay olmuştur. Jale, Ziya'ya bir mektup bırakmış, Ahmed Cem'e ve oyuncu arkadaşlarına Ankara'ya bir ahabının yanına gideceğini söylemiştir. Yabancı olduğu bu yeni muhite alışmaya çalışan Jale, bir yandan da kafasındaki sorulara cevap arar. Kraliçe'nin Ahmed Cem'in Jale'ye ilgisi olduğunu düşünmesi Jale'yi üzmektedir. Oysa Jale, ellisini geçkin bir tiyatro rejisörü olan Ahmed Cem'in sanatkarlığına büyük saygı duymuş, ona hiç bir zaman başka bir gözle bakmamıştır. Jale, Ahmed Cem'in, Kraliçe'nin şüphesini doğrulayacak bir hareketini de görmemiştir. Öte yandan Jale'nin aklı ve kalbi, Ziya ile tiyatro aşkı arasında gidip gelmektedir. Ziya'nın iki kişilik bilet aldığı Zonguldak vapurunun hareket etmesine on iki gün kalmıştır. İnzivaya çekildiği bu günlerde Jale, Yaşar Bey isminde orta yaşlı bir adamla tanışır. Fransızca öğretmeni olan Yaşar Bey, karaciğerinden rahatsız olduğu için izinlidir. Türbedar Çıkmazı'nın bir arka sokağındaki oturan yaşlı ve kötürüm teyzenin evinde kiracı olarak kalmaktadır. Yaşar Bey, öğleye kadar çevreyi gezmekte öğleden sonraları ise yazmakta olduğu Zehra Kız'ın romanı ile meşgul olmaktadır. Yaşar Bey, Teyze'den efsanevi hikayesini dinlediği Zehra Kız'ın geçmişte yaşadığı evi merak ettiği için sık sık buraya gelmektedir. Teyze, Yaşar Bey'e, bu perili evin bahçesindeki kuyuda peri padişahının hazinelerinin saklı olduğunu, Zehra Kız'ın da o hazinelerin peşine düştüğünü, sonunda peri padişahının oğluna aşık olarak cinlere karıştığını anlatmıştır. Zehra Kız'la ilgili yayılan bir başka dedikodu da onun cin yüzlü, esmer bir adamla bir gece ortadan kaybolduğudur. Yaşar Bey, Zehra Kız'ın Nemide Gencay adıyla ünlü bir tiyatro oyuncusu olduğundan haberdar değildir. Maceracı bir ruha sahip olan Zehra Kız'ın, bu heveslerle bir yerlerde zayi olup gittiğine inanmaktadır. Yaşar Bey, her gelişinde Zehra Kız'la ilgili teyzeden duyduğu ilginç ayrıntıları parça parça Jale'ye aktarmaktadır. Jale, Yaşar Bey'den bu rahat tavırlarından önceleri rahatsız olsa da, onun iyiliğine ve dürüstlüğüne hayranlık duymaya başlamıştır. Yaşar Bey bu yedi gün içinde Jale'nin hayatta tanıdığı en güvenilir insan ve en iyi dostu olur. Hatta Ziya bile, Yaşar Bey karşısında Jale'nin gözünde sıg bir insana dönüşecektir.

Jale, mahalle sakinleri arasında perili olduğu söylenen bu evde, yaşadığı karasızlığı ve vicdan azabının da tesiriyle kâbuslar görmektedir. Bu rüyalarda çeşitli kostümlerle Jale'nin karşısına çıkan Kraliçe, ölümünden Jale'yi ve Ahmed Cem'i sorumlu tutmaktadır. Ayrıca Kraliçe, Jale'ye rüyalarında sürekli, 'ara bulursun, anlarsın' diyerek, intihar etmeden önce yazıp çekmeye koyduğu mektubu işaret etmektedir. Eve gelişinin beşinci gününde Jale nihayet, Ziya ile evlenmeye ve Türbe Çıkmazı'ndan ayrılmaya karar verir. Ancak bu, gönül rahatlığı ile verilmiş içine sinen bir karar olmadığı için Jale, bu gidişi ağırdan almaktadır. Kraliçe'nin uyarıları doğrultusunda bir ipucu arayan Jale, konsolun çekmecesinde Kraliçe'nin çocukluğundan kalma pembe bir elbise ile uzun, beyaz bir zarf bulur. Kraliçe mektubunda, kanser olmadığını Ahmed Cem ile Jale'nin aşkına tanık olmamak için hayatına son verdiğini itiraf etmektedir. Ayrıca yaş-

lanmak; sahneden seyirci koltuğuna inmek de Kraliçe'yi intihara sürükleyen bir başka sebeptir. Jale şaşkınlığı üzerinden atamamışken sevgilisi Ziya çıkagelir. Ziya'yı görünce önce çok mutlu olan Jale, ertesi sabah hayatını onunla geçiremeyeceğini anlar ve evlenme fikrinden vazgeçer. Bir yandan Kraliçe'nin suçlayıcı sesi, bir yandan Ziya'nın terk edip giderken sarf ettiği hakaretler, öbür tarafta Ahmed Cem'in vadettiği parlak roller Jale'nin zihnini bulandırmaktadır. Ayrıca Kraliçe, intiharıyla, tiyatro ile Jale arasına aşılmaz bir set çekmiştir. Tiyatroya dönemeyeceğini düşünen Jale, Ziya'yı da kaybetmenin üzüntüsüyle Ziya'nın getirdiği içkiyi içerek sarhoş olur. Kendini bahçedeki kuyuya atarak ölmek istese de Yaşar Bey kuyunun ağzını kapattığı için kurtulur. Jale kendine geldiğinde Yaşar Bey'i başucunda, kendisini iyileştirmeye çalışırken bulur. Yarı baygın halde kuyunun başında yatan Jale'yi Yaşar Bey odasına çıkarmaya çalışırken Jale bütün sırlarını ağzından kaçırmıştır. Yaşar Bey artık, Zehra Kız'ın Nemide Gencay olduğunu, kışın gelip bu evde kaldığını, Kraliçe yüzünden Jale'nin çektiği vicdan azabını, Ziya'yı vs. her şeyi bilmektedir. Jale'nin yaşadığı sıkıntının başından beri farkında olan Yaşar Bey, Jale'ye bir dost nasihati olarak tiyatroyu bırakmamasını tavsiye eder.

Jale'nin, bu evde geçirdiği yedinci günde bu sefer onu ziyaret eden Ahmed Cem'dir. Ahmed Cem, *Su Perisi* oyununu Jale'yle konuşmak için gelmiştir. Oysa Jale, Kraliçe'nin ölüm sebebini Ahmed Cem'le tartışmak istemektedir. Kraliçe'nin hayali yanlarında dolaştıkça Jale'nin Ahmed Cem'le iş konuşmasına imkân yoktur. Ahmed Cem'e Kraliçe'nin mektubundan bahseden Jale, Kraliçe'nin intihar etmek suretiyle öldüğünü söyler. Oysa Ahmed Cem bunu zaten bilmektedir. Ahmed Cem'in söylediğine göre ölmeden iki gün evvel Kraliçe, Ahmed Cem'e tiyatroyu bırakıp üca bir köşede birlikte yaşama teklifinde bulunmuş, bunu kabul etmediği takdirde kendisini öldüreceğini söylemiştir. Ahmed Cem, bu teklifi adi bir şantaj zannetmiş ve fazla üzerinde durmamıştır. Ahmed Cem'e göre Kraliçe o mektubu da Jale'nin ve kendisinin ömür boyu vicdan azabı çekmeleri için mahsus bırakmıştır. Ona göre haris bir insan olan Kraliçe, bir yıldız gibi sönmek istemiş, alkışlar arasında ve bir dram havası içinde çekip gitmek için intihar etmiştir. Yaşar Bey'den sonra Ahmed Cem'in bu sözleri Jale'nin kafasındaki bütün meseleleri çözer. Artık Kraliçe için vicdan azabı duymayan, Ziya'yı kaçırmış bir fırsat olarak görmeyen Jale, bundan sonra iyi bir tiyatro oyuncusu olmak için çalışacaktır. Üstelik bu yedi günde yaşadığı tecrübeler onu değiştirmiş; Yaşar Bey, ona, dünyada güzel, sade, iyi şeylerin de olduğunu göstermiştir. Jale, Ahmed Cem'le birlikte çevredekilerin meraklı bakışları arasında mahalleden ayrılır. Roman, Ahmed Cem'in mahalleye gelişi ve Jale'yi alıp gidişi ile başlar. Sonra başa dönülerek Jale'nin Türbe Çıkmazı'nda Kraliçe'nin evine gelişi ile devam eder. Dolayısıyla sondan başlayan bütün romanlar gibi romanın başı ile sonu birleşir.

Peride Celal, bir romanın başarıya ulaşmasında, okuyucuyu alıp götüreceği gerilim payının çok önemli olduğu görüşündedir (Hızlan 1989: 41). *Rüyalar Evi* romanı da yazarın aksiyona dayalı ilk romanları gibi gerilim duygusunun yüksek tutulduğu bir eserdir. Romanın ana düğümünü, Jale'nin Ziya ve tiyatro arasında yapacağı tercih oluşturur. Öte yandan Kraliçe'nin hastalıktan mı yoksa intihar yoluyla mı öldüğü, Jale'nin kararı gibi, yine eserin sonunda açığa kavuşan kuvvetli bir merak unsurudur. Kraliçe'nin rüyalarda, "ara bulursun", diye işaret ettiği nesnelere ve bunların anlamını öğrenmek için de eserin sonunu beklemek gerekir.

Sanatçının halka yabancılaşması; Aksaray, Beyazıt karşısında Harbiye, Taksim, Beyoğlu

Roman Aksaray taraflarında, Türbe Çıkma sokakta iki dükkânın arasında yer alan siyah, ahşap küçük bir evde geçer. Evin sokağı taş, toprak, çukur ve çamur doludur. Sokaktaki diğer evler de simsiyah ve yıkılacak kadar eskidir. Kraliçe'nin evi eskilikten yan yatmış vaziyette bulunan, evden ziyade kulübeyi andıran bir yapıya sahiptir. Üstelik bu harap evin mahallede adı 'perili ev'e çıkmıştır. Evin içi de dışı gibi bakımsızdır. Örümcek yuvalarıyla dolu odalar toz içindedir. Fakat evin bahçesinin vahşi bir güzelliği vardır. İncir ağacı, ceviz ağacı, gül fidanları ve diğer çiçeklerle baharın gelişini müjdeleyen bu bahçe evin eskiliğini unutturacak kadar teselli edicidir. İçi ve bahçesi bir tezat teşkil eden bu eski ev, Jale'nin olgunlaşma sürecinin de birinci dereceden tanığıdır. Mekânın kişide yol açtığı çağrışımlar kadar kişinin de içinde bulunduğu, her an değişebilen özel koşulların mekân algısını etkilediğini (Tepebaşılı, 2012: 79) göz önüne alırsak *Rüyalar Evi* romanında bu etkileşimin karşılıklı olduğunu söyleyebiliriz. Jale'nin ruh haline göre bu ev, bazen rüzgârlar, fırtınalar ve kâbuslarla gotik bir mekâna dönüşürken bazen de roman kişinin iyimserliğinin bir yansıması olarak günlük güneşlik bir yapıya bürünür.

Romanda Kraliçe'nin evinin bulunduğu Aksaray, Beyazıt civarı ile Jale'nin yaşadığı ve vakit geçirdiği Harbiye, Taksim, Beyoğlu semtlerinin karşılaştırılması o dönemdeki iki farklı insan ve yaşam modelini tespit etmesi açısından ilginçtir. Arada bir köprü olmasına rağmen iki muhit arasında dağlar kadar fark vardır. Bu insanların kılıkları, Beyoğlu'ndakilerle aşağı yukarı aynı olmasına rağmen tavırları beceriksiz, güvensiz ve ürkektir. Jale'ye göre bu, Şarklının, Avrupalının yanında duyduğu aşağılık duygusuna benzer bir duygu durumudur. Beyoğlu'ndan gelenlere 'fanfin' diyerek onları dışlayan bu muhitin insanları, kendi aralarından çıkan tahsilli, serbest ve pervasız kızlara erkeklere kimi zaman kucak açabilmektedirler. Bunun en iyi örneği Zehra Kız'a kötü hisler beslemeyen ve Jale'nin neslinden olan Yaşar Bey'i benimseyen Teyze'dir. Beyazıt meydanı ise, "muazzam üniversite binaları, muhteşem camiler, ulu yeşil ağaçların şemsiye gibi gölgelediği kahveler, güneşli meydanlarda mor ipek tüycükleri parlayan güvercinler" ile hayran kalınacak bir manzaraya sahiptir (sayfa: 32).

Peride Celal'in ikinci dönem romanlarında sistemli bir şekilde yer alan burjuva sınıfının eleştirisi (Zorkul, 2006: 216) ve insanın kendi kültürüne yabancılaşması konusu *Rüyalar Evi* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Bir ihtiyar, Beyazıt meydanında dolaşan Jale'yi yabancı zannederek ona bir şeyler satmaya çalışır. Onun Türk olduğunu anlayınca da kızarak yanından uzaklaşır. Eserde İstanbul'daki semtler arasında bile kültürel farklılaşmanın boyutuna vurgu yapılarak, Jale vasıtasıyla aydın geçinen kültürel tabakanın sorumsuzluğuna dikkat çekilir. Peride Celal'in İsviçre'nin Bern şehrinde bulunduğu yıllarda Yakup Kadri de aynı şehirde büyükelçi olarak görev yapmaktadır. İsviçre'de Yakup Kadri'ni sekreteri olarak görev yapan Peride Celal'in, yazarlığa hazırlık sürecinde Yakup Kadri'den de çok etkilendiği bilinmektedir. Peride Celal, Yakup Kadri'nin 1932 yılında *Yaban* romanında işlediği aydın ve halkın yabancılaşması sorununun 1950'li yıllarda bile devam ettiğini, farklı bir konuda yazılan bu romanda, bir yolunu bularak dile getirmiştir: "Nasıldı, Fanfin değil mi? Şimdi

anladın mı? ‘Fanfin’ yani bizden değil, yani yaban! Anadolu’ya ne hacet, İstanbul’da, burada, kendi kendini tanıtmıyorsun, yabansın (33). İlk dönem romanlarında genellikle kenti ve taşrayı karşı karşıya getiren Peride Celal, bu romanında da İstanbul’un birbirine zıt iki semtini adeta kent ve taşra düzlemine taşıyarak ele almıştır.

Romanın olay zamanı, 1940’lı yılların sonu ve ellili yılların başıdır. Romanın 1951 yılında tefrika edilmeye başladığını hatırlarsak, olay zamanı ile anlatma zamanının kesiştiğini söyleyebiliriz. Romanın anlatılma süresi yedi güne sınırlı olmasına rağmen, Jale, durum ve eşyaların uyandırdığı çağrışımlarla, hatırlamalarla, iç konuşmalarla geriye dönmektedir. Dolayısıyla bu yedi günlük zamana ikinci bir art zaman eklenmiş; hatta eserde Jale’nin hatırladığı insanların da hatırladığı olaylar ve insanlar aktarılarak bir üçüncü art zaman oluşturulmuştur. Böylece Türk tiyatrosunun gelişim basamakları, bu birbiri içine girmiş iç zamanlarla 1908 öncesinden 1950’li yıllara kadar özetlenme imkânı bulmuştur. Hakim bakış açısı ile anlatılan eserde sözün zaman zaman kahraman anlatıcı Jale’ye bırakılması geçmiş zamanın ve psikolojik çatışmaların aktarılmasına imkân verir.

Roman kişileri

Kraliçe / Nemide Gencay

Nemide Gencay, Türkiye’nin en büyük tiyatro oyuncularından biridir. Asıl adı Zehra olan Kraliçe’ye, Nemide Gencay sahne adını Ahmed Cem takmıştır. Kraliçe, romanda olayların başlangıcından iki ay önce öldüğü için biz Kraliçe’yi, onu yakından tanımış olan Jale’nin, Ahmed Cem’in, oyuncu arkadaşlarının bakış açısıyla, zaman zaman da Jale’nin rüyalarında, onun bilinçaltının verdiği kimliğe bürünmüş haliyle tanırız. Ayrıca Kraliçe’nin çocukken oturduğu Türbe Çıkmazı sokakta hâlâ yaşamakta olan ihtiyar Teyze, Kraliçe’nin çocukluğu hakkında masal tadında hikâyeler anlatmaktadır.

Annesi hayata küskün bir kadın, babası da sürekli sarhoş olan Zehra Kız’a, evleri bir müddet sonra küçük gelmeye başlar. Değişik hevesler peşinde koşan Zehra Kız, on yedi yaşında mahalle tiyatrosundaki kemancıya aşık olarak evden kaçmıştır. O kaçtıktan sonra annesi ve babası peş peşe ölürlür. Kızın dostu ile kaçmış olabileceği ihtimali kimsenin aklına gelmemiş, mahalleli arasında Zehra’yı peri padişahının oğlunun kaçırdığına dair bir masal türemiştir. Bir süre sonra kemancıdan ayrılan Zehra, dört yıla yakın bir süre Anadolu’daki tuluat tiyatrolarında çalışır. Zehra’nın o zamanki sahne adı Siranuş’tur. Türk kızlarına sahneye çıkmak yasak olduğu için uydurma bir Ermeni isimle kantoculuk yapan Zehra Kız’ın Hoca’yla tanışması hayatının dönüm noktası olur. Hoca, Kraliçe’yi İzmir’de, Manukyan Efendi’nin tuluat tiyatrosunda, *Othello*’daki Desdemona rolünde görmüş, beğenmiş ve onu İstanbul’a getirmiştir. Hoca, onu nasıl keşfettiğini, Kraliçe’nin jübilesinde, etrafındakilere şöyle anlatır: “Gülünç elbisesine, kahkahalarına kepaze ettiği Desdemona’a rağmen hemen anladım. Hamur elimin altındaydı. Mükemmel küçük bir kadın! Sahnede evi gibi dolaşiyor Akıl ve heyecan dolu. Bir çiçek gibi taze. Türk olması da ayrı talih. Hiç kaçırır mıyım?” (63). Zehra Kız da Hoca’ya görür görmez aşık olmuş, hayatının sonuna kadar sadece Hoca’yı sevmiştir. Zehra o günlerde sarı uzun saçlı, çakır elâ gözlü, ufak tefek dal gibi ince, çirkin güzeli ama afet bir hanımdır. Jale de Kraliçe’yi her zaman kızıl kahveye boyalı parlak saçları ve güzel gözleri ile hatırlamaktadır. Günlük hayatında hep

siyahlar içinde, yorgun ve yaşlı hali, sinirli yürüyüşü ve hırçın bağırışları ile bilinen Kraliçe, bütün hakiki sanatçılar gibi rolünün içinde genç, güzel, şahane bir kadına dönüşmektedir.

Jale'ye göre Türk tiyatrosunun sesi ve diksiyonu en güzel kadın oyuncusu Nemide Gencay'dır. Kraliçe'yi çekemeyenler, "takunyalı mahalle kızı, hastalıklı, okuma yazması yok" şeklinde iftiralarla onu gözden düşürmeye çalışsalar da Jale, onun çok sayıda kitabı olduğuna ve bunları itina ile okuduğuna tanık olmuştur. Kraliçe'nin, klasikler ve tiyatroya dair kitap bolluğu bakımından ancak Devlet Konservatuvarı ile yarışabilecek zengin bir kütüphanesi vardır. Bu kitaplar, Kraliçe'nin parmakları arasında okuna okuna sararmış ve tekrar ciltlenmişlerdir.

Türk sahnesinin temel taşlarından biri olan Kraliçe, tiyatro muhitinden olmayanların yanında pısrık, silik, küçük bir ev kadını gibidir. Onu sahnede görmemiş olanlar büyük bir artist olduğuna dünyada inanmazlar. Evinde gayet titizdir. Kitap okumaya, yemek pişirmeye bayılır; çocukları ve tabiatı sever. Bununla birlikte tiyatro alanında hâlâ Hoca'nın en iyi öğrencisidir. Ahmed Cem, elbiseleriyle, makyajıyla her rolün içinde başka bir kadın olarak seyircinin karşısına çıkan Kraliçe'yi, oyunculuk yeteneğine rağmen eleştirmekten geri kalmaz. Ahmed Cem'e göre sahnede fazla katı ve kontrollü olan Kraliçe, sahnenin lanetine uğramış hakiki bir oyuncu değildir. Fakat yeteneği olmadığı halde sabrı, inadı ve zekası ile oynadığı için Ahmed Cem onu büyük bir artist sayar.

Jale, Kraliçe'nin evine ilk gidişinde onu *Kral Lear* oyunundaki Kordella rolüne çalışırken bulmuştur. Kraliçe'nin sesi sanki Kral Lear'in vefakâr kızı Kordella'nın bütün iyiliğini ve sadakatini yansıtan tatlı bir tona sahiptir. Bugün geldiği noktada Kordella rolünü kendisi için silik bulan Jale, Kraliçe'nin bu kısa role, sanatının zirvesindeyken ne kadar ciddiyetle çalıştığını hatırlar. Kraliçe "Benim için küçük büyük rol yoktur kızım. Benim için her rol bir insandır, mühim olan da bu insanı piyesin fikrine uygun olarak ve bir insan gibi yaratabilmektir" (42) diye düşünmektedir.

Jale'nin Kraliçe'ye hayranlığı *Madam San-Jen* oyunu ile başlar. Ahmed Cem, bu Fransız komedisini Türk sahnesine uyarlamak için sanat çevrelerinin önyargularıyla savaşmış, Kraliçe'yi role hazırlamak için büyük emek vermiştir. Modern bir rejisör olan Ahmed Cem, Kraliçe'yi sık sık uyarmaktadır: "Bütün yük senin omzunda, mesleğinin dönüm yolu bu. Evet âdi olacaksın, halktan, sokaktan gelmiş bir kadın! Ama Napolyon'un salonunda olduğunı unutma (...) Musahibzade'nin piyeslerinde değiliz. Çamaşırcı kızı, ama bizim çamaşırcı Hatice hanım değil, General karısı bu, Fransız bu!" (36). *Madam San-Jen* oyununun başarı ile sahnelenmesinden sonra Kraliçe hakkında gazetelerde övgü dolu yazılar yazılmış, hatta bir yazıda Kraliçe, Fransız sahnesinin büyük oyuncusu Rejan ile mukayese edilmiştir.

Kraliçe'nin başarıyla canlandığı karakterlerden biri de Oscar Wilde'nin *Lady Windermere'in Yelpersesi* oyunundaki Bayan Earlyn rolüdür. Temsilden sonra gazetelerde, mecmualarda Kraliçe'nin pembe elbisesi ve yelpersesiyle boy resimleri çıkar. Kraliçe bu oyunda, kendisini aldatan Ahmed Cem'e karşı duyduğu kin ve intikam duygusuyla rolünü canlandığı için çok başarılı olmuştur. Maria Stuart rolü de Kraliçe'nin canlandığı unutulmaz karakterlerdendir.

Sanatından, aklından, kabiliyetinden bu kadar emin bir insan olan Kraliçe'nin en büyük zaafı Ahmed Cem'i kıskanmasıdır. Bu kıskançlık duygusu ile baş edemeyen Kraliçe Hoca'yı

da bıktırmıştır. Hatta bir keresinde Hoca, tiyatrosuna yeni aldığı genç bir oyuncu ile fazla meşgul olunca, kıskançlığına yenik düşen Kraliçe, aynı oyunda rol aldığı bu genç kızın sahnede konuşmasına fırsat vermemiş ve onu zor duruma düşürmüştür. Bunu duyan Hoca, Kraliçe'yi tiyatrodan kovar. Kraliçe de şehrin barlarının birinde tanıştığı zengin bir kereste tüccarı ile iki yıl birlikte yaşar. Kraliçe, zengin ve çirkin bir adam olan keresteciyi sevmediği halde Hoca'dan intikam almak için tiyatrodan uzaklaşır. İki yılın sonunda kendisini delice seven varlıklı tüccarı bırakarak, Hoca'nın barışma hediyesi olarak teklif ettiği Maria Stuart rolünü kabul eder ve Yeni Tiyatro'ya geri döner.

Kraliçe'nin bu kıskanç tabiatı, nihayet onun ölümüne sebep olacaktır. Ölümünden önce Türbe Çıkmaçı sokaktaki evine çekilmiş, bir müddet yalnız düşündükten sonra intiharı tek çözüm olarak görmüştür. Jale'nin rüyasına giren Kraliçe, Ahmed Cem'le ve tiyatro ile geçen hayatın kendisini mutlu etmediğini söyleyerek geçmişe pişmanlıkla bakar. Halbuki tiyatro, o bilmese bile Zehra Kız'ı, âşıkları Mustafa'dan, Kaptan'dan ve Şair'den, yani 'saadet diye kalbinde sakladığı felaketlerden' kurtarmıştır. Yazar, Kraliçe'nin şahsında, hayatın ufak tesadüflere bağlı oluşu düşüncesi üzerinde durmuştur. Klasik eserlerin güçlü kadın kahramanlarını başarıyla canlandıran Kraliçe, ne yazık ki hırsına yenilmiştir.

Ahmed Cem / Hoca

Döneminin en iyi rejisörlerinden Ahmed Cem, roman kişisi olarak ancak eserin son sahnelerinde karşımıza çıkar. Ellisini geçkin bir adam olan Ahmed Cem, uzun boyu, kumral dökülmüş saçları, uzun burnu, ince dudakları, gözlükleri, müstehzi bakışları, alaycı tebessümü ile çirkin sayılabilecek bir görünüme sahiptir. Buna rağmen rejisörün, aklı, becerikliliği ve iş disiplini ile insanları etkileyen bir tabiatı vardır. Ahmed Cem'in neye dokunsa güzelleştiren büyük sanatkar elleri ve zekâ dolu bakışları, yaşına rağmen kadınları peşinden sürüklemektedir.

Ahmed Cem, insana en tatlı, en acı yahut en beklenmedik sözleri söyleyebilen açık sözlü bir adamdır. Ahmed Cem'in somurtkan tabiatı, bir piyesi izah etmeye başladı mı tamamen kaybolur. O yaşlı ve sinirli adam yerini, omuzları doğrulmuş, kaşları açılmış, genç, heyecanlı, şevk ve heves dolu bambaşka bir insana bırakır. Sanat sevgisi ile dolu bir insan olan Ahmed Cem, sahnede hata kabul etmeyecek kadar kuralcıdır. Hatta Alman rejisörün, kendisine Ahmed Cem'i soranlara verdiği cevap da bu kanyı doğrulamaktadır: "Ahmed Cem? Evet büyük rejisör, ama fazla diktatör!" (46).

Jale'nin gözünde rejisörü küçültmeye çalışan Kraliçe de onun kuralcılığından abartarak bahsetmektedir: "Biraz müstebid de ne demek? Elinden gelse artistleri evlerine kadar takip edecek, onlara hayır, oraya değil, şu koltuğa oturun! Böyle değil şöyle kalkın yürüyün, diye emredek" (46). Ahmed Cem'in bütün bu ithamlara cevabı hazırdır: "Ben gemleri sıkı tutmasam, tiyatronun panayır tiyatrosundan farkı kalmaz, hattâ Dümbüllüye döner. Artistlerimin bir çoğu sanat için değil, benden korktukları için çalışıyorlar" (46). Seyircilerin ve oyuncuların cahilliğinden yakınan Ahmed Cem'e göre, tiyatro sanatının Türkiye'de yeni tanınmaya başladığı yıllarda öne çıkan tek değer, artistlerin iyi niyetleridir.

Tiyatroda laubaliliklere izin vermeyen Ahmed Cem, çalışmanın önemini sürekli vurgu-

lamaktadır. Disipline verdiği önemin bir göstergesi olarak sahnede sarhoş oyuncu görmeye dayanamayan Hoca, oyunculardan Sacid Büyük'e iki ay boyunca bütün alkollü içkileri yasaklamıştır. Her ne kadar katı ve disiplinli de olsa Ahmed Cem, tiyatroyu başıbozukluktan kurtaran, seçtiği oyunlarla tiyatroyu öğretici ve düşündürücü bir sanat haline getiren, ilk repertuarlı tiyatroyu kuran rejisördür. Ahmed Cem, oyuncularını rollerine hazırlarken çok titiz davranmaktadır. Ona göre «İyi bir artist sahnede şahsiyetini kaybetmemesini, rolünün derisine ne ipek bir eldivene girer gibi girmesini bilmelidir» (56).

Ahmed Cem, tiyatro tahsilini Fransa'da yapmıştır. Anadolu harbine iştirak etmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra İstanbul'da giriştiği tiyatro faaliyeti, tiyatro tarihi açısından mühim bir devirdir. Türk sanatkarlarını etrafına toplayan Ahmed Cem, Türk sahnesini, çetrefil Ermeniceden, yabancı unsurların elinden kurtarmıştır. Antoin Türkiye'ye geldiği zaman (1914), Ahmed Cem, Muhsin Ertuğrul ile beraber görev yapmış, kendi tiyatrosunu kurmak için çok mücadele vermiştir. O sıralar kafasında bir yığın yeni fikirle Paris'ten henüz dönmüştür. Alman, İngiliz ve Fransız tiyatrosunu iyi tanıyan Ahmed Cem, kurduğu "Yeni Tiyatro" ile, yirmi beş yıldır Türkiye'ye sahne nedir, artist nedir, öğretmeye ve anlatmaya çalışmaktadır. Yabancılar bile piyesleri sahneye koyuşuna, yetiştirdiği artistlere ve tiyatrosuna hayrandır. Söylentilere göre Ahmed Cem, tiyatro uğruna bir servet harcamış, babasından ne kaldıysa batırmıştır. Bunun üzerine Kraliçe ile ikisi Darülbedayi'e iltihak edip çalışmaya mecbur kalırlar. Sonra toparlanıp kendi tiyatrolarını kurmuşlar, biraz para toplayınca da kalkıp Paris'e gitmişlerdir.

Ahmed Cem, tiyatro sanatçılarının sinema artisti olmalarına karşıdır. Türkiye'de daha otuz kırk sene film çevirmeye imkân olmadığı görüşündedir. Hoca'nın bu görüşüne karşı çıkanlar onun geçmişte çevirdiği filmleri dedikodu konusu yaparlar. Ahmet Cem, Conrat Wayt'vari filmler çevirmiş, en sevdiği aktör olduğu için onu taklit etmiştir. Bunlardan *Zehirli Aşk* adını taşıyan filmi Conrat Wayt'ın çevirdiği bir filmden adaptedir. Film, Ahmed Cem'in büyümlü bakışlarıyla süslenen aşk sahneleri ile dikkat çekse de teknik olarak yetersizdir. Sonraları Ahmed Cem'in kendisi de bundan memnun kalmamış, 'O ne zehirdir' diye eğlenip durmuştur. Kraliçe'ye göre Ahmed Cem, yaratıcı bir adam olduğu için rejisörlük ona daha cazip gelmiştir. Ahmed Cem ise aktörlüğe uygun olmadığı için bu arzusunun vazgeçtiğini samimi bir şekilde itiraf etmiştir.

Ahmed Cem, II. Dünya savaşı yıllarında, bu siyasi krizin tiyatroya da tesir etmesinden ve perdelerin kapanmasından korkmaktadır. Kafasında birtakım fikirler vardır. Modern eserler oynamak, yabancı sahnelerde gördüğü mizansenler yapmak, dekorsuz oyun sahnelemek, Antigon'u kostümsüz, günlük elbiselerle temsil etmek, yani fikri çirliçliplak ortaya koymak! Yalnız metin, artist ve ışıkla oynamak! gibi yenilikleri tiyatrodan uygulamak ister. Kraliçe, Ahmed Cem'e hakaret etmek isteyince, onun başarısını yakaladığı fırsatlara bağlamaktadır. Bununla birlikte Kraliçe, yeri geldiği zaman da Ahmed Cem'in hakkını teslim etmektedir. Oyunculardan Sacid Büyük'ün "Tiyatrodan ne yaptın sanyorsun, harikalar mı yarattı? Yabancı rejisörlerin sahneye koyduğu ne kadar piyes varsa aynen kopye ve Türk sahnesine devir, bu değil mi?" iddiası karşısında sinirlenen Kraliçe, Türk tiyatrosunun klasik eserleri Ahmed Cem'in çabalarıyla tanıdığını ileri sürmektedir: "Hiç olmazsa en güzel piyesleri, dekorları, mis en scene'leri onun sayesinde gördük. Tiyatroyu Ekmekçi Kadından, Vukres Borcladan,

Taşparçasından, Baykuştan kurtardı. Shakespeare Racine, Goethe, Molyer ve yenilerden birçoklarını onun sayesinde oynadık” (60).

Ahmed Cem’in sahneye koyduğu piyeslerden çoğunu tercüme eden Sacid Büyük, Ahmed Cem’in sahne tekniğine yeni bir şey getirmediği, başkaları ne yaptıysa onları taklit ettiği iddiasını sürdürür. Sacid Büyük’e göre Ahmed Cem’in sahneye koyduğu bütün piyeslerde Fransız, İngiliz, Alman muhakkak yabancı bir rejisörün kocaman parmak izi vardır. Onun bu ithamına bu sefer oyuncuların Saliha Teyze cevap verir; Ahmed Cem’in sahneye koyduğu Türkçe piyeslerin başarısını hatırlatır. Söz konusu tartışmaya son noktayı koyan Kraliçe, Ahmed Cem’in, mesleğindeki yeteneğini özetlemektedir: “Işıkları bir sihirbaz gibi kullanır, piyesin ruhunu alıp sahneye koyuvermiş bakarsın. Dokunduğu her şey yerinde ve tamamdır” (60). Ahmed Cem, beraber çalıştığı artistlere çok tesir etmiş bir sanatçıdır. Kraliçe’nin ifadesiyle “Türk sahnesi Ahmed Cem taklidi kadınlar, erkeklerle dolmuştur. Tıpkı Hoca gibi oturur, kalkar, konuşur, hatta onun gibi gözlerini kırıştırırlar” (45).

Türkiye’de oyuncuya ve seyirciye tiyatro disiplini Ahmed Cem kazandırmıştır. Jale, Hoca’nın, oyuncuların ve seyircilerin tiyatroya ciddi bir sanat olarak bakmalarını sağlamak için nasıl mücadele ettiğini hatırlar: “Ahmed Cem’in tiyatroya yaptığı iyiliklerden biri de budur. Bize evvelâ kendi kendimize hürmet etmeyi öğretti. Şimdi işler biraz yoluna girmiş bulunuyorsa bu Hoca’nın sayesinde. Sahne disiplini neymiş öğrendik. Hatta seyirciye bile tiyatro nedir, nasıl seyredilir gene o öğretti” (84).

Ahmed Cem’in kadınlar tarafından beğenilen bir adam olması Nemide’nin kıskançlığını alevlendirmektedir. Kadınlar, yakışıklı bir adam olmayan Ahmed Cem’in aklına ve sesine hayrandırlar. Ahmed Cem, rahat çalışmak istediği zaman Moda’da, babasından kalma evine çekilir. Burası güzel eşyalar, kitaplar, maketlerle dolu bir evdir. Kraliçe ise bu evi bir sefahat yuvası olarak görmektedir. Hoca, Şişli’deki apartmana uğramadığı zamanlar, Kraliçe Ahmed Cem’in kendisini aldattığını düşünerek âdeta hasta olur. Kraliçe, Ahmed Cem’in kendisine yaptığı iyilikleri inkâr etmemekle beraber, çapkınlığından şikâyetçidir: “Beni aldattı, bedbaht etti. Haysiyetimle oynadı. Beni hiçbir zaman efendice sevmedi” (S.63). Kraliçe’ye göre Hoca’nın Jale’ye rol vermesinin sebebi onu tuzağına düşürmek içindir. Bunlara rağmen Kraliçe jübilesinde, bütün gazetecilerin önünde, gözlerinde yaşlarla gülümseyerek, “O ne olmamı istediye ben o oldum!” (63) diyecek ve Ahmed Cem’in, üzerindeki emeğini itiraf edecektir.

Ahmed Cem’e göre ise kendisi ile alakalı anlatılan çapkınlık hikâyeleri, Moda’daki evde yaşananlar, başını alıp terk etmeler tamamen dedikodudan ibarettir. Hatta Ahmed Cem, oynayacağı rolün kalıbına girebilmesi için çalışma ve ihtirasını kâfi görmediği Kraliçe’yi temsilden kısa süre önce bilinçli olarak terk etmiştir. Ardından da kendi ıstırabını yaşadığı için rolünün hakkını veren Kraliçe’yi gerilerden bir koltukta keyifle izlemiştir. Ahmed Cem, Peer-Gynt oyununu sahneleyecekleri dönemde de Kraliçe’nin vefakâr Solveg rolüne girebilmesi için Avrupa’ya çekip gitmiştir. Ahmed Cem, ne yaptıysa onun iyi bir sanatçı olmasını istediği için yapmıştır. Asıl fedakârlık eden, yorulan ve üzülen kendisidir.

Neyyire Neyyir ve Muhsin Ertuğrul'un romana yansıyan gölgeleri: 'Nemide Gencay' ve 'Ahmed Cem'

Selim İleri, Peride Celal'in Nemide Gencay karakterini kurgularken tiyatro oyuncusu Neyyire Neyyir'den (1902-1943) esinlendiğini ileri sürer (2019:148). Nemide Gencay, Neyyire Neyyir karakterinden izler taşısaya da tek bir kişiliğe bağlı kalınarak oluşturulmamıştır. Nemide Gencay, bütün başarılı oyuncular gibi mesleğine saygısı ve iş disiplini ile adından söz ettirse de, geçmişi ile hesaplaşması, yalnızlıktan korkması, kadınca hırsları, zaafı ve kaprisleri ile birlikte kendine özgü trajedisi olan bir kadındır.

Gerçek adı Münire Eyüp olan Neyyire Neyyir, Muhsin Ertuğrul'un (1892-1979) yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* (1922) filminde rol almış, Türk sinemasının ilk Müslüman oyuncularından biridir. İstanbul Kız Öğretmen Okulu'ndan mezun olan Neyyire Neyyir, iki yıl devam ettiği Amerikan Kız Koleji'nde okulun tiyatro grubuna katılarak oyunlarda rol almıştır. Sahneye ilk olarak *Othello* piyesi ile çıkan sanatçı, Şadi Fikret'in kurduğu Milli Sahne adlı toplulukla İzmir'e gitmiştir. Bir yıl sonra İstanbul'a dönüşünde Muhsin Ertuğrul'un Ferah Tiyatrosu'nda kurduğu heyete katılmıştır. Neyyire Neyyir daha sonra Muhsin Ertuğrul ile evlenir. Muhsin Ertuğrul'un 1927 yılında Darülbedayi'de Başkanlık görevine getirilmesiyle karı koca Darülbedayi'e geri dönerler. Darülbedayi dergisinin yazı işlerini üstlenen Neyyire Neyyir, 1941'den itibaren Muhsin Ertuğrul ile birlikte *Perde ve Sahne* dergisini çıkarmıştır. Sanatçı, meslek hayatı boyunca *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Yanlışlıklar Komedyası*, *Hortlaklar*, *Suç ve Ceza*, *Unutulan Adam*, *Kafatası*, *Tohum*, *Bir Adam Yaratmak*, *Mum Söndü*, *Hülleci* gibi klasik ve yerli oyunlarda rol almıştır. 1943 yılında kalp hastalığına yenik düşerek vefat etmiştir.

Nemide Gencay, Türkiye'nin en önemli rejisörüyle evli olması, bu rejisörün yönettiği oyunlarda devrin en meşhur kadın sanatçısı olarak rol alması, hatta onunla oyuncu olarak aynı sahneyi paylaşması ve genç denilebilecek yaşta ölümü ile Neyyire Neyyir'i hatırlatmaktadır. Ancak roman kişisi olan Nemide Gencay, Neyyire Neyyir gibi eğitilmiş bir kız çocuğu değildir. Nemide, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde büyür. Buna rağmen kendi kendini yetiştirerek Türkiye'nin tiyatro kraliçesi olmayı başarmıştır. Nemide Gencay biraz da, kenar mahallelerden yetişip şaşırtıcı bir şöhrete ulaşması yönüyle Fransız tiyatro sanatçısı Elisa Félix Rachel'e (1820-1858) benzemektedir. Çerçilikle geçinen bir aileden gelen Félix, sokaklarda şarkı söyleyerek para kazanırken, çok çalışarak ünlü bir trajedi oyuncusu olur. Sahne ismi olarak Rachel'i kullanan ve tüberkülozdan otuz sekiz yaşında ölen Félix'in hayatı, *Rachel* adlı oyunda işlenmiştir. Peride Celal, Nemide Gencay karakterini çizerken Rachel'in hayatından da esinlenmiş gibidir.

Romanda Türkiye'nin en iyi rejisörü olarak tanıtılan Ahmed Cem de, bu benzetmeden başlamak üzere sanatının ve mizacının bazı özellikleriyle Muhsin Ertuğrul'a benzemektedir. Muhsin Ertuğrul, Paris, Almanya, İngiltere, İsveç, Moskova ve Amerika gibi ülkelerde tiyatro deneyimlerini zenginleştirmek için çalışmalar yapmış, devrin ileri gelen tiyatro ve sinema sanatçılarıyla tanışmıştır. Ahmed Cem de tahsilini yabancı ülkelerde yapmıştır. Tiyatronun oyun, mizansen gibi uluslararası sahnelerde değişmeyen temel bilgilerini öğrenmek için emek veren Muhsin Ertuğrul gibi Ahmed Cem de tiyatronun bu teknik meselelerine kafa yormuş,

her defasında yenilikçi fikirlerle yurda dönmüştür. Muhsin Ertuğrul, sanat hayatı boyunca, adı vodvillerden ziyade seyirciye bir şeyler verebilen ciddi eserlerin oynanmasından yana tavrını koyar. Darülbedayi gibi ödenekli bir tiyatronun, Fransız sahnesinin hafif bulvar komedilerinin Türkçeye uyarlanmış kötü örneklerini kapsayan repertuarına itiraz eden tek isim odur. Yabancı ülkelerin tiyatroya verdiği önemin farkında olan Ertuğrul, Türkiye’de bu anlayışın henüz yerleşmediğinden yakınmaktadır: “Tiyatronun bir eğlence yeri olmadığını, bir sanat kolu sayılması gerektiğini o yıllarda Türkiye’de bilen bir kişi bulmak, pirinç çuvalında inciye rastlamak kadar güçlü” (Ertuğrul, 1989: 250). Muhsin Ertuğrul, her yeni tiyatro mevsimini Shakespeare’in bir eseriyle açmayı gelenek haline getirerek klasik eserlerin değerine dikkat çekmiştir. Ahmed Cem de eserde, tiyatroyu öğretici ve düşündürücü bir sanat haline getiren, ilk repertuarlı tiyatroyu kuran rejisör olarak tanıtılmıştır. Shakespeare, Racine, Goethe, Moliere ve yenilerden birçok eser onun sayesinde oynanmıştır. Romanda Ahmed Cem ile Kraliçe’nin bazı oyunlarda birlikte rol aldıklarından söz edilir. Gerçekte, 1923 Aralık ayında sahnelenen *Othello* oyununda Muhsin Ertuğrul, Iago’yu oynarken Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir, Desdemona ve Emilia rollerini paylaşırlar (Ertuğrul, 1989: 306). Muhsin Ertuğrul’un Darülbedayi aracılığıyla Türk tiyatrosuna getirdiği yeniliklerden biri de ulusal oyunlar oynanması için gösterilen özel çabasıdır. Yazarların sahne eseri yazmaları için özendirilmiş olan Ertuğrul böylece, yabancı dillerden yapılan uyarlamaların azalmasına ve ulusal oyunların artmasına imkân sağlamıştır (Ertuğrul, 1989: 470). Romanda, Ahmed Cem’in sahneye koyduğu Türkçe piyeslerin başarısını oyuncuların Saliha Teyze dile getirir. Ahmed Cem, en önemli özelliği olarak romanda bahsedilen otoriter yapısı ile Muhsin Ertuğrul’u işaret etmektedir. Ahmed Cem, hem sanatçılara hem seyircilere tiyatro adabını öğretmek için düzen getirmiştir. Türk tiyatrosuna çağdaş anlamda bir çalışma düzeni getiren ve perde arkası disiplinini yerleştiren ismin Muhsin Ertuğrul olduğu bilinmektedir (Ertuğrul, 1989: 378). Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini yaptığı oyunların çoğu, (*Hamlet*, 1912; *Othello*, 1925; *Peer Gynt*, 1933-34; *Madame Sans-Gêne*, 1934-35; *Leydi Windermere*’in *Yelpazesi*, 1939-40; *Aptal*, 1939-40; *Kral Lear*, 1937, 1944 ve *Maria Stuart*, 1945-46), *Rüyalar Evi* romanında, kendilerini sahneye taşıyan hikâyeleriyle birlikte yer almaktadır.

Ahmed Cem ve Nemide Gencay, her ne kadar Muhsin Ertuğrul ve Neyyire Neyyir’den ilham alınarak kurgulanmış da olsalar, yazar romanda bir kaç yerde onların isimlerini yan yana anarak bu özdeşleşmeyi zayıflatma yoluna gitmiştir: “Jale gizliden gizliye gazeteleri okuyordu. Mecmualarda Neyyire Neyyir’in, Bediaların yanında çıkan Kraliçenin resimleri vardı. Ahmed Cem, Carl Ebert gibi, Muhsin gibi sık sık bahsedilen mühim bir adamdı. Türk tiyatrosunun ıslahına uğraşan, mücadeleci, bilgili, büyük bir artist!” (35).

Jale ve Ziya

Tiyatro oyuncusu Jale, uzun boylu, iri gözlü, zarif ve güzel bir hanımdır. Jale’nin annesi, onu doğurduktan iki sene sonra ölmüş, babası da seyyar tiyatrolarda oynamak için Jale’yi kız kardeşine bırakarak evi terk etmiştir. Jale, Üsküdar’da bir konakta halasının yanında büyür. Jale’nin babası Muzaffer Bey, “Seksensekiz Muzaffer” adıyla anılan meşhur bir komik’tir. Hayatını Anadolu’da, turnelerde geçiren Seksensekiz Muzaffer, bu dünyadan ayrılmadan önce kızı Jale’yi, yakın dostu Ahmed Cem’e emanet etmiştir.

Jale, Kraliçe ile tanıştığı zaman on dört yaşında hasta yüzlü, kavruk bir çocuktur. Kraliçe, turneler, provalar, seyahatler ve Ahmed Cem’le inişli çıkışlı ilişkisi arasında geçen yoğun ve düzensiz yaşamında Jale’nin ihtiyaçlarıyla da ilgilenmeye çalışmıştır. Jale, küçük yaşta oyunculuğa merak salar. Ankara’ya tiyatro tahsiline gitmeden önce Ahmed Cem ve Kraliçe’nin yanında tam altı yıl, tiyatro ile iç içe yaşamış olan Jale, iyi bir oyuncu olmak için gereken her şeyi öğrenir. Gizliden gizliye gazetelerdeki tiyatro tenkitlerini, Kraliçe ile ilgili yazıları takibe başlamıştır. Kraliçe’nin kütüphanesinden aldığı piyesleri okumakta, lise müsameresinde küçük rollerde görev almaktadır. 1942 yılında Hoca’yı ve Kraliçe’yi ikna ederek Ankara’da yeni açılan Konservatuarda dört sene tiyatro eğitimi almış; Molière’in bir piyesindeki küçük bir rolle tatbikat sahnesinde oyunculuğa başlamıştır. Jale, Ankara dönüşü, Yeni Tiyatro’da yine bir Molière oyununda oynadığı Elise rolü ile rejisör Ahmed Cem’e yeteneğini kanıtlamıştır. Ahmed Cem, genç oyuncunun biran önce hayatını düzene koymasını ve karşısına çıkan önemli rolleri değerlendirmesini ister. Ona göre sahne oyuncusu olmak evlenmeye mani değildir ve Jale, “feda edilecek şeyler arasında sahneyi en sonra düşünmelidir” (9).

Yüksek mühendis Ziya’ya gelince, Amerika’da tahsilini yapmış olmasına rağmen sanatçı ve tiyatrodan nefret eden bir adamdır. Başlıca meziyeti güzel ve sıhhatli oluşudur. Konfor meraklısı olan Ziya şehrin sokaklarından, apartmanın banyosundan şikayet eder. Fakat Amerika’dan bahis açıldığı zaman geveze olur. Para biriktirerek tekrar Amerika’ya gitmek ve büyük işlere girişmek tek hayalidir. Türkçeye *Su Perisi* adıyla çevrilen *Ondine* piyesindeki Su Perisi’nin Şövalyeye aşkı *Rüyalar Evi* romanında adeta Ziya ile Jale’nin ilişkisini açıklayan bir kalıp metin görevi görür. Ziya, meslek hırsı uğruna Jale’yi ve sanatındaki başarısını görmezden gelmesiyle Su Perisi’ndeki şövalyeyi çağrıştırmaktadır. Tiyatroda kendisini bekleyen büyük rollerin cazibesi ile Ziya’yı kaybetmek korkusu Jale’nin bilincinde sürekli mücadele halindedir. Ziya ile evlenmek isteyen Jale’nin aklı bir yandan da Hoca’nın vadettiği parlak rollerdedir:

“Eğer istersen bu kış Türk sahnesinde bir yıldız parlayabilir. Eğer istersen Kraliçe’den daha meşhur olabilirsin. Bir zamanlar Kraliçe’ye de bunları söylemiştim, sözümde durmadım mı? Su perisi bir başlangıç! Sonrası malum zaten. Bir iki sene geçmeli, sahneye alışmalısın, bak sonra daha neler olacak”

Gözlerini kamaştırmak ister gibi isimler sayıyordu. Sonra Antigon, sonra Elektra, Leydi Makbeth, Anna Karenina, hattâ Phédre, hattâ Marie Stuart! Bütün bunları feda etmek, hem de bir erkek için.

Jale birdenbire başından aşağı yıldızlar yağıyormuş gibi oldu. Bu yıldızlar arasında Ziya’nın yüzü uzaklaşıyor, sönüyordu.

“İstersen binbir kalıba girebilirsin, halbuki sen Ziya’nın dizinin dibinde onun çorbasını pişirip çocuklarına bakan bir küçük kadın olup kalmak istiyorsun, nedir, akıllı mı bu? (67)

Ahmed Cem ve Ziya birbirlerinden hiç hoşlanmazlar. Ahmed Cem’e göre Ziya, “kafasının içi maden kömürü dolu bir maden mühendisi, güzel bir hayvan, hesaplı, küçük bir memurdur.” Ahmed Cem, Jale’nin, kocasının bu budala gençliğinden, güzelliğinden çabuk bıkaçağından emindir. Öte yandan mühendis olmasına rağmen bir köy ağası gibi kiskanç ve mutaassıp olan Ziya, Jale’yi, bir ‘Donjuan bozması’ olarak gördüğü Ahmed Cem’den kiskanmaktadır. Onun

bu kıskançlıkla çıkardığı rezillikleri Ahmed Cem, çoğu zaman ciddiye almamış, olgunlukla karşılaşmıştır. Jale, Hoca'nın ve Yaşar Bey'in de telkinleriyle Ziya'dan ayrılır ve tiyatroyu seçer. Kalbinin üzerinden ağır bir yük kalkan Jale, artık daha rahat nefes almaktadır: "Çalışacağım, büyük bir artist olacağım! Benim için ya ölüm, ya tiyatro var, başka bir şey yok!" (111).

Yaşar Bey

Yaşar Bey, Peride Celal'in özellikle ilk dönem romanlarında karşımıza çıkan ve zalim erkek tipiyle karışıklık oluşturan 'iyilik' sembolü erkek tiplerindedir. Hastalığın yıpratmış Yaşar Bey'in yaşını kestirmek oldukça zordur. Jale, zayıf, orta boylu ve solgun bir adam olan Yaşar Bey'i ilk bakışta çirkin bulur. Fakat Yaşar Bey, güldüğü zaman çok genç ve adeta güzel bir adama dönüşmektedir.

Yaşar Bey, Edebiyat Fakültesinde ancak bir sene okuyabilmiştir. Babası ölünce parasız kaldığı için okulu bırakıp askere gitmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı, öğretmenlik stajı yapması için onu Fransa'ya gönderir. Memlekete dönen Yaşar Bey, önce Trabzon'da sonra da İzmir'de müdür muaviniği yapar. İzmir'in havası karaciğerine iyi gelmeyince öğretmen olarak İstanbul'a nakledilir. Fakülteyken hikâyeler yazar; Fransa yıllarını ise 'Fransa'dan Seyahat Notları' adıyla yazı serisine dönüştürür. Yaşar Bey, giyimiyle, davranışlarıyla öyle mütevazı bir adamdır ki Jale, bu entelektüel faaliyetlerin hiçbirini ona yakıştıramaz. Sezgileri kuvvetli, esrarengiz özellikler taşıyan bu adamın, kendinden çok başkaları için üzülen, başkalarına yardım eden bir tabiatı vardır. Komşunun oğluna Fransızca dersi verir. Mahalledeki hasta Hasan'ı doktora götürür.

Yaşar Bey'e göre insan mukadderat ve tesadüflerin elinde oyuncaktır. Bu yüzden hadiseleri olduğu gibi kabul etmek lazımdır. Bu hadiseler sadece Zehra Kız'ın değil, herkesin başına gelebilir. Yaşar Bey'in Zehra Kız'ın hikâyesiyle bu kadar ilgili olmasının sebebi budur. Yaşar Bey'e göre Zehra Kız, yaprak gibi ilk rüzgârda havalanmış, beterin beteri, muhteris ve arzularının esiri olmuş bir mahlûktur. Romanında da, 'kurnaz, muhteris, canlı ve sevimli bir şırfıntı' olarak tanıtmayı düşündüğü Zehra Kız'ı, üç ayrı aşığı ile evlendirmeyi ve üç ayrı hikâyede de müthiş inkisarlara uğratmayı, sonra dönüp geldiği baba evinde ölümü bekletmeyi planlamaktadır. Yaşar Bey, yazacağı eserde Zehra Kız'ın inkisara uğradığı ve hırslarına yenildiği için kendini öldürmesini, bir roman için fazla dramatik bulmaktadır. Nemide Gencay'ın ihtiraslarına gem vuramadığı için kendini öldürdüğü gerçeğini bilen Jale, hayatın romanlara göre çok daha büyük ve karanlık dramlarla dolu olduğu sonucuna ulaşır. Aslında Jale de Kraliçe'nin durumuna benzer bir trajedinin içindedir. Onun da hayatını yönlendirecek bir seçim yapması gerekmektedir. Bu noktada Yaşar Bey'in yardımına ihtiyacı vardır. Jale'de, mukadderatını bu adamın bir sözü tayin etmeğe kâfiymiş gibi garip bir his oluşmuştur: "Koluna dokunmak, sormak istiyordu. 'Köşenin başındayım, sapmak mı lâzım, yoksa dosdoğru yürümek mi? Bana söyleyin? Gitmeli miyim? Gitmezsem belki ben de çok esef edeceğim, bütün hayatımca. Öyle mi?' " (75).

Romanın sonunda Jale'nin de içine doğduğu gibi, artık her şeyi öğrenen Yaşar Bey'in tavsiyeleri Jale'ye yol gösterecektir: "Tiyatroyu bırakmamanız lâzım. Bir dost nasi-

hati olarak kabul edin bunu. Sizin mukadderatınız tayin olmuş, mesleğiniz seçmişsiniz bir kere. İnsanlar için yaşamak yahut ölmek vardır değil mi? Sizin içinde ölmek veya tiyatro artisti olmak var. Başka türlü yaşamanıza imkân yok” (104).

“Rüyalar Evi” romanında Türk tiyatrosunun gelişimi ve meseleleri

1. Cumhuriyet’ten önce tiyatro faaliyetleri / eskiler, fedaîler, öncüler

Romanda adı geçen oyuncu karakterlerden Nemide Gencay ile birlikte Sacid Büyük ve Saliha Teyze, Meşruiyet’ten önce tiyatro faaliyetlerini yürüten kadronun içinde, Manukyan Efendi zamanından kalma sanatçılardır. Bu oyuncular Cumhuriyet’ten sonra da sahnede varlık gösterdiklerinden onların Jale’ye naklettikleri hatıralar, Türk tiyatrosunun Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemi arasındaki gelişmeyi mukayese fırsatı verir.

Romanda Cumhuriyet’in ilanından evvel Türk tiyatrosuna emek veren Türk ve Ermeni aktörlerin halka Shakespeare’i tanıtmaya ve ünlü yazarın eserlerini yorumlama çabalarından bahsedilmektedir. ‘Othello Kâmil’ adıyla anılan Kâmil Rıza’nın Anadolu turnelerinde (1887-1934) eseri *Arab’ın İntikamı* adıyla oynamasına benzer bir çaba ile bazı klasikler eserler adapte edilerek Türk seyircisine tanıtılmıştır. Tiyatro sanatının belli bir gelişime ulaştığı bu devirde gülünç sayılabilecek bu girişimler, dönemlerinde sarf edilen emek ve gösterilen cesaret açısından hayranlıkla karşılanması gereken adımlardır. İlk aktörler bütün tecrübesizliklerine rağmen sanatlarını duygularıyla icra etmişlerdir. Sahnede ölen Atamıyan bu aktörlerden biridir.

Hamlet’i Türkçeleştirmişler, istedikleri gibi uydurmuşlar ‘Hamle-et’ diye, oynarlarmış. Otello’nun bir ismi de ‘Arabın İntikamı’ belki La Dame Aux Camélia’yı da ‘Verem Kadın’ diye oynarlardı. Manukyan Efendi Otello’da sahneye fırladı mı nefesler durmuş:

“Venedik’te bir rivayet çıkmış, karım beni aldatıyormuş!”

Ne kadar gülünç! Sacid Büyük’e sorarsanız o hiç gülünç bulmuyor. Fehim Efendi’nin cesaretine, Papazyan’ın rejisörlüğüne hayran. ‘Öyle artistler varmış ki’ diye, anlatır durur. Her zaman verdiği misallerden biri de Atamıyan’ın ölümü. Adamcağız (Aktör Kını) oynarken öyle heyecanlanmış ki, temsillerden birinde “Efendiler Aktör Kını vefat etti!” diye haber verdiği esnada gerçekten, nezf-i dimağiden gülmeyip gitmiş. Sacit Büyük «aktörlük kolay değil, diyor. Hangi devirde olursa olsun! (62)

Manukyan Efendi’nin (Mardiros Minakyan) kadrosunda yer alan Kraliçe, Donizetti’nin *Lükres Borjiya* operası, Racine’nin tragedyası (*phaidra*) *Fedr*, Shakespeare’in *Venedik Taciri*, Alexandre Dumas’ın (*La Dame aux Camélia*) gibi klasik eserleri çoğu zaman metne bağlı kalmadan hep aynı kostümle oynadıklarını anlatmaktadır. Buna rağmen bu yabancı eserlerin hissiyatını, dekor ve kostüm yoksunluğuna rağmen, tiyatro kültürü olmayan seyirciye geçirebilecek bir performans sergilemişlerdir: “Daha neler oynardık ki. Bütün Molyer’i Venedik tacirinden Fedr’e kadar geçemediğimiz kalmadı. Ekseri metinleri unuttur, uydururdum. Zaten bunun o kadar ehemmiyeti yoktu. Çünkü bütün artistler aynı şeyi yaparlardı. Ne çorba düşün, gene de halk hüngür hüngür ağlar alkışlardı!” (s.62).

Kraliçe'nin anlattığına göre, Manukyan Efendi İstibdad devrinde, hem oynanan piyeslerden hem de oyuncuların Türk olduğunun açığa çıkmasından endişe etmektedir. Kraliçe'nin sahneye çıktığı tarihlerde isimleri Türk isimlerine benziyor diye Çingenelerin bile sahneyi çıkması yasak edilmiştir. Bu sebeple Manukyan Efendi, Kraliçe'ye Siranuş ismini takmıştır. Manukyan Efendi'nin oyuncuları, İstibdad devrinde İstanbul'a gelmek yasak olduğu için Anadolu'da o şehirden bu şehre sürüklenip durmuşlardır.

Türk tiyatrosunun ilk sanatçıları, yaşadıkları bütün zorluklara rağmen tiyatrodan vazgeçmemek için her şeyi göze alan maceracı insanlardır. Jale'nin rüyasına giren Kraliçe, Jale'ye mesleğe nasıl başladığını anlatmakta; sanat hayatının başında birlikte çalıştığı Türk tiyatrosunun emektarı sanatçıları tanıtmaktadır. Jale, rüyasında duvarlarda salkım salkım başların asılı olduğunu görür. Bunlar çoğunu Jale'nin tanımadığı, Türk tiyatrosunun ilk sanatçıları Neyyire Neyyir (1902-1943), Hâzım (1898-1944), Naşid (1886-1943), Küçük Kemal (1901-1936), Fasulyacıyan (1843-1903), Manukyan (1839-1920), Eliza Binemeciyan (1890-1981), Ahmet Fehim (1856-1930) ve Atamıyan'a aittir. Sonra bu başlar konuşmaya, kendilerini takdim etmeye başlarlar. Jale'ye göre bu insanların sahneye çıkmak cesaretini göstermiş olmaları bile yeterlidir.. 'O Afife hanımlar, Neyyireler, Galibler, Bedialar!...' Ahmed Cem'in söylediği gibi, onlar "Türk tiyatrosunun, öncüleridir, gönüllüleridir fedaileridir" (S.59).

2. Cumhuriyet'ten sonra tiyatro faaliyetleri / yeniler

Cumhuriyet'in ilânı ile beraber tiyatro sanatı da profesyonel bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Memleketin kurtuluşu bir bakıma, Siranuş adıyla sahneye çıkmak zorunda kalan Kraliçe'nin de hürriyetinin ilanı gibidir. Kraliçe'nin ilk işi el ilanlarından Siranuş ismini sildirmek olmuştur. Kendi istediği gibi bir ilan hazırlatan Kraliçe, bu ilanda İslam Bey'in sevgilisi rolündeki Zekiye'yi, ilk Müslüman tiyatro sanatçısı Zehra Hanım olarak takdim ettirmiştir.

Ahmed Cem'e göre Cumhuriyet'in ilanından sonra otuz senelik Türk tiyatrosu, çoğu ziyan olan terzi patronlarına benzeyen deneme yanılma türünden girişimlerle doludur. Ahmed Cem, Türkiye'de doğru dürüst ilk sahne hareketlerinin 1946'da Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşu ile başladığını söyler. Konservatuarın kuruluşu ile Türkiye'de tiyatro, Avrupa'da olduğu gibi kültürel bir yapı kazanmıştır. Türk tiyatrosu, mektebine kavuşmadan evvel yine de sanatçılar büyük bir cesaretle ve idealle klasik eserlere el uzatmışlardır.

Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro bölümü öğrencileri memleketin bu sanattaki istikbali için gelecek vateden bir avuç tohum hükmündedirler. Jale, Yeni Tiyatro'nun sigara salonunda artistler şerefine verilen kokteylde orta yaşlı bir gazetecinin kendileri için sarf ettiği sözleri hatırlamaktadır. Gazeteci, cansız ve küskün bulunduğu genç oyunları sanat ateşine sahip olmamakla suçlayınca Ahmed Cem, 'daha bir avuç tohum, fakat şimdiden dallar güzel, ağaç sağlam. Çocukların gayretini kesmeyin' diyerek onu susturan bir cevap vermiştir" (S.57). Bununla beraber Jale de bazı aksaklıkların farkındadır. Konservatuar'da en çok tekrar edilen sözün 'disiplin' olmasına rağmen kavgalar, hırslar, kıskançlıklar devam etmektedir.

Cumhuriyet döneminde tiyatro anlayışının gelişmesi ile birlikte tiyatrodaki disiplin meselesi, sanatçının kendine ve işine gösterdiği saygı daha da önem kazanmıştır. Kraliçe'ye göre eskiden

tiyatro artisti dendi mi akla, sarhoş olan, kumar oynayan, veremden ölen insanlar gelmektedir. Özellikle kumar alışkanlığı bilhassa seyyar truplarda çalışan eski oyuncular arasında çok yaygındır. Kraliçe kendi zamanında daha yaygın olan bu alışkanlıkların tiyatrocuları nasıl etkilediğini anlatırken Ahmed Cem’i bu laubaliliklere bir son veren rejisör olarak göstermektedir.

Önceki neslin tiyatrocularından Saliha Teyze de eskiden tiyatrocuların ekonomik durumunun iyi olmadığını; Küçük Kemal, Suzan Muvahhid, Melek gibi bazı sanatçıların veremden ölmüş olduklarını hatırlatmaktadır. Jale’ye göre ise belâlılar, kumarbazlar, alkolikler hepsi geride kalmıştır. Atatürk’ün sayesinde açılan Konservatuar ile artık şartlar değişmiştir. Jale, eski nesilden olan Saliha Teyze’ye Devlet Konservatuarı’ndan, kendi arkadaşlarından misal vermek ister. Saliha Teyze, Jale’nin itirazlarına rağmen hâlâ aynı fikirdedir: “Yok canım! Neymiş o değişen ben bakayım? Biraz daha asrî olduk, açıldık, saçıldık diye mi? Haydi kızım bırak Allahını seversen! Bu meslek bizi mahvediyor, çökertiyor. Hepimizin bir tarafı hasta, elde avuçta bir şeycikler yok!” (S.57).

Hoca ise sanatçılar arasında bohem yaşayışın artık rağbet görmediğini, sanatçının kendine iyi bakmak ve çalışmakla başarıyı yakalayabileceği görüşündedir. Bununla beraber tiyatro sanatçıları için ekonomik sıkıntılar hâlâ bir tehdit olmaya devam etmektedir. Naci Bebe, Kraliçe’nin kereste tüccarı ile Ahmed Cem’in Yeni Tiyatro’sunu iflastan kurtarmak için birlikte olduğu dedikodusu ortaya atmıştır. Öte yandan Nemide Gencay’a Kraliçe lakabını kazandıran *Hamlet* piyesi, Yeni Tiyatro’yu da iflastan kurtaran bir oyun olmuştur. Saliha Teyze gibi Ahmed Cem’le bozuşarak etrafında toplanan üç beş kişi ile Anadolu turnesine çıkanlar fiyasko ile geri dönerler.

Tiyatro sanatında da bir değişim ve gelişim yaşanırken seyirciyi yeniliklere alıştırmak için eski de bir ölçüde muhafaza edilmiştir. Hoca, Saliha Teyze’yi, halktan kadın tiplerini iyi canlandırdığı için bu geçiş devresinde muhafaza etmeyi gerekli görür. Hoca, Tulûat sahnesinin son kırıntılarında Saliha Teyze’yi, Yeni Tiyatro’da, bir müzede saklar gibi saklamaktadır.

Sonuç

Rüyalar Evi (1951), tefrika olarak gazete sayfalarında kalmış bir tiyatro dünyası romanıdır. Peride Celal hakkında yapılmış akademik çalışmalar, yazarın basılı eserlerini esas aldığından, bu roman da, onun diğer tefrika romanları gibi unutulup gitmiştir. Bu unutuşun ardındaki en büyük sebep, Peride Celal’in geçinme kaygısı ile yazdığı bu eserlere hiçbir şans tanımamasıdır. Oysa *Rüyalar Evi*, konusu ve kurgusu bakımından yazarın kariyerinde ve edebiyat tarihimizde tartışılması ve var olması gereken bir eserdir. Sıkıştırılmış bir zamanda, geriye dönüşlerle kurulan eser, yazara planladığı her şeyi söyleyebileceği geniş bir alan yaratır. Roman, kentli insanları konu alması, kadın kimliğini sorgulaması, otobiyografik özellikler taşıması, yazarlık sorunlarına değinmesi ve insanların kaderini yönlendiren ‘töre’ konusuna temas etmesi bakımından yazarın ilk dönem eserleriyle (1935-1954) benzerlikler taşır. Selim İleri, yazarın sanatındaki ikinci dönemi *Dar Yol* (1949) romanıyla başlatmaktadır. Ondan iki yıl sonra yazılan *Rüyalar Evi*, aslında bu dönüşümün ip uçlarını taşır. Bir ‘sanat’ romanı olan *Rüyalar Evi*’nde ‘aşk’, ilk dönem romanlarında olduğu gibi temel bir unsur değildir; gerilim yaratan bir öge olarak romana eklenmiştir. Bu romanda Peride Celal, Türk tiyatrosunun gelişim evrelerini, eserin yazıldığı 1950’li yıllara

kadar, yerli ve yabancı sanatçılar, eserler, rejisörler, sanat akımları vs. tiyatroyu ayakta tutan tüm unsurları ele alarak ortaya koymaya çalışmıştır. Buna rağmen *Rüyalar Evi*, ‘sanat romanları’nın o ağır havasını taşımaz. Tiyatro alanında oldukça birikimli olan yazar, gerilim unsurlarından, mizah duygusundan ve masalsi motiflerden yararlanarak zevk ve heyecanla okunan bir eser ortaya koymuştur. Tiyatro konulu bazı romanlarda karşımıza çıkan tek bir oyuncunun trajedisini anlatmak yerine, birçok oyuncunun kişisel dramını sergilemeyi başarabilmiştir. Romanda, tiyatronun Cumhuriyet’ten sonra kazandığı ivme vurgulanmış olmasına rağmen tuluat tiyatrosuna ve geçmişteki tiyatro çabalarına sahip çıkılmıştır. Romanda özellikle kadın oyuncuların sorunları öne çıkarılmıştır. Oyuncular arasındaki anlaşmazlıklara ve kıskançlıklara yer verilmiştir. Bu hususlar tiyatro dünyasını konu alan bazı romanlarda da ele alınmıştır. Ancak *Rüyalar Evi*’nde, her duygu o duyguyu sembolize eden bir tiyatro eseriyle birlikte verilmiştir. Romanda Ahmed Cem ve Nemide Gencay karakterleri, Muhsin Ertuğrul ve Neyyire Neyyir’den bazı izler taşırlar. Bu benzerlikler romanı, Peride Celal’in, en olgun şeklini *Kurtlar* romanında bulacak olan ‘anahtarlı roman’ yazma girişiminin de ilk örneklerinden biri yapar. Romanın sonunda okur, tiyatro sanatı alanında hem bilgisini artırır hem de bir sanat bilincine ulaşır. Yazarın bilgisi, görgüsü yanında eserdeki Türkçenin duruluğu ve güzelliği de bu kazanımların en büyük destekçisidir.

Kaynakça

- Bankoğlu Ekşigil, H. (Şubat, 1991). Peride Celal’le söyleşi. *Vizyon* (A. Kabacalı, Haz.) Çok katmanlı duyarlıklar yazarı: Peride Celal . TÜYAP, 48-54.
- Bilginer, T. (31Ağustos 1989). Peride Celal’le söyleşi. *Hürriyet Kelebek* (A. Kabacalı, Haz.) Çok katmanlı duyarlıklar yazarı: Peride Celal . TÜYAP, 43-47.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden sonra tufan olmasın! Anılar*. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı İleri, S. (2019). *Bir gölge gibi silineceksin*. Everest.
- İleri, S. (1996). ‘Roman’ yazan romancı (S.İleri, Haz.) *Peride Celal’e armağan*. Oğlak. 139-147.
- İleri, S.(1996). Peride Celal’le söyleşi (S.İleri, Haz.) *Peride Celal’e armağan*. Oğlak. s.41-55.
- Onur, N. (1Aralık, 1970). Yaşamı, sanatı, yapıtları üzerine kendi açıklama ve görüşleri. *Yeni Gazete* (A. Kabacalı, Haz.) Çok katmanlı duyarlıklar yazarı: Peride Celal. TÜYAP, 36-38.
- Peride Celal. (1951). *Rüyalar evi*. *Cumhuriyet Gazetesi*. 7 Haziran-2 Ekim. (113 bölüm).
- Peride Celal. (1991). *Kurtlar*. 2.bs. Can.
- Tepebaşı, Fatih. (2012). *Roman incelemesine giriş*. Çizgi.
- Zorkul, T. (2006). *Peride Celal’in hayatı ve eserleri üzerine bir araştırma* [Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi] Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Bir Kütüphanecinin Biyografik Romanı: Fakir Baykurt'un Kaleminden Mustafa Güzelgöz

A Librarian's Biographic Novel:
Mustafa Güzelgöz from Perspective of Fakir Baykurt

Servet Tiken*
Özlem Sürücü**

Öz

Gerçek bir yaşamöyküsü çerçevesinde kurgulanan biyografik romanlar; tanıtmayı, benimsetmeyi ya da hatırlatmayı amaçladığı gerçek kişileri, türe ait anlatım teknikleriyle kurgusal düzleme taşırlar. Ürgüp'te uyguladığı kendine özgü gezici kütüphanecilik çalışmalarıyla Türk kütüphanecilik tarihinin önemli isimlerinden biri olarak anılan Mustafa Güzelgöz'ün yaşamöyküsünü konu edinen Fakir Baykurt'un *Eşekli Kütüphaneci* adlı romanı, kurgu ve anlatım itibarıyla biyografik roman türünün örneklerinden birini sunar. Biyografik roman yazarı olarak Baykurt, yaşamöyküsü ve düşünce bağlamında kendisiyle özdeşleştirdiği Güzelgöz'ü, biyografik kurgunun eksenine taşıyarak birey kimliğiyle dikkatlere sunar. Bu araş-

Geliş tarihi (Received): 25-07-2022– Kabul tarihi (Accepted): 11-12-2022

* Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Erzurum-Türkiye/ Atatürk University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. Erzurum-Türkiye servetiken@hotmail.com. ORCID 0000-0002-6443-6466

** Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Erzurum-Türkiye / Atatürk University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. Erzurum-Türkiye ozlem.surucu@atauni.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-8762-8893

tırmanın amacı, Mustafa Güzelgöz'ün yaşamöyküsünü anlatan nesnel-bilimsel biyografileri, Güzelgöz'le yapılmış mülakatları temel alarak Fakir Baykurt'un *Eşekli Kütüphaneci* adıyla yayımladığı kurgu-biyografisini, kurmaca-gerçeklik ilişkisi bağlamında incelemektir. Araştırmada, yazar ile kurgusal kişiye dönüştürülen gerçek kişinin yaşamöyküsel ve düşünsel birlikteliğinin biyografik kurguya kaynaklık ettiği görülmüştür. Biyografik roman yazarının nesnel-bilimsel biyografiler ve mülakatlara çerçevesini belirlediği kurguda, gerçek kişiyle bir değer temsili sunduğu gözlemlenmiştir. *Eşekli Kütüphaneci* romanında Güzelgöz'ün yaşadığı Ürgüp ve çevresi, ailesi, kütüphanecilik faaliyetleri gerçeklik ilkesi çerçevesinde ayrıntılı olarak kurguya dâhil edilmiştir. Biyografik kurgunun başkışısının tanıklık ettiği dönem, çeşitli yönleriyle ele alınarak toplumsal ve kültürel yapı yansıtılmıştır. Bu bağlamda roman, Mustafa Güzelgöz ekseninde Türkiye'deki kütüphanecilik çalışmalarını kurgu-belge niteliğiyle dikkatlere sunmuştur. Bir kütüphanecinin biyografisi olan *Eşekli Kütüphaneci*, Türk kütüphanecilik tarihinin gelişme evrelerinin kurgusal düzlemde alternatif bir anlatımı olarak önem kazanmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Fakir Baykurt, Mustafa Güzelgöz, eşekli kütüphaneci, biyografi, kurgu*

Abstract

A biographical novel is a literary work that is fictionalized within the framework of a slice from real life. It tries to present, adopt or depict real people as fictional characters by using narrative techniques that belonging to this literary genre. Fakir Baykurt's *Eşekli Kütüphaneci* is an example of a biographical novel that fictionalizes Mustafa Güzelgöz's life, who is known to be one of the important names in the history of Turkish librarianship with his mobile librarianship works that he carried out in the provincial town of Ürgüp. As a biographical novelist, Baykurt brings Güzelgöz to the axis of biographical fiction and presents him with his individual identity. The writer identifies himself with the novel character within the context of his life and thought. The aim of this research is to examine the biographical fiction written by Fakir Baykurt within the fiction-reality relationship context based on the objective-scientific biographies and interviews with Mustafa Güzelgöz. In *Eşekli Kütüphaneci*, Güzelgöz lived in Ürgüp with his family and his librarianship activities were included in the fiction in detail using the reality principle framework. The period, as witnessed by the protagonist of the biographical novel, was handled in various aspects where social and cultural structures were reflected. In this novel and in line with Mustafa Güzelgöz's life, emphasis is placed on librarianship studies in Turkey; however, as a fictional document. *Eşekli Kütüphaneci*, as a librarian biography, gains importance as an alternative narrative regarding the development stages of Turkish librarianship history in a fictional plane.

Keywords: *Fakir Baykurt, Mustafa Güzelgöz, eşekli kütüphaneci, biography, fiction*

Extended summary

Fictional narratives that present the whole or a section of a real person's life with the narrative technique by combining documentary and fictional characteristics are called biographical novels. While biographical novels deal with the biography of the person in the fictional level, they also present the social, historical and cultural conditions of the period in which the person they move into fiction witnessed.

Biographical novels are texts with a strong connection to reality, which aim to explore, introduce or remind the world of the individual by transforming the real person into fiction. Despite various differences of interpretation in their classification and definition, biographical novels basically transform real people who have come to prominence in fields such as culture, art, literature, science and politics into narrative characters. In this way, by giving a psychological depth to the people they fictionalize, they interpret real people known for their simple characteristics within the framework of the possibilities of the novel genre and present them to the reader in a versatile way.

Fakir Baykurt's novel *The Librarian with a Donkey* (Eşekli Kütüphaneci) is about the life of Mustafa Güzelgöz, one of the pioneers of mobile librarianship in Turkey, who became famous as the "The Librarian with a Donkey". The novel begins with the story of a young man named Dimitrios who comes to Ürgüp from Greece to see the places where his ancestors used to live and meets Aziz, the son of Mustafa Güzelgöz. Dimitrios' path thus crosses with "The Librarian with a Donkey". Hereafter, Mustafa Güzelgöz's biography becomes decisive in the fiction of the novel and the novel progresses with the sections presented from Mustafa Güzelgöz's life.

The Librarian with a Donkey has the fiction and narrative techniques of the biographical novel genre in terms of its theoretical framework and conceptual reflection, and aims to present the real person adopted and admired by the author with psychological depth. In the novel, in which the narrative time expands with flashbacks, observations and comments on space and social period are largely presented from the point of view of the protagonist. In addition, it is observed that the author-narrator makes his presence felt in the narrative from the divine point of view and presents his sensitivities on the centerline of the protagonist.

The thing that makes Mustafa Güzelgöz important in the history of Turkish librarianship is that he is the pioneer of mobile librarianship in Turkey with the practice he brought to the literature as the "Ürgüp model" by implementing a unique approach within the framework of the cultural, social and economic conditions of the geography he lived in. Carrying books to villages on the backs of donkeys in order to bring books to more people takes its place in the history of Turkish librarianship as an extraordinary practice.

The novel displays a narrative that overlaps with objective reality. Güzelgöz's town Ürgüp and its regions, his family, and his librarianship activities are included in the fiction in detail within the framework of the principle of reality. In the novel of a fictionalized biography, the social and cultural structure is reflected by addressing the period witnessed by the protagonist in various aspects. The intellectual association of the author of the biographical novel and

the real person whose biography is fictionalized also brings a common perspective to the interpretation of objective reality in the novel. In this respect, the source of *The Librarian with a Donkey* is the importance that Fakir Baykurt attached to education and books. The author's perspective on life is largely similar to Mustafa Güzelgöz's, and their struggles intersect on the axis of their common value: the books. Güzelgöz, who is known and famous for his contributions to the history of culture, is introduced to the reader with his individual identity in line with the narrative possibilities specific to the novel. This novel is a reflection of Fakir Baykurt's perspective on life, his level of education, his approach to Anatolian reality, and his cultural and political attitude. As the last product of his writing experience, the novel is an example of Baykurt's struggle for the enlightenment of Anatolia.

Mustafa Güzelgöz's biography is important both because it is the idealistic story of an individual who achieved great success with limited opportunities and because it presents a section of the developmental stages in Turkey's cultural history. Fakir Baykurt includes real people such as Mustafa Güzelgöz, Dimitrios Katsikas, Aziz Güzelgöz, Hanife Güzelgöz and Refik Başaran in the fictional world of the novel and reflects the social and political picture of the period through the witnesses of real people. Thus, in addition to biographical reality, social reality is also presented within the framework of the possibilities of the novel genre.

Giriş

Belgesel ve kurmaca nitelikleri bir arada barındırarak gerçek bir kişinin hayatının bütünü ya da bir kesitini, öyküleme tekniğiyle sunan kurgusal anlatılar, biyografik roman tanımıyla adlandırılır. Biyografi ve roman türünün kesişmesiyle ortaya çıkan biyografik roman, gerçek bir kişiyi kurmaca dünyanın sınırları içinde ele alır. Biyografik romanlar kurgusal düzlemde merkeze aldıkları kişinin yaşamöyküsünü konu ederken aynı zamanda kurguya taşıdığı kişinin tanıklık ettiği dönemin; toplumsal, tarihsel ve kültürel şartlarını da dikkatlere sunar.

Kökene oldukça eski olan biyografi, edebî bir tür olmakla birlikte kronoloji ve mantık bakımından tarih biliminin bir parçası olarak değerlendirilir (Wellek ve Warren, 1983: 94). Biyografik roman yazarı, eserini oluştururken tarihsel belgelere, tanıklara ve kaynaklara yer vererek tarih biliminin belirlediği sınırlar çerçevesinde hareket eder. Ancak bu durum, kurguya dayalı bir tür olan romanın hareket alanını daraltır. Yazar, söz konusu sorunu, kurgunun imkânlarıyla çözer. Romanı bir yönüyle tarih diğer yönüyle ise sanat olarak değerlendirerek tarih ve roman arasındaki ilişkiye dikkat çeken Forster, romanın tarih gibi kanıtlarla sınırlı olmadığına vurgu yapar. Gerçek hayattaki "kanıtların ötesine taşınları arayan" romanı, tarihten daha doğru bulur (Forster, 1982: 104). Biyografik romanı güçlü kılan yön, roman türüne özgü bu niteliktir. Bu bağlamda yazar, tarihselliğin sınırlılıklarını kendine özgü bakış açısı, hayal gücü ve roman türüne ait anlatım teknikleriyle genişletir. Biyografik roman yazarı, anlatının merkezine aldığı gerçek kişiyi; nesnel-bilimsel bir takdim, betimleme ve anlatımın ötesinde kurmacanın imkânları içinde yeniden ele alır. Böylelikle yazar, anlatıyı tarihsellikten ve biyografiden uzaklaştırarak biyografik romana dönüştürür.

Biyografi yazarı, her şeyden önce yazardır. Ele aldığı kişinin kendisinden çok onun hayatının ayrıntılarına dikkat çekmesi daha önemlidir (Nadel, 1984: 154). Yazar, ayrıntıları öne çıkarırken kişinin hayatını olduğu gibi aksettirmez. Bu doğrultuda kronolojik bir anlatıma sadık kalması beklenmeyen biyografik romanda, hayatın bütünlüklü bir biyografi mantığıyla anlatılması da şart değildir. Hayatın bir yönüne odaklanan “biyografik kesit romanları”nın da biyografik roman olarak değerlendirilmesi gerekir (Çetindaş, 2016: 104). Bu doğrultuda biyografik roman yazarının biyografisini kaleme aldığı kişinin hayatının bütününe ele aldığı gibi bu kişinin hayatından bir kesiti de kurguladığı görülür.

Biyografik roman türünün sınıflandırılmasında ve diğer anlatı türlerinden kesin çizgilerle ayrılmasında bir takım sorunlar gözlemlenir. Kimi araştırmacılar, biyografik roman ile hatırat türünün karıştırıldığına dikkat çeker (Birinci, 2000: 88). Konu ile ilgili yapılan çalışmalarda biyografik roman olarak kabul gören bazı eserlerin, biyografi ya da monografi olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret edilir (Şimşek, 2019: 161). Biyografik ya da anı-roman tarzında kaleme alınan tarihsel romanların ise tarihsel roman türü içinde ele alınması yönündeki kanaat, araştırmacıların vurguladığı bir başka husustur (Y. Çelik, 2005: 79-80). Biyografik roman türünün tespiti bağlamında yapılan değerlendirmeler, söz konusu türün karma / melez bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Biyografik romanın; tarihsel roman, belgesel roman, biyografi ve hatırat gibi anlatılarla yakın ilişkisine dikkat çeker.

Tasnifinde ve tanımlanmasında çeşitli yorum farklılıklarına karşılık, temelde biyografik romanlar; kültür, sanat, edebiyat, bilim ve siyaset gibi alanlarda öne çıkmış gerçek kişileri, kurgusal düzlemde anlatı kişisine dönüştürür. Böylelikle kurguladıkları kişilere psikolojik bir derinlik kazandıran biyografik romanlar, yalın özellikleriyle bilinen gerçek kişileri, roman türünün imkânları çerçevesinde yorumlayarak çok yönlü olarak okura takdim eder.

1. Yöntem

Bu çalışmanın amacı, Fakir Baykurt’un *Eşekli Kütüphaneci* adlı biyografik romanını, kurguya kaynaklık eden Mustafa Güzelgöz’ün yaşamöyküsü ile birlikte değerlendirerek biyografik roman türü bağlamında incelemektir. Biyografik roman türünün kuramsal çerçevesinin sunulduğu araştırmada şu sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır:

- Roman, kurgu ve anlatım teknikleri bakımından biyografik roman türü kapsamında değerlendirilebilir mi?
- Biyografik roman yazarını, yaşamöyküsünü kurguya dönüştürdüğü gerçek kişiye yönelten ve anlatıya kaynaklık eden etkenler nelerdir?
- Biyografik gerçeklik, kurgusal düzlemde ne ölçüde karşılık bulmuştur?
- Toplumsal gerçeklik, kurgusal düzlemde ne ölçüde karşılık bulmuştur?

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan çok sayıda uygulama biçimi bulunan farklı sosyal ve beşeri disiplinlere dayanan “anlatı araştırması” kullanılmıştır. Anlatı araştırmasının; biyografik araştırma, hayat hikâyesi, otoetnografi, otobiyografi ve sözlü tarih gibi türleri vardır (Creswell, 2016: 73). “Yaşam öykülerinin analiz sürecini konu alan bir

araştırma yöntemi” (Creswell, 2016: 70) olarak da ele alınabilen anlatı araştırmaları; “yaşam hikâyesi anlatıları, tarihî anılar ve yaratıcı kurgusal olmayan düz yazıları ekleyerek metin fikrini geliştirir.” (Patton, 2014: 115) Bu yönüyle anlatı araştırması, insanların yaşam öykülerini ve deneyimlerini ayrıntılı olarak ele alarak biyografik bir yöntem sunar.

Anlatı araştırmalarında genellikle mülakat, hikâye anlatma, sözlü tarih, otobiyografi, biyografi ve gözlem kayıtları gibi veri toplama araçları kullanılır (Mücevher, 2020: 283). Anlatı araştırmasında ilk elden ve ikinci elden elde edilen anlatılar söz konusudur. İlk elden anlatılar, bireylerin kendileri hakkında anlattıkları hikâyeler ve sahip oldukları deneyimler olurken, ikinci elden anlatılar araştırmacıların, diğer insanların deneyimleri hakkında oluşturdukları bir anlatının, örneğin biyografi veya birçok yaşamı temsil eden toplu bir hikâyenin sunumundan oluşmaktadır (Creswell, 2016: 150). Anlatı araştırmalarında mülakatlarla oluşturulan gözlem kayıtları kullanıldığı gibi daha önceden oluşturulmuş biyografilerin esas alındığı ve biyografinin giderek önem kazandığı görülür. Öyle ki, son yıllarda “biyografiler ile toplumsal kuramları ilişkilendirme yönündeki ilgi, anlatı analizlerinin popülerliğinin artmasına neden olmuştur” (Glesne, 2015: 28). Araştırmacıların yöneldiği bu yöntem, sosyal bilimlerde disiplinlerarası çalışmalarda da tercih edilmektedir.

Araştırmada, Türk kütüphanecilik tarihinin simge isimlerinden biri olan Mustafa Güzelgöz’ün gerçek yaşamöyküsünün kurgulandığı Fakir Baykurt’un *Eşekli Kütüphaneci* adlı romanı, anlatı araştırmasına konu edilmiştir. Güzelgöz hakkında daha önce yazılmış biyografiler, yapılmış gözlem ve mülakatlar ile biyografik roman türündeki kurgusal metin, gerçek-kurmaca ilişkisi çerçevesinde değerlendirilerek yaşamöyküsü anlatısı analiz edilmiştir.

2. Bulgular ve tartışma

2.1. Bir kütüphanecinin romanı: *Eşekli Kütüphaneci*

Türk edebiyatının öne çıkan yazarlarından Fakir Baykurt’un *Eşekli Kütüphaneci* adlı romanı, biyografik roman türünün örneklerinden biridir. Baykurt’un üzerinde çalıştığı son romanı olan *Eşekli Kütüphaneci*, yazarın ölümünden sonra kızı Işık Baykurt’un yaptığı düzenlemelerle 2000 yılında Adam Yayınları tarafından yayımlanır. Eserin başında Işık Baykurt, romanın yazım ve yayım sürecini şu ifadelerle anlatır:

Tedavi olmak için yattığı Almanya’nın Essen kentindeki hastaneye giderken, çantasında bu roman vardı. 6 Eylül 1999 günü yattığı hasta yatağında da bu romanın son düzeltmelerini yapmayı sürdürdü; hakkında küçük küçük notlar aldı, gücü yetene, bitene dek... Adını, *Eşekli Kütüphaneci*’yi kendi koydu. Doğaldır ki, bir müdahalemiz olamazdı. Yarım kalan düzeltmelerin yanında, notlar da kaldı. Bunları tamamlamak, yerlerine yerleştirmek onuru, benim oldu. (Baykurt, 2021: 1)

Fakir Baykurt’un *Eşekli Kütüphaneci* adlı romanı, Türkiye’de gezici kütüphanecilik çalışmalarının öncü isimlerinden olan ve “Eşekli Kütüphaneci” diye ünlenen Mustafa Güzelgöz’ün hayatını konu edinir. Romanda olaylar, Dimitrios adlı bir gencin vaktiyle atalarının yaşadığı yerleri görmek için Yunanistan’dan Ürgüp’e gelmesinin anlatımıyla başlar. Ürgüp’te yakın ve samimi bir ilgiyle karşılanan Dimitrios, burada Mustafa Güzelgöz’ün oğlu

Aziz’le tanışır. Aziz’in konuğu olan Dimitrios’un yolu böylelikle “Eşekli Kütüphaneci” ile kesişir. Bu noktadan itibaren roman kurgusunda Mustafa Güzelgöz’ün yaşamöyküsü belirleyici olur ve romanın olay örgüsünü Mustafa Güzelgöz’ün hayatından sunulan kesitler oluşturur. Olay örgüsünün gerçek kişi etrafında şekillenışı, romanın biyografik anlatı özelliklerine sahip olmasına işaret eder. Çünkü biyografik romanlarda, “roman dünyasının kendi gerçekliği değil hayatın gerçekliği hareket noktasını oluşturduğundan romanın yapısını çoğunlukla birbiri ardına, roman determinizmiyle bağlı olmayan olay parçacıkları oluşturur. Bir olay motifini bir başkasına bağlayan sebep romanın gerçekliği değil, romanı yazılan şahsın hayatının gerçekliğidir” (Apaydın, 2002: 466). *Eşekli Kütüphaneci*, bu bağlamda neden-sonuç ilişkisinin bir zincir oluşturduğu olay örgüsüne yaslanmaz. Romanın başkışisi etrafında gelişen olay kesitlerinin bir araya getirilmesiyle sunulur.

Yazarın biyografisini konu edindiği gerçek kişi, biyografik romanlarda başkışisi olarak takdim edilir. Dolayısıyla biyografik romanın başkışisi, biyografinin de ana öznesi olur. Roman kişisi, her yönüyle tecessüm eden kişidir ve romanda her türlü değer temsili, başkışisi üzerinden yürür (Çetindaş, 2016: 119). Bu bağlamda *Eşekli Kütüphaneci*’de biyografik romanın başkışisini temsil eden Mustafa Güzelgöz, “değer temsili” odağında kurguya taşınır. Romanın başkışisi, bir kütüphanecinin hayatının takdiminin ötesinde anlam kazanır. Çünkü ilk kez Ürgüp’e gelen Dimitrios, Türkiye’yi tarihsel, kültürel ve toplumsal açıdan tanımak arzusundadır. Yazarın, Yunan gencin karşısına çıkardığı Mustafa Güzelgöz, dikkat çekici yaşamöyküsüyle kültürün ve tarihin tanıtımında işlev üstlenir. Romanda bulunduğu kurgusal kimlikle Dimitrios’u büyüleyen ve gençte derin bir saygı uyandıran Mustafa Güzelgöz, bir “halk kahramanı” (Baykurt, 2021: 18) olarak sunulur.

Biyografik romanlarda, türe özgü yapısal unsurlar arasında bulunan zaman ögesinin kullanımını önem kazanır. Bilimsel-nesnel biyografiler, soy ağacının çıkarılması, doğum, ilk tahsil vb. gibi kronolojik sırayı izleyen bir yapı arz ederler. Buna karşılık biyografik romanlarda yazarların kronolojik yapıyı kırarak “metni roman hâline getirme”, “monotonluğu kırma ve kurmaca yapıyı hissettirme çabası” (Apaydın, 2002: 464-465) gözlemlenir. Kurgusal zamanı sunma noktasındaki bu eğilim, *Eşekli Kütüphaneci* romanında sürdürülür. Yazar, biyografisi ekseninde merkeze aldığı gerçek kişinin hayatını kronolojik olmayan bir düzlemde sunar. Romanda Mustafa Güzelgöz’ü aktüel zaman içinde takdim eden yazar, sürekli geriye dönüşlerle anlatı kişinin hayatını detaylandırır ve romanın kurgusal zamanını genişletir.

Anlatım teknikleri bağlamında biyografik romanlarda montaj tekniği, bir anlamda yazarların zorunlu bir tercihi olarak kabul edilir. Özellikle sanat sahasında tanınmış kişilerin romanları yazılırken, onların hayat görüşünü ve eserlerini anlamlandırmak için yazarların montaja sıklıkla başvurdukları görülür (Çetindaş, 2016: 105). Biyografik romanın montaj tekniğini öne çıkaran yaklaşımı, *Eşekli Kütüphaneci* romanında genel bir eğilim olarak yansır. Yazar, montaj tekniğini Mustafa Güzelgöz’ün hayata bakışı hakkında bilgi vermek, kültürel ve toplumsal yapıyı dikkatlere sunmak için kullanır. Bu bağlamda romanda Nevşehirli sanatçı Refik Başaran’ın türküleri, Nevşehir sözlü kültürüne ait maniler, Nazım Hikmet’in “Türk Köylüsü” şiiri, Melih Cevdet Anday’ın “Rahatı Kaçan Ağaç” şiiri, çevirisini Ataol Behramoğlu’nun yaptığı Yunan şair Yannis Ritsos’un “Barış” adlı şiiri romana montaj tekniğiyle taşınır.

2.2. Anlatının kaynağı

Eşekli Kütüphaneci, Fakir Baykurt'un hayata bakışının, eğitim düzeyinin, Anadolu gerçekliğine yaklaşımının, kültürel ve siyasal tutumunun bir yansımasıdır. Yarım yüzyıllık yazarlık deneyiminin son ürünü olan roman, Baykurt'un Anadolu'nun aydınlanması için verdiği mücadelenin örneğidir.

Fakir Baykurt'un "Eşekli Kütüphaneci" sıfatıyla ün kazanan Mustafa Güzelgöz'ün hayatını romana taşıma düşüncesi, anlatının temel kaynağını oluşturur. Yazar, vefatından yaklaşık iki yıl önce 11 Temmuz 1997 tarihindeki bir röportajda biyografik bir roman yazmayı tasarladığını, "yarın bir yolculuğa çıkacağım. Ve Orta Anadolu'da bir zamanlar eşekle köylere kitap taşıyan ve Eşekli Kütüphaneci diye ün yapmış olan Mustafa Güzelgöz'ü arayıp bulacağım ve onunla konuşacağım. Elimden gelirse onun biyografisini yazacağım." (Cevizoğlu, 2000: 87) sözleriyle anlatır.

Fakir Baykurt'un biyografik roman yazmak amacıyla Ürgüp'e gitme niyetinin gerçekleştiğini Mustafa Güzelgöz doğrular. 12 Eylül öncesinde Almanya'ya giden ve uzun yıllar ülkeden uzakta yaşayan Fakir Baykurt, bu süre zarfında kısa aralıklarla Türkiye'ye gelir. Yazar, 1995 yılında Duisburg şehrindeki Pestalozzi okulundan emekliye ayrıldıktan sonra Türkiye'ye daha sık gidip gelmeye başlar. 1997'den itibaren ise yaz aylarını Antalya'daki evinde geçirir (Karabela, 2007: 46). Yazarın Ürgüp'e gidip Mustafa Güzelgöz ile görüşmesi ve tasarladığı romanı için çalışmalar yapması bu döneme, 1997 yılına denk gelir. Baykurt'un ölümünün ardından Mustafa Güzelgöz, yazarın Ürgüp'e yaptığı geziden şu ifadelerle söz eder:

Kütüphanenin olmadığı Ürgüp köylerine merkeplerle kitaplar ulaştırdık. Bu çalışmamız bazı dünya ülkelerinde bile değerlendirildi. Sayın Baykurt bu çalışmanın özüne inmek istedi... Bu amaçla Ürgüp'e 1997 yılında geldi. Ürgüp ilçesi ve köylerinde bir haftaya yakın bir çalışma yaptı. Hastaneye yatmadan önce benim biyografimi yazmak için yeniden Ürgüp'e gelmek istediğini belirtti. Ama nasip olmadı kavuşmak. (İleri ve Talipoğlu, 2006: 132)

Fakir Baykurt'u biyografik roman yazmaya yönelten etken, kurguya taşıdığı Mustafa Güzelgöz ile ortak bir duyarlılığa sahip olmasıdır. Bu doğrultuda *Eşekli Kütüphaneci*'nin kaynağı, Fakir Baykurt'un eğitime ve kitaba verdiği önem dolayısıyladır. Yazarın hayata bakışı da büyük ölçüde Mustafa Güzelgöz'ün hayata bakışı ile benzerlikler gösterir ve her ikisinin mücadelesi de ortak değerleri olan kitap ekseninde kesişir. Böylelikle yazarın ve kurguya dönüşen gerçek kişinin düşünsel ortaklıkları anlatının kaynağını serimler.

Uzun yıllar Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde öğretmenlik ve ilköğretim müfettişliği yapan Fakir Baykurt, Ürgüp'te kendini kütüphanecilik çalışmalarına adanmış Mustafa Güzelgöz gibi Anadolu köylerini yakından tanıma fırsatı bulur. Köylünün yoksulluğunu, eğitimsizliğini, geri kalmışlığını hikâye ve romanlarında işleyen Baykurt, yazar kimliğinin ötesinde bir eğitimci olarak köylünün sorunlarını gözlemlemek ve kendi imkânları çerçevesinde insanlara çözümler sunmak için uğraş verir. Yazar, köylere yaptığı gezileri şu sözlerle anlatır:

Okumak insanı değiştiriyor. Kitaplar göz açıyor. Ben de okudukça dünyada ardına düşecek değerli amaçlar olduğunu sezdim. Köy gezileri de yapıyordum. Halkın

durumu özellikle köylerde kötüydü. Köyde yaşam çağ gerisiydi. Yoksulluk, gerilik büyüktü. Aydınlar üzerindeki baskı ağırdı. Ama yoksullar üzerindeki baskı daha ağırdı. Uslu uslu oturmak olmaz, insan buna karşı çıkmalıydı. Çılgılık atmalı, haksız düzeni protesto etmeliydi. Yılmak olmazdı. Ne olursa olsun safımı seçmeli, kale-mimle savaşıma katılmaydım. (Baykurt, 1998: 107-108)

Mustafa Güzelgöz'ün Ürgüp'ün köylerinde çocukları ve yetişkinleri kitapla buluşturmak için verdiği mücadele, Fakir Baykurt'un öğretmenlik yıllarında köy okullarına yaptığı katkılarla benzerlikler taşır. Fakir Baykurt da Mustafa Güzelgöz gibi görev yaptığı yerlerde kitap bilinci oluşturmak için çaba gösterir. Yazar, köy çocuklarının nitelikli eserler okuması için yaptıklarını, Artvin'in Şavşat ilçesinde öğretmenlik yaptığı dönemi anlattığı denemelerinde dile getirir:

Bu yıl bizim okulun kitaplık kolu benim denetimimdeydi. İstanbul, Ankara yayınevlerine öğrencilerimiz kitap siparişleri yapar. Herkes istediği kitabı yazar, koldaki görevlilere verir. Ben, iyi kitapları, yeni kitapları, ucun kıyın tanıtır, onları bildiklerine bırakırım. Ama listeler hep, “Zaloğlu, Rüstem”, “Kan Kalesi”, Kerbelâ Vakası”, “Muhammet Hanefi Cengi”, “Seyyit Battal Gazi”... bunlarla dolar. Çocuk da babasının okuduğunu okumak; babası gibi, hocası gibi, öteki sayın büyükleri gibi yerinde saymak ister. (Baykurt, 1976: 75-76)

Fakir Baykurt, Mustafa Güzelgöz gibi hayatı boyunca kitabın önemine vurgu yaparak her türlü kalkınmanın eğitimle ve kitapla olacağını savunur. Bu düşünceden hareketle Baykurt, ömrünün son yıllarında kendi köyündeki evini de Elif Nine Halk Kütüphanesi adıyla bir kütüphaneye dönüştürür (Yanardağ, 2005: 21). Dolayısıyla Fakir Baykurt'u biyografik roman yazamaya yönlendiren sebep, “kitapla aydınlanma/kalkınma” düşüncesini hayatına tatbik etmesidir. Bu bakımdan anlatının kaynağı, yazar ve kurguya dönüşen gerçek kişinin ortak paydası olan kalkınmanın ancak kitapla olabileceği düşüncesidir.

Kurmaca ve biyografik gerçeklik

Fakir Baykurt'un *Eşekli Kütüphaneci* romanının başkişisi Mustafa Güzelgöz'ün kurgusal dünyaya kaynaklık eden yaşamöyküsü, hem sınırlı imkânlarıyla büyük başarılarla imza atmış bir bireyin idealist öyküsünü hem de Türkiye'nin kültür tarihindeki gelişme evrelerinden bir kesit sunması yönüyle dikkat çeker.

Mustafa Güzelgöz, 1921 yılında Ürgüp'te dünyaya gelir. Babasının ekonomik durumu dolayısıyla ortaokulu bitirdikten sonra eğitimini devam ettiremez. Bir süre İstanbul'da Ticaret Bakanlığına bağlı Tiftik ve Yapağı İhracatçılar Birliğinde depo memuru olarak çalışır. II. Dünya Savaşı yıllarında 1940'ta askere gider. Üç buçuk yıl Tokat'ta askerlik yaptıktan sonra Ürgüp'e döner (Keseroğlu, 1991: 11). 1944 yılında Ürgüp Tahsin Ağa Halk Kütüphanesi'nde göreve memur olarak başlar. 1972 yılında kütüphane müdürlüğünden emekli oluncaya kadar 28 yıl Türk kütüphaneciliğine hizmet eder (Ataberk, 1991: 27).

Mustafa Güzelgöz'ü Türk kütüphanecilik tarihinde önemli kılan husus, yaşadığı coğrafyanın kültürel, toplumsal ve ekonomik şartları çerçevesinde özgün bir yaklaşımı hayata geçirerek “Ürgüp modeli” diye literatüre kazandırdığı uygulamayla Türkiye'de gezici kütüphanecilik çalışmalarının öncü ismi olmasıdır. Ürgüp denemesinin Türkiye'de kütüphanecilik

hareketinin gelişmesinde, özellikle “halkın ayağına giden kütüphane” fikrinin yayılmasında payı büyüktür (Ersoy, 1991: 63). Türkiye’de gezici kütüphaneciliğin tam anlamıyla oluşmadığı bir dönemde daha fazla kişiyi kitapla buluşturmak için eşeklerin sırtında köylere kitap taşıması, sıra dışı bir uygulama olarak Türk kütüphanecilik tarihinde yerini alır.

Kütüphanecilik faaliyetlerini sürdürdüğü yıllarda ulusal ve uluslararası kamuoyunun dikkatini çeken Güzelgöz’ün “Eşekli Kütüphaneci” namıyla ünü, ülke sınırlarının ötesine ulaşır. İngiltere’nin yüksek tirajlı gazetelerinden *Daily Express*’te, ABD’de yayımlanan *Wilson Kütüphane Bülteni*’nde adından övgüyle söz edilen Güzelgöz, 1963 yılında ABD’de kazandığı dünya birinciliği ödülünün yanı sıra 1969 yılında Amsterdam’da toplanan Avrupa kütüphanecileri arasında yılın kütüphanecisi olarak seçilir (İleri ve Talipoğlu, 2006: 54).

Mustafa Güzelgöz’ün köylere eşekle kitap götürme düşüncesi, Tahsin Ağa Kütüphanesi’nde görev yaparken Ürgüp kaymakamı başta olmak üzere birçok memurla birlikte bir açılış töreni için gittiği köyde gelişir. Köyüler açılışta memurları ayağa kalkıp karşılar ve Mustafa Güzelgöz haricindeki herkese birer sandalye verirler. Bir memur arkadaşısı Güzelgöz’le sandalyesini paylaşır. Hürmet edilen ve ikramlarda bulunulan her memurun köylüye bir hizmetinin olduğunu fark eder. Neden ben de köylüye hizmet etmeyeyim diye düşünür (Keseroğlu, 1991: 13). Köylünün tanımadığı bir memur olduğunu gören Güzelgöz, kütüphaneye gelmeyen köylüye kitap götürme kararını bu köyde verir. Türk kütüphanecilik tarihine emsalsiz bir örnek sunacak Güzelgöz’ün yaşamöyküsündeki bu dönüm noktası, *Eşekli Kütüphaneci* romanında kurgusal kişiye dönüştürülen Güzelgöz’ün bakış açısıyla sunulur. Romanda Ürgüp’ü ziyarete gelen Dimitrios’a kendinden söz eden Güzelgöz’ün, köylere eşekle kitap götürme fikrinin nasıl ortaya çıktığını anlatması, kurgu ile biyografik gerçekliğin örtüştüğünü gösterir:

Kaymakam başta, sekiz on memur bir köye gidiyoruz. Diyelim bir selektör açılışı var. Köylüye cins tohumluk sağlanacak. Köylüler kalkıp bizi karşılıyor, buyrun efendim buyrun. Herkesin altına birer sandalye sürüyorlar. Doktorun altına, ziraatçının altına sürüyorlar. Veterinerin altına sürüyorlar. Ortaokul müdürünün, öğretmeninin altına sürüyorlar. Nüfusçunun altına da sürüyorlar. Ama bana sandalye yok. Örneğin, Aksalur’da iki kişi bir sandalyeye oturduk. Demek bana sandalye düşse bile yarım düşüyor. Kimi yerde onu da bulamıyorum. Ama öbürlerine var. Buyrun efendim buyrun. Bir köy iki köy. Tepemin taşı attı. Bu duruma çok kızıyorum.

Bir gün kendi kendime, ‘Kızma Bay Mustafa, ne kızılıyorsun? Altına sandalye sürülenler köylüye az çok bir hizmet götürüyor. Doktor hastalarına iğne yapıyor. Ortaokul müdürü, öğretmenleri çocuklarını okutuyor. Veteriner hayvanlarına bakıyor. Ziraatçı onlara cins tohum götürüyor. Sen de yap bir hizmet, senin altına da sandalye sürsünler! Kızmakla eline bir şey geçmez’ dedim.

Düşündüm. Ama ben ilçede kitaplık memuruyum; köylüye nasıl bir hizmet götürebilirim? Köylüye hizmet götürebilmem için köye dönük bir görevimin olması gerekir. Düşündüm: Var mı öyle bir görevim? Yoksa yok mu? Belki vardır; iyi düşün bakalım...

(...)

Düşünüyorum: Köylüye nasıl götürüyüm kitabı?

Akşam aklımda bu, sabah aklımda bu. Bir gün, ‘Eşekle götür ulan, eşekle!’ dedim kendi kendime. ‘İki sandık yaptır üçer gözlü. Doldur kitapları sandıklara, sür eşeği köylere! Böyle böyle köylüleri okumaya alıştı. Önce kendin götür kitapları, sonra eşeği bir hizmetliye ver, o götürüp dağıtsın. On beş gün sonra gidip dağıttığı kitapları geri alsın. Almaya giderken yenilerini götürsün; yani birlikte götürelim!’ (Baykurt, 2021: 46-47)

Mustafa Güzelgöz’ün köylüye kitap götürme düşüncesiyle, 1952 yılında Ürgüp ilçesinde bir “Eşekli Kütüphane” kurulmuş olur. Başlangıçta bir eşekle ile başlanılır. Bu hayvana ortalama yüzerden iki yüz kitap alan sandık yüklenerek bir program dâhilinde köylere kitap götürülür. Zamanla beş eşek, üç at ve iki katırla otuz altı köye kitap götürülmeye başlanır (Ataberk, 1991, s. 30). Mustafa Güzelgöz’ün eşeklerle kitap taşıyarak köylüyü kitapla buluşturma faaliyeti, kısa sürede dikkatleri üzerinde toplayan bir model olur. Onun yaptığı özgün çalışmalar, yerli ve yabancı basının ilgisini çeker. Güzelgöz, 21 Kasım 1963 tarihinde Amerikan Lane Bryant Uluslararası Ödül Komitesi tarafından “Dünya birinciliği” ödülüne layık görülür. Amerikalılar, 1963 yılında Güzelgöz’e bir cip, 1966 yılında ise bir pikap hediye ederler. Nihayetinde kütüphanenin emektar hayvanları 1968 yılında dönemin Millî Eğitim Bakanı İlhami Ertem’in katıldığı törenle emekliye ayrılırlar ve görevlerini motorlu araçlara devrederler (Sağlamtunç, 1991: 83-84).

Mustafa Güzelgöz’ün ününün yayılması, uygulamaya koyduğu Ürgüp modelinin gerek ülke içinde gerekse ülke dışında takdirle karşılanması, romanda yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Biyografik gerçeklik kurguya dönüştürülürken gerçek kişinin iç dünyası, yazarın bakış açısıyla sunulur. Kurgusal düzlemde yazar, eşeklerin emekliye ayrılması sürecinde Güzelgöz’ün ruhsal yönüne odaklanır. Böylelikle yazar, gerçek kişiyi psikolojik derinlikle sunmaya çalışır:

Amerikan Elçiliği, Ürgüp kitaplığına kullanılmış bir cip armağan etti. Cipun anahtarını Mustafa Bey’e verirken Büyükelçi, “Bizim cipimiz de sizin eşekler kadar hızlı koşabilir” dedi. Dinleyenler onun bu sözünü de alkışladılar. Artık bundan sonra düzdeki, bayırdaki köylere, dağ ardi köylere, kitaplar bu ciple taşınmaya başlandı. Mustafa Bey elbet seviniyordu. Kuşkusuz cip yeni bir araç. Eşekten çok hızlı gidiyor. Sevincinin yanında bir üzüntüsü vardı. Üzüntüsünün nedeni, karakaçanlardan ayrılmasıydı. Artık onları üzüle üzüle emekli edecekti. (Baykurt, 2021, 86)

Mustafa Güzelgöz, kendine özgü gezici kütüphane modeliyle köylünün ayağına kitap götürmenin yanı sıra köylere kitaplık kurmak için uğraş verir. Köylerde kurulan köy kütüphanelerine kadınların da gelmesi için dikiş makineleri, moda dergileri ve yemek kitapları alır. Ayrıca genç kızlar için kütüphaneler bünyesinde halıcılık kursları açar ve Ürgüp halıcılığının canlanmasını sağlar. Her kütüphanenin yanına bir spor sahası yaptırarak köylülerin sporla da ilgilenmelerini teşvik eder (Sağlamtunç, 1991: 82). Güzelgöz, bu çabalarıyla kültürel ve bilimsel kalkınmanın odağına kütüphaneyi yerleştirir. Daha önce kitapla tanışmamış köylüleri kütüphaneye çekmek için kendi imkânlarıyla kütüphaneyi çok yönlü kültürel yaşam alanlarına dönüştürür. Fakir Baykurt, romanın başkişisinin gerçek yaşamöyküsündeki mücadelesini Güzelgöz’ün eşi Hanife Hanım’ı kurguda öne çıkararak belirginleştirir. Hanife Hanım, eşinin

uğraşlarının boşuna olduğunu, kimse tarafından takdir edilmeyeceğini düşünür. Romanda anlatı kişisi olarak yer alan Hanife Hanım'ın bakış açısı, biyografik gerçekliğin kurguya dönüşmesinde yazar ve başkişiden sonra üçüncü bir kurgusal/gerçek kişinin dikkatini yerleştirir:

Bakın!” dedi kadınlara. “Buraya dikiş makinesi alacağım. Halı tezgâhı kuracağım. Çocuklarınız için iki üç beşik koyacağım. Radyo da var. Gelin işlerinizi burada yapın. Yeter ki kitaplığa ayağınız alınsın. Siz gelin ki, sizden görüp yarın çocuklarınız da gelsin. Biz de öbür uluslar gibi bir an önce ilerleyip uygarlık kervanına katılalım. Arkalarda kaldığımız yetmiyor mu?

İstanbul'daki, Ankara'daki hemşehrilerimize gene mektuplar yazdım. Durum şöyledir, böyledir diye açıklayarak amacımızı yeniden, yeniden anlattım. ‘Şimdi de bize on kadar dikiş makinesi gerekiyor. Köylerdeki kitaplıklarımızın sayısı sekiz oldu. Her kitaplığa bir makine alsak, sekiz dikiş makinesi eder. İki büyük köye ikişer tane almamız gerekir. Bize on dikiş makinesi gerekiyor. Bu köylerin kimine de halı tezgâhı kuracağım. Lütfen bize yardımcı olun. Gözümüz yoldadır. Dört gözle olumlu yanıtınızı bekliyoruz’ dedim, yolladım mektupları.

Eşim Hanife benim böyle çırpınışıma bakıp halime acıyor. Kimi zaman da gülüyor. ‘Çocuklara kitaplar bulacağım, köylere kitaplık açacağım, küçük büyük, kadın erkek herkesi okutacağım diye kendini parçalayacaksın da, yarın değer mi bilecekler? Değer bilip ölünce sana türbe mi yapıverecekler? Millet kahvelere kapanıp çat çut kâğıt oynamayı kitap okumaktan çok seviyor. Kadınlarda köylerde köşe başında, şehirlerde kabul günlerinde konuş ha konuş, çatlat ha çatlat... (Baykurt, 2021: 67-68)

Baykurt'un kurgusal düzlemde Güzelgöz'ün yaşamöyküsünü sunarken Hanife Hanım'ın, eşinin bütün bu uğraşlarına rağmen kıymetinin bilinmeyeceği endişesine yer vermesi, Güzelgöz'ün gerçek yaşamöyküsünde emekliliğe mecbur bırakılmasının romanda anlatımına bir hazırlıktır. Çünkü biyografik romanlarda olay örgüsünü gerçek kişinin yaşamöyküsü oluşturduğu için olay halkaları arasında güçlü bir neden-sonuç ilişkisi bulunmaz. Bu bağlamda yazar, Hanife Hanım'ın eşinin kıskanılacağı ve takdir edilmeyeceği hususundaki tereddütlerini kurguya taşıyarak olay örgüsünde bir nedensellik oluşturur.

Romanda öne çıkarılan Hanife Hanım'ın endişeleri, Güzelgöz'ün gerçek yaşamöyküsünün yansımasıdır. Güzelgöz, kütüphane müdürlüğü dışında işler yaptığı, kütüphanedeki görevini aksattığı ve diğer işlerden çıkar elde ettiği iddiasıyla şikâyet edilir. Birçok il valisinin çalışmalarını desteklediği ve kalkınma lideri ilan ettiği Güzelgöz, soruşturmaya uğrar. Ankara'dan gönderilen müfettiş, olumsuz raporla soruşturmasını tamamlar. Dönemin Nevşehir valisi idari kovuşturma yapılmasını engellemek için Güzelgöz'ün emekliliğini ister. Hep yanında olan yetkililerden bir destek alacağını, kendisine sahip çıkacağını düşünür ama “kimseden ses seda çıkmaz.” Soruşturma döneminde ve sonrasında yalnız kalır. Bu sürecin sonunda Güzelgöz, Mayıs 1972'de emekliliğe ayrılır (İleri ve Talipoğlu, 2006: 61).

Baykurt, romanında Güzelgöz'ün emekli oluşunu kurgularken, nesnel gerçekliği psikolojik düzeyde ele alır. Yıllarını kütüphanecilik çalışmalarına veren ömrünü kitaba adayan Eşekli Kütüphaneci'nin yaşadığı hayal kırıklığını ve kırgınlığını öyküler. Böylelikle roman-da gerçek kişi, ruhsal portresi çizilen anlatı kişisi kimliğiyle sunulur:

Neveşehir Valisi Mehmet Aldan bu raporu okuyunca kendini tutamayıp ağladı. Emekliliğimi istersem, bu iş bitirmiş. Gerçekten el insaf! Daha 50 yaşındayım. Çok gücüme gitti. Oturup ağladım. Anlattım ya çok duygusalım ben. Verdim dilekçeyi, emekli olmayı istedim. Dur mur, dediler. Ne duracağım... Şimdi üstünden yıllar geçince düşünüyorum da, büyük bir, hatta iki hata yaptığımı ayırdına varıyorum. Ben çalışıp topluma, yurda hizmet ederken, halka ve onun çocuklarına karda kışta eşekle kitap götürürken, Ürgüp köylerinde yaşamı yükseltmek için düşündüğüm hizmetleri yürütürken, ortada bir politika olduğunu, kıskançlık, fesatlık olduğunu hiç aklıma getirmediğim. (Baykurt: 91-92)

Baykurt, anlatı kişinin meslek hayatını geriye dönüşlerle sunduğu romanında nesnel gerçeklikle çelişmeyen bir anlatım sergiler. Çerçevesini biyografinin şekillendirdiği romanıyla, öykünün merkezinde konumlandığı gerçek kişinin iç dünyasını, davranış ve alışkanlıklarını da yansıtır.

2.3. Kurmaca ve toplumsal gerçeklik

Eşekli Kütüphaneci, biyografik gerçekliğin yanı sıra toplumsal gerçekliğin de kurguya dönüştüğü bir biyografik roman özelliği taşır. Romanda biyografik kurgunun başkışisi, tanıklık ettiği dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel şartlarını hem yaşamöyküsüyle hem de düşünce ve yorumlarıyla sunar. Böylelikle kurmaca gerçekliğin öznesi; toplumun düşünce, ilke ve inançlarını da içeren toplumsal gerçekliğin yansıtılmasında yansıtıcı merkez işlevini üstlenir.

Eşekli Kütüphaneci'de gerçek kişi, aynı zamanda yazarın sözcüsü olarak anlatıda öne çıkar. Bu doğrultuda Baykurt'un eserlerinde ifade ettiği köy sorunlarının çözümüne yönelik duyarlılıklar ile Güzelgöz'ün kurgusal düzlemdeki anlatımı ortaklık arz eder. Köy enstitüsü mezunu olan yazarın sıkça köy enstitülerinin önemini vurgulaması, "insanlık tarihinden bir yiğit insanın hikâyesi" (Baykurt, 1976: 245) diye köy enstitülerinin mimarı İsmail Hakkı Tonguç'tan söz edişi, romanda "Eşekli Kütüphaneci"nin bakış açısıyla desteklenir. Romanda Güzelgöz'ün Dimitrios'a köy enstitüleri deneyiminin önemini ve enstitülerin kapatılışını anlatması, toplumsal gerçekliğin kurgusal düzleme yansımaları örnekler:

Yurdumuzda aydınlığa karşı güçlü bir direnme vardır. Bunlar, ortaya Atatürk gibi güçlü adamlar çıkınca sinsi sinsi yatıp uyur görünse de, buldukları ilk fırsatta başlarını deliklerinden çıkarırlar. Anlattım: Halkevleri'ni, Halkodaları'nı öyle kolayca kapatıverdiler! Hele Köy Enstitüleri'ni... Rahmetli İsmail Hakkı Tonguç'u düşünüyorum. O büyük adama kan kusturdular.

Sana köyler için öğretmen yetiştiren Köy Enstitüleri'nin nasıl kapatıldığını anlatayım, dinle bak! Doğuda, Van ilinde, köyler sahibi Kinyas Kartal Ağa ile batıda, Aydın ilinde, çiftlikler sahibi Adnan Menderes Ağa vardı. Bunlar seçimlerden önce gizlice anlaşmış birbirine söz verdi. Ağalar oyları Menderes'e küreyecek, Menderes bu yoldan iktidara gelecek. Başbakanlık koltuğuna oturur oturmaz Köy Enstitüleri'nin kapisına kara kilit asacak.

Politikanın gücünü kimi zaman anlamak zordur. Türkiye geniş. Düşün sizin Yunanistan'ın kaç katı? Ama en doğudaki ille en batıdaki il birleşiyor bak. Arada

kaç il, kaç ağa var; listesini yapsan, aklın şaşar. Hepsi el ele verdi; temsilcilerini Büyük Millet Meclisi'ne oturtular. Adnan Menderes Ağa, Kinyas Kartal Ağa'nın dediğini yaptı. Kaldırın kolları; kaldırdılar. İndirin kolları; indirdiler. Tamam, kapattılar enstitüleri. (Baykurt, 2021: 92)

Güzelgöz'ün yaşamöyküsü eksene alınarak toplumsal gerçekliğin kurgusal düzleme aktarılmasında dönemin bürokrasisine yapılan eleştiriler dikkat çeker. Güzelgöz, bürokrasinin sınırlarını zorlayarak elde ettiği birçok başarının ardından nihayetinde bürokrasinin keskin çizgilerine nasıl yenik düştüğünü eleştirel bir bakışla anlatır:

Acı bir durumdur bu; Türkiye'ye özgü acı bir durumdur. Aydınlık düşmanları hâlâ güçlü. Dostları ise çok dağılmış. Bu da ruhları öldürüyor. İnsanların cesareti kırık. Örneğin benim başıma bu olumsuzluklar geldi; üç kişi yazı yazıp savunmadı. 'Durun kardeşim, siz ne yapıyorsunuz?' diye, o kokuşmuş bürokrasinin üstüne gitmedi, yukardaki ilgilileri ve kamuoyunu uyarmadı. Ben de yaradılıştan içime kapalı, kendini savunmayı övünme sayan, övünmeyi sevmeyen, bilmeyen biriyim; sık sık söylediğim gibi, elimden ağlamaktan başka iş gelmez; bir şey yapamadım. (Baykurt, 2021: 106)

Gerçek bir kişiden dönüştürülerek kurmaca dünyada yer verilen Dimitrios, gerçeklik düzleminde Ürgüp'ü gezen ve "Eşekli Kütüphaneci" adıyla ün kazanmış Güzelgöz'ü dinleyip, notlar alan Baykurt'u temsil eder. Dimitrios'un kurgusal düzlemde Güzelgöz'e duyduğu saygı ve hayranlık ile Baykurt'un gerçeklik düzleminde Güzelgöz'e gösterdiği ilgi birbiriyle örtüşür. Atalarının yaşadığı coğrafyayı büyük bir merakla gözlemleyen ve burada tanıştığı Eşekli Kütüphaneci'yi dikkatle dinleyen Yunan genç, Türkiye'de tanıklık ettiği dış gerçekliği yorumlar. Yazarın nesnel bir bakış açısı sunma çabasının ürünü olan bu değerlendirmelerde Dimitrios, arketipsel bir yaklaşımla Türkiye ve Yunanistan karşılaştırması yapar. Böylelikle toplumsal gerçeklik farklı bir bakış açısıyla kurguya taşınır:

Yurda yenilik getirmek, halka ışık götürmek yalnız sizde değil, eskiden beri her yerde zordur! Bizim mitolojideki Prometeus öyküsünü düşünün. O zaman ışık yalnız Tanrı Zeus'un sarayında var; başka hiçbir yerde yoktu. Akşam olunca insanlar karanlıkta kalırdı. Prometeus, Koca Tanrı Zeus'un sarayından ışığı çalıp o vadadaki köylere dağıttı. Halkın kulübeleri de ışığa kavuştu. Tanrı Zeus, Olimpos Dağı'nın başından bunu görünce çılgına döndü. Nasıl olabilir? Kim yapabilir bunu? Araştırıp sordu. Meğer Prometeus yapmış. Yakalatıp Kafkaslar'daki kayalardan birine bağlıyor zincirle. On yedi gün arayla bir kartal gelip ciğerini gagalıyor. Yara kabuk bağlamak üzereyken kartal yeniden geliyor, yeniden gagalıyor. Çok büyük bir işkence. Sonunda Prometeus'un oğlu Herkülüs büyüyor da, babasının zincirlerini söküyor, onu işkenceden kurtarıyor. Halka ışık götürmek hiçbir yerde kolay değildir" diye yazıyor defterine Dimitrios. (Baykurt, 2021: 79)

Romanda toplumsal gerçeklik, yazar anlatıcının bakış açısıyla da kurgusal düzleme aktarılır. Baykurt, Güzelgöz'ün sadece sivil bürokrasiyle değil, 12 Mart sonrası egemen olan askerî bürokrasiyle de baş edemediğini siyasal bir eleştiriyle yorumlar. Eşekli Kütüphaneci'nin yaşamöyküsü ekseninde Türkiye ve Yunanistan'ın demokrasi tarihindeki sancılı süreçleri kurguda yer alır:

Türkiye’de generaller yeni bir darbe daha yaptı. Yönetimde epeydir askerler var. Halkın yaşamı biraz darbe, biraz demokrasi, böyle salıncak gibi iki uç arasında sallanarak gidiyor. Türkiye ile Yunanistan’ın durumları birbirine çok benzer. Orada da ara sıra askerler darbe yapar. Ama şimdi demokrasi var. Yarın Türkiye’ye demokrasi gelir, Yunanistan’da darbe yapılır. Ürgüplüler bunları düşünüp içlerinden gülüyor. (Baykurt, 2021: 146)

Toplumsal gerçekliğin kurgulanmasında Baykurt’un tercih ettiği yöntemlerden biri, montaj tekniğidir. Romanda Mustafa Güzelgöz’ün ve Dimitrios’un hayat görüşü, Türk ve Yunan şiirinden örnekler eşliğinde sunulur. Melih Cevdet’in “Rahatı Kaçan Ağaç” şiirindeki “Ona bir kitap vereceğim / Rahatını kaçırmak için / Bir öğreneğorsün aşkı / Ağacı o vakit seyredin” (Baykurt, 2021: 112) mısralar ile Ritsos’un “Barış” başlıklı şiirindeki “Kitaplık yapıldığı zaman cezaevleri / Geceleyin kapı kapı dolaştığı zaman bir türkü / ve dolunay, taptaze yüzünü gösterdiği zaman bir / bulutun arkasından / cumartesi akşamı berberden pırl pırl çıkan / bir işçi gibi. / Barış budur işte” (Baykurt, 2021: 115) mısralar, romanda sunulan evrensel mesajı destekler. Romanda bütününe yer verilen şiirlerle Mustafa Güzelgöz’ün kişiliği ve yaşamöyküsüyle özdeşleşen değer temsili gözler önüne serilir. Yazar, bu yolla düşünsel birlikteliği, kültürel ve toplumsal gerçekliği şiirlerin tanıklığıyla kurguya dönüştürür.

Baykurt, başta Mustafa Güzelgöz olmak üzere, Dimitrios Katsikas, Aziz Güzelgöz, Hanife Güzelgöz ve Refik Başaran gibi gerçek kişileri romanın kurgusal dünyasına dâhil eder. Gerçek kişilerin tanıklığında dönemin toplumsal ve siyasal tablosunu yansıtır. Böylelikle romanda biyografik gerçekliğin yanı sıra toplumsal gerçeklik de roman türünün imkânları çerçevesinde sunulur.

Sonuç

Gerçek bir kişinin hayatının bütününe ya da bir kesitini kurmaca dünyanın sınırları içinde ele alarak yorumlayan biyografik romanlar, gerçeklikle bağı güçlü olan metinlerdir. Biyografik romanlar, gerçek kişiyi kurguya dönüştürerek bireyin dünyasını keşfetmeyi, onu tanıtmayı ya da hatırlatmayı hedefler.

Fakir Baykurt’un *Eşekli Kütüphaneci* adlı romanı, Ürgüp’te uzun yıllar kütüphanecilik yapan, uyguladığı özgün modelle Türkiye’de gezici kütüphanecilik çalışmalarının öncü ismi Mustafa Güzelgöz’ün yaşamöyküsünden bir kesiti kurgusal düzleme taşır. Kuramsal çerçeve ve kavramsal karşılığı itibarıyla biyografik roman türüne ait kurgu ve anlatım tekniklerine sahip olan *Eşekli Kütüphaneci*, yazarı tarafından benimsenen ve hayranlık duyulan gerçek kişiyi psikolojik derinliğiyle sunmayı amaçlar. Geriye dönüşlerle anlatı zamanının genişlediği romanda, mekâna ve toplumsal zamana dair gözlem ve yorumlar büyük ölçüde kahraman bakışı açısıyla sunulur. Bunun yanı sıra romanda yazar anlatıcının, tanrısal bakışı açısıyla anlatıda varlığını hissettirerek duyarlılıklarını başkışı ekseninde sunduğu gözlemlenir.

Mustafa Güzelgöz’ün yaşamöyküsü çerçevesinde kurgulanan romanda, nesnel gerçeklikle örtüşen bir anlatım sergilenir. Güzelgöz’ün yaşadığı Ürgüp ve çevresi, ailesi, kütüphanecilik faaliyetleri gerçeklik ilkesi çerçevesinde ayrıntılı olarak kurguya dâhil edilir.

Biyografik kurgunun başkışisinin tanıklık ettiği dönem, çeşitli yönleriyle ele alınır. Bu bağlamda biyografi ekseninde kurgulanan romanda toplumsal ve kültürel yapının yansıtıldığı gözlemlenir. Biyografik roman yazarının ve biyografisi kurgulanan gerçek kişinin düşünsel birlikteliği de romanda nesnel gerçekliğin yorumlanmasına ortak bakış açısı kazandırır. Söz konusu düşünsel birliktelik; kitap sevgisi, dostluk ve eğitimin önemi gibi evrensel mesajların iletilmesine kapı aralar.

Türk kütüphaneciliğinin önemli isimlerinden biri olan Mustafa Güzelgöz'ün yaşamöyküsünün kurgulandığı *Eşekli Kütüphaneci*, Türk edebiyatında biyografik roman türünde verilen eserler arasında özgün bir yer edinir. Kültür tarihine yaptığı katkılarla anılan ve ün kazanan Güzelgöz, romana özgü anlatım imkânları doğrultusunda birey kimliğiyle okura tanıtılır.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the first author 50%, second author 50% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki birinci yazar % 50, ikinci yazar %50 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Apaydın, M. (2002). Biyografik roman türünün Türk edebiyatındaki gelişimi üzerine bazı dikkatler. *Hece*, 65/66/67, 460-470.
- Ataberk, M.O. (1991). Mustafa Güzelgöz ve eşekli kütüphane. *Mustafa Güzelgöz ve Eşekli Kütüphane*. Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi, 27-32.
- Baykurt, F. (1976). Yerinde saymak. *Efkâr tepesi*. Remzi, 72-77.
- Baykurt, F. (1998). Niçin yazıyorum? *Benli yazılar*. Papirüs, 107-111.
- Baykurt, F. (2021). *Eşekli kütüphaneci*. Literatür.
- Birinci, A. (2000). Roman mı? Hatırât mı? *Türk Yurdu*, 153, 88-92.

- Cevizoğlu, H. (2000). *Eşekli kütüphaneci Fakir Baykurt'la birkaç saat*. Aksoy.
- Creswell, J. W. (2016). *Nitel araştırma yöntemleri beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (M. Bütün ve S. B. Demir, Ed.) Siyasal.
- Çetindaş, D. (2016). *Türk edebiyatında biyografik anlatı ve romanlar*. Kesit.
- Ersoy, O. (1991). Gezici kütüphaneler II. *Mustafa Güzelgöz ve eşekli kütüphane*. Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi, 55-68.
- Forster, E.M. (1982). *Roman sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) Adam.
- Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş* (A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu, Ed.) Anı.
- İleri, A. ve Talipoğlu, T. (2006). *Eşekle gelen aydınlık*. Mephisto.
- Karabela Şermet, S. (2007). *Fakir Baykurt hayatı ve romanları üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keseroğlu, H. S. (1991). Mustafa Güzelgöz ile söyleşi. *Mustafa Güzelgöz ve Eşekli Kütüphane*. Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi, 11-27.
- Mücevher, M. H. (2020). Anlatı ve hayat hikâyesi araştırmaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25 (3) 277-295.
- Nadel, I. B. (1984). *Biography fiction, fact and form*. The Macmillan Press.
- Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri* (M. Bütün ve S. B. Demir, Ed.) Pegem Akademi.
- Sağlamtuç, T. (1991). Türkiye'de gezici kütüphaneler ve Mustafa Güzelgöz. *Mustafa Güzelgöz ve eşekli kütüphane*, Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi, 73-95.
- Şimşek, T. (2019). Türk romanında yeni bir tarz: Biyografik roman. *Çağdaş Türk romanı*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 158-178.
- Wellek R. ve Warren A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri* (A. E. Uysal, Çev.) Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yalçın Çelik, S. D. (2005). *Yeni tarihselcilik kuramı ve Türk edebiyatında postmodern tarih romanları*. Akçağ.
- Yanardağ, F. (2005). *Fakir Baykurt'un hikâye ve romanlarının tema ve yapısı üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış doktora tezi] İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter
DOI: 10.22559/folklor.2264

Araştırma makalesi/Research article

Sovyet Dönemi Kırgız Romanında Basmacı Hareketi

The Basmachi Movement in Soviet Period Kyrgyz Novels

Ayşe Şener*

Öz

Basmacı hareketi, Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla Türkistan'da oluşan yeni düzene karşı çıkan halkın millî mücadelesini ifade etmektedir. Hokand'da başlayıp kısa sürede Türkistan coğrafyasının tamamına yayılan basmacı hareketi, Kırgızistan'ın kuzey ve özellikle güney bölgesinde aktif olmuştur. 1916'da Ürkün hadisesini derinden yaşayan Kırgızlar için bu yeni hareketin varlığı ve varoluş mücadelesi önemlidir. Ürkün'den bahseden veya doğrudan merkezine Ürkün'ü alan pek çok edebî eserin varlığı bilinmektedir. Bu noktadan hareketle tüm Türkistan'ı etkileyen basmacı hareketinin Kırgız romanında görünümünün olup olmadığı veya nasıl olduğu sorusu açığa çıkmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, zikredilen soruya cevap arayarak Sovyet dönemi Kırgız romanında basmacı hareketini, Sovyet gerçekçiliği bağlamında incelemiştir. Çalışmada doğrudan basmacıları ve onların eylemlerini ele alan romanlar ile kurgunun içerisinde hareketten yalnızca yüzeysel olarak bahseden eserlerden bir örneklem seçilmiştir. İncelenen romanlarda Basmacı hareketinin tarihî gerçeklikten farklı olarak okura sunulduğu görülmüştür.

Geliş tarihi (Received): 22-06-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 10-12-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi-Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü. Kırklareli-Türkiye/ Kırklareli University Faculty of Arts and Sciences-Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures. Kırklareli-Türkiye. senerayse13@hotmail.com. ORCID ID 0000-0002-1157-4187

Yeni düzene karşıt olan ve rejim tarafından basmacı/haydut olarak görülen kişiler, hegemonyanın tahakkümü sebebiyle çoğunlukla “terörist, düşman, tañ düşmanları, Lenin düşmanları, hain, it, çeteci, dinci, bozuk, fesat, kurnaz, ikiyüzlü, milliyetçi, kulak, manap, zengin” şeklinde olumsuz olarak betimlenmiştir. Edebiyat partinin ideolojik bir aygıtı olduğu için romanlar yoluyla basmacı hareketinin kara propandası yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Sovyet edebiyatı, Kırgız romanı, Basmacı/Korbashi hareketi, Basmacılar/korbashılar*

Abstract

The Basmachi or Korbashi movement refers to the national struggle of people who opposed the new order formed in Turkestan with the establishment of the Soviet Union. It emerged first in Kokand and influenced all of Turkestan in a short time. The movement was active in the north and especially the south regions of Kyrgyzstan. This new movement and the struggle for its existence were important for the Kyrgyz, who deeply experienced the Urkun incident in 1916. Various studies have mentioned Urkun. From this point of view, it is important to investigate how the ‘Basmachi’ movement is reflected in Kyrgyz novels. Accordingly, the present paper examined the Basmachi movement in Soviet Era Kyrgyz novel in the context of Soviet realism by seeking an answer to the aforementioned question. The sample consisted of novels that deal directly with the Basmachi and their actions along with works that only superficially touched upon the movement. The Basmachi movement was introduced to the reader differently from the historical reality in the novels examined. Individuals who were against the new order and were considered as raiders/bandits by the regime, were mostly described negatively as *terrorist, enemy, enemies of tañ, enemies of Lenin, traitor, dog, vigilante, religionist, mischief-maker, depravedness, cunning, hypocritical, nationalist, kulak, manap, or rich* due to the hegemonic domination. Literature was seen as an ideological device of the party, so black propaganda of the Basmachi movement was made through the novels.

Keywords: *Soviet literature, Kyrgyz novel, Basmachi/Korbashi movement, Basmachi/korbashi*

Extended summary

The Basmachi or Korbashi movement refers to the struggle for independence between 1918 and 1934 in Turkestan. The Soviet regime fabricated the term Basmachi to create a negative perception on the public. The defenders of the movement, on the other hand, introduced the term “korbashi”, which means gentlemen’s movement. However, Basmachi is a common usage in the literature. The movement began in Kokand and spread to the entire Turkestan in a short time. The most obvious reason for this rapid expansion was that the Russians pursued a colonialist, tyrannical policy that ignored the interests of the indigenous people. In Kyrgyzstan, the Basmachi movement took place in three periods: between February 1918

and August 1919, after August 1919, and from the middle of 1921 to the end of the 1930s. Many Basmachi were destroyed between 1923 and 1924. However, the movement was active until 1934, taking a local form, especially in the south of Kyrgyzstan. As a result of the movement, some members of the movement were killed, and some were exiled. Others took refuge in neighboring countries such as Iran, East Turkestan, and especially Afghanistan.

Although historical sources provide information about this process, it has been handled as black propaganda in literary works. During the Soviet period, the party administration made propaganda of socialism not only in politics but also in social life and art. Literature acted as an ideological device in this process, which conveyed information to the public. Considering the relationship of literature with history and Soviet realism, how the Basmachi movement was fictionalized in the novels and the content of the information conveyed to the reader come to the fore. Motivated by this fact, the present study examined the reality and historical process that the Basmachi movement and related hegemony aimed to present to the reader. Since the novel is mostly outward/central oriented in the Soviet period Kyrgyz literature, this study presents the views of socialist realists on the novel-history relationship.

The current study includes novels that deal directly with the Basmachi and their actions and a sample from the works that only superficially touch upon the movement. Other genres also have focused on Basmachi and the Basmachi movement. However, the novel is a more appropriate genre to openly propagate political issues. Therefore, the first part of this study introduces the other literary works that deal with the issue in general terms. These examples consist of Kyrgyz poetry, prose, theater and cinema, which focus on the Basmachi, especially, in the 1930s. These works include long stories such as *Caparın Kanı* by Aalı Tokombayev and *Aşuu Aşkan Suu* by Kasımalı Cantöşev; poems such as *Baatır* by Temirkul Ümötaliyev and *Ok Cañıldı* by Alıkul Osmonov; theatrical productions such as *Biyik Cerde* by Kubanıçbek Malikov, *Küröş* by Raykan Şükürbayev, and *Altın Kız* by C. Bökönbayev; the movie *Taygak Keçüü* adapted from Mukay Elebayev's works named *Boorundu Kün* and *Uzak Col*.

In the novel, on the other hand, it is more clearly seen that the ideological responsibility is imposed on literature. The issue, which was intensively processed in other literary genres, especially in the 1930s, was discussed after the 1930s due to the emergence of the novel later. The novels that deal with Basmachi as the main problematic include *Temir* (1946) by Sıdıkbekov, *Akırkı Ok* (1955) by Nasirdin Baytemirov, *Tüpgürdöğü Nur* (1958) by Satkın Sasıkbayev, *Tarih Esteligi* (1966) by Nasirdin Baytemirov, *Kelkel I, II* (1980) by Tölögön Kasımbekov, and *Cer Ene (Aşuudagi Aykaş)* (1986) by Sağındık Ömürbayev. The main plot of these novels is the Basmachi and the Basmachi movement. The novels that mention Basmachi superficially are *Han Teñirlik Çaban* (1963) by Kasımalı Cantöşev, *Çaşagım Kelet* (1960, 1965) and *Cañırık* (1965) by Mamasalı Abdukarimov, *Tamçı Kan* (1966) by Ayım Aytbayeva, *Partorg* (1977) and *Too Çabalekeyi* (1989) by Aman Saspayev, *Mezgil* (1978) by Kazat Akmatov, and *Cañı Tañ* (1980) by Cunay Mavlyanov.

It is interpreted that the Basmachi movement, which is considered the continuation of the Urkun incident in 1916 by many researchers, is as popular as Urkun in the Kyrgyz novel. The

novels reviewed show that the authors deal with the movement from almost the same point of view. However, the perspectives of Tölögön Kasımbekov and Sagındık Ömürbayev are notable for being slightly different from other authors. Kasımbekov's handling of Basmachi and their actions from every angle, who is considered the founder of the Kyrgyz historical novel, and Ömürbayev's interest in Enver Pasha and the idea of Turanism stand out as important details. Other works reflect the Basmachi, which is a national movement, as the actions of terrorists and people with a hostile attitude. Similar to the Soviet understanding, the bad depiction of Basmachi in novels, such as "terrorist, enemy, enemies of tañ, enemies of Lenin, traitor, dog, vigilante, religionist, mischief-maker, depravedness, cunning, hypocritical, nationalist, kulak, manap, rich", is a clear indicator of the political motive that dominated the period. Therefore, it is possible to consider the "enemy of the people" label used for the intellectuals who were exiled/killed as victims of repressiya as a continuation of the accusation attributed to the Basmachi. Since the Basmachi were an important obstacle to the Soviet regime, the regime wanted to annihilate them. Thus, the black propaganda of the movement was made in the novels and the Basmachi were portrayed as persecuting their own people and women in contrast to historical reality.

Giriş

Basmacı veya Korbaşı hareketi, Türkistan coğrafyasında 1918-1934¹ yılları arasında yaşanan bağımsızlık mücadelesini ifade etmektedir. 1917'de Hokand Muhtar Hükûmeti'nin kurulmasıyla Türkistan'ın özerkliğinin ilan edilmesinin üzerinden kısa bir süre sonra, 1918'de Hokand şehrinin Ruslar tarafından işgal edilmesi, hareketin başlamasının en temel sebebi olarak gösterilebilir (Hayit, 2004: 502-504). Çoğu araştırmacıya göre hareketin Hokand'dan başlayarak kısa sürede tüm Türkistan coğrafyasına yayılması ve destekçi kazanması, Rusların sömürgeci, zorba, yerli halkın çıkarlarını göz ardı eden ve millî benliği tahrip eden bir siyaset gütmesi ile ilişkilendirilmektedir (Hayit, 2004: 504; Altımuşova, 2017b: 92; Ölçekçi, 2017: 139; Kurbanova, 2017: 85; Yeşilot-Özdemir, 2021: 282).

Hareket, ismini "basmak" fiiline dayanan "basmacı" kelimesinden ve hareketin öncü lideri Ergeş Korbaşı'dan³ almaktadır. Ancak Sovyet rejiminin basmacı hareketi üzerinden yarattığı algı, hareketin "haydutluk, isyan ve ihtilâlcî" bir tavır içerdiğidir. Zira kavrama tam olarak "eşkıya" anlamı yüklenmek istenmiştir (Hayit, 2006: 15-16)⁴. Terim, harekete katılanlar tarafından ileri sürülmemiş, aksine Sovyet rejimi tarafından halk üzerinde olumsuz bir algı yaratmak⁵ amacıyla verilmiştir (Hayit, 1987: 146; Hayit, 2004: 498; Bademci, 2008: 194; Ölçekçi, 2017: 142; Altımuşova, 2017a: 117)⁶. Hareketin savunucuları kendilerine "basmacı" kelimesinin aksine "Beyler hareketi"⁷ adını vermiştir (Hayit, 2004: 498). Ancak korbaşı kavramının yanı sıra literatürde "basmacı" teriminin daha yaygın olduğu görülür.⁸

Kırgızistan'da Basmacı hareketi "şubat 1918-ağustos 1919 arası, ağustos 1919 sonrası ve 1921'in ortalarından 1930'ların sonuna kadar" olmak üzere üç ana aşamada ele alınabilir (Ölçekçi, 2017: 141). İlk aşamada basmacılar tüm Fergana'yı kontrol etmişlerdir. İkinci

aşamada, hareket artık iç savaşa dönüşmüş, Ruslar halkı kendi yanına çekmeye başlamıştır. Üçüncü aşamada ise yerli halktan basmacılara gıda ve yardım desteği azalmaya başlamıştır. Böylelikle hareket etkisini yitirmeye başlamıştır. Ancak, her ne kadar 1923-24 yılları arasında basmacıların büyük çoğunluğu yok edilmiş olsa da özellikle Kırgızistan'ın güneyinde mahallî bir hâl alan hareket 1934'e kadar aktif şekilde devam etmiştir.⁹ Bu sürecin sonunda çoğu basmacı sürgün edilmiş veya ülkesinden kaçmak zorunda kalmıştır. Kırgız basmacıları arasında en önde gelen liderlerden birisi olan ve 1931 yılında Afganistan'a sığınmak durumunda kalan Canıbek Kadı, bahsedilen durumun somut bir örneğidir. Çoğu basmacı Afganistan¹⁰ başta olmak üzere, İran ve Doğu Türkistan gibi komşu ülkelere sığınmıştır (Altıtmışova, 2017a: 119-133; Altıtmışova, 2017b: 109).¹¹

Basmacıları bastırmak için kızıl ordunun girişimleri mevcuttur ve çeşitli birliklerin dışında Kırgızistan'da özel birtakım tedbirlerin alındığı görülür. Söz gelimi basmacıların yok edildiği ilçelerde Sovyet zihniyetini güçlendirmek amacıyla yaylada 3-4 ay boyunca sosyalist siyasi, ekonomik faaliyetleri yürütmesi için *3 Yayla Sovyeti* adıyla yönetim birimleri kurma kararı çıkartılmış, basmacılara yardım edenler dahi görevlerinden menedilmiştir (Altıtmışova, 2017a: 131; 2017b: 101). Basmacılığın yayılmasına karşılık alınan bu gibi tedbirler neticesinde hareket zamanla Kırgızistan'da da etkisini yitirmiştir. Ancak bu tedbirler, millî bir varoluş mücadelesi olan basmacı hareketinin ciddiyetini ve Sovyet rejiminin bu mücadeleden çekindiğini açık olarak ortaya koymaktadır.

Metodoloji

Edebî eserler bir toplumun estetik algısını ortaya koyduğu gibi aynı zamanda ait olduğu toplumun sosyal, ekonomik, siyasi yaşantısından da izler taşımaktadır. Eski Yunan'dan günümüze kadar edebiyatın faydalı olması gerektiğine dair süregelen tartışmalar durumun somut örneğidir. Özellikle edebiyatın politikanın güdümünde olduğu eserlerde siyasi bir söylem öne çıkmaktadır. Sovyet edebiyatı ve Sovyet edebî anlayışı çerçevesinde şekillenen edebî eserlerde edebiyat, tarih, politika ilişkisinin kurgulanması, yazarların zorunda kaldığı bir meseledir. Türk boylarının modern edebiyatları büyük oranda yaşanan tarihî süreçlere bağlı olarak bahsedilen edebî anlayış çerçevesinde doğmuş ve gelişmiştir. Dolayısıyla eserlerin okura ulaştırmak istediği bir bilgi söz konusudur ve edebiyat partinin elinde bir dönüştürme aracıdır.¹² Bu çalışmada büyük ölçüde sosyalist realizm edebî akımı ve Sovyet estetiği temelinde gelişen Kırgız romanlarında Türkistan coğrafyasını etkileyen ve tarihe "Basmacı hareketi" adıyla geçen olgunun kurgulanma biçimini değerlendirmek amaçlanmaktadır.

Kırgız edebiyat araştırmalarına bakıldığında Ürkün İsyani'na (1916) ilişkin Türkiye'de ve Kırgızistan'da çeşitli çalışmaların yapıldığı görülür. Ürkün'ün devamı olduğu düşünülen Basmacı hareketine ilişkin yapılan çalışmaların ise daha çok tarihî değerlendirmelerden oluştuğu dikkat çekmektedir.¹³ Ancak Türkmen ve Özbek edebiyatında harekete ilişkin edebî incelemeler daha fazladır.¹⁴ Bundan hareketle söz konusu çalışma ile Sovyet dönemi Kırgız romanlarında Türkistan coğrafyasını etkileyen ve tarihe "Basmacı hareketi" adıyla geçen olgunun kurgulanma biçimini değerlendirmek, yazarların basmacı hareketini okura nasıl ulaştırdığını irdelemek amaçlanmaktadır.

Çalışma eserin çevreyle/dış dünyayla olan ilişkisini, yazarın iç dünyasını ve okurun eseri alımlama biçimini esas almaktadır.¹⁵ Çalışmada edebiyatın tarih ile olan ilişkisinin kaçınılmazlığı¹⁶ ve Sovyetlerin edebiyatı propaganda aracı kılması göz önünde bulundurulmuştur. Sovyet dönemi Kırgız edebiyatında romanın büyük ölçüde dışa/merkeze dönük olması sebebiyle, bu çalışma sosyalist realistlerin roman-tarih ilişkisine bakışını dışa vurmaktadır. Çalışmada Basmacı hareketi ile ilgili hegemonyanın okura sunmak istediği gerçeklik ve tarihî süreç mukayese edilmiştir. Bu şekilde hem yazarların hem de merkezin basmacı hareketine ilişkin bakış açısını ortaya koymak amaçlanmıştır. İncelenen romanlardaki roman kişilerinin büyük çoğunluğunu tarihte yer eden önemli basmacılar oluşturur. Bu toplumsal figürlerin ve romanlara yazılan tarihin irdelendiği çalışmada ilk olarak edebiyatın parti elinde bir ideolojik aygıt olduğu görüşünden hareketle (Althusser, 2014: 51) Kırgız edebî türlerinde Basmacı hareketinin ele alınışı örneklendirilmiş; ardından romanlarda sorunsalın kurgulanışı incelenmiştir. Eserlerin Türkiye Türkçesine aktarımı bulunmaması sebebiyle romandan yapılan alıntıların aktarımları tarafımızda aittir.

1. Edebî eserlerde Basmacı hareketi

Sovyet döneminde Türk boylarının edebiyatları büyük ölçüde Sovyet ideolojisi güdümünde, angaje bir edebî anlayış çerçevesinde teşekkül etmiştir. Şüphesiz ideolojinin güdümünde olan bir edebiyatın içeriği, merkezî bir tahakküme ve hegemonik bir söyleme¹⁷ bağlı olarak şekillenir. Bu bakımdan Sovyet dönemi içerisinde yaşanan siyasî, ekonomik ve sosyal meselelerin edebiyata doğrudan aksetmesi muhtemeldir. Rejimin amacı, zikredilen meseleleri bilinçli olarak edebiyat aracılığıyla halka sunmaktır. Sovyetlerin hâkimiyetinde varlık sürdüren Türk boylarının özellikle kimliklerini/kendiliklerini yok etme ve yeni bir kimlik inşa etme projesi altında edebiyatın ideolojik bir aygıt olarak kullanıldığı herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu inşa sürecinde yaşanan birtakım tarihî hadiselerin halka rejim yönsemeleri doğrultusunda aktarıldığı görülür. Basmacı hareketi bu inşa sürecinin bir örneğidir. Bu konuda Baymirza Hayit, Sovyet eserlerinde, basmacılarla mücadele eden Rusların kahraman olarak tasvir edildiğini ve bu konuda roman, hikâye, tiyatro gibi çeşitli edebî türlerde eser verildiğini belirtir. Bu eserler yoluyla basmacılar olumsuz olarak gösterilmiş, onlara karşı mücadele eden kişiler ise yüceltilmiştir (2004: 510). Hegemonyanın tahakkümüyle edebî eserlerde tarihin yeniden yazıldığı görülür. Bu durum Kırgız şiir, nesir, tiyatro ve sineması bağlamında örneklendirilebilir.

Nesir ve şiir türünde Basmacı hareketini sorunsal olarak ele alan çeşitli eserler mevcuttur. Bu eserlerin bilhassa 1930'lu yıllarda yoğunluk göstermesi hareketin bitiş tarihi ile ilintilidir. Aalı Tokombayev'in 1932'de yayımlanan *Caparın Kanı* "Caparın Kanı" adlı povesti; Kasımalı Cantöşev'in *Aşuu Aşkan Suu* "Geçidi Aşan Su" adlı eseri; Temirkul Ümötaliyev'in *Baatır* "Kahraman/Bahadır" manzumesi; Alıkul Osmonov'un *Ok Cañıldı* "Ok Yanıldı" adlı manzumesi (Artıkbayev, 2013: 108-313) Basmacı hareketini konu edinen nesir ve şiir türünden eserlere örnek olarak verilebilir.

Kırgız tiyatrosunda da basmacı hareketini konu edinen birçok eser yazılmıştır. Söz gelimi Kasımalı Cantöşev'in *Kanibek* (1939/1941/1948) romanı esas alınarak yazılan tiyatro, Sovyet yönetiminin kurulum aşamasında basmacılarla yapılan mücadeleyi konu edinir. Aynı konuyu işleyen bir başka tiyatro eseri ise Kubançbek Malikov'un 30'lu yıllarda yazdığı *Biyik Cerde* "Yüksek Yerde" adlı eserdir. Kırgız Edebiyat Bilimci Kaçkınbay Artıkbayev bu dramı devrimci-tarihî piyes olarak çok başarılı bulunduğunu ifade eder (2013: 203). Raykan Şükürbayev'in *Küröş* "Mücadele" (1935) adlı tiyatrosu da basmacılar hakkındadır. Genç tiyatrocusu bu eserde o dönemde basmacılarla yaşanan mücadeleyi dikkatlere sunar (Artıkbayev, 2018: 62). Basmacı hareketini ele alan bir başka tiyatro örneği C. Bökönbayev'in *Altın Kız* adlı eseridir. 1937 yılında sahnelenen dramda Çınar, Capar, Kuznetsov gibi yeni devrin insanları ile basmacılar arasındaki mücadele ele alınır. Çınar adlı kişinin basmacıların eline esir düşmesi işlenir. Ona göre basmacıları yok etmek 'iyi niyetli her insanın borcu'dur. Eserde, basmacılar acımasız ve merhametsiz olarak olumsuz özelliklerle betimlenirken romanın sonunda basmacıların mağlubiyeti vurgulanır. Öte yandan roman, sosyalizmi, kolhoz-sovhozları ve yeni rejimi öven ve halka benimsetmeyi hedefleyen bir yön taşımaktadır. Dolayısıyla eser boyu "kolhoz düşmanları" olarak nitelenen basmacılar halka çeteci birlikler olarak yansıtılır. Çınar özelinde Sovyet rejimine "Tanrı" gibi tapan yeni insanın doğuşu dikkatlere sunulur (Baygaziye, 2018: 314-317).

Basmacı hareketi tiyatro dışında sinema senaryolarına da konu edilmiştir. Buna bir örnek *Aygül*'dür. 1936 yılında senaryolaştırılan filmde Mustafa adlı eski zengin basmacı ve Aygül arasındaki münasebetler ele alınır. Film Aygül'ün kurtulup ülkesine dönmesiyle son bulur (Artıkbayev, 2013: 129). Bir başka film örneği ise Mukay Elebayev'in *Boorundu Kün* "Fırtınalı Gün", ve *Uzak Col* "Uzun Yol" adlı eserlerinden uyarlanan *Taygak Keçüü* "Kaygan Geçit"tir. İlk olarak 1964'te sahnelenen film, çeşitli ödüllere sahip olur. Filmde Ürkün'den sonraki hayat dikkatlere sunulur. Ürkün'den kaçarak Çin'e giden Mukaş'ın Çin'den döndüğünde basmacılara karşı mücadele ile karşı karşıya kalması ele alınır.¹⁸ Ayrıca Rus yazar Georgiy Tuşkan'ın *Coro* (1960) adlı romanı da 1964 yılında sinemaya uyarlanır. Eserde basmacılar ve onlara karşı oluşturulan Kırgız grupların mücadelesi anlatılır (Düşön, 2019: 116). Bu anlamda örneklendirilen eserlerin ana izleğini basmacılar ve onların eylemleri oluşturmaktadır. Ancak özellikle roman, basmacı hareketini tarihî gerçekliğin dışında kurgulayan ve dönüştüren en belirgin edebî türdür.

2. Romana yazılan tarih¹⁹: Basmacı hareketi ve basmacılar

Türkistan coğrafyası için tarihî süreç içerisinde önemli görülen Basmacı meselesi, Sovyetlerin halka 'dönüştürerek/değiştirerek' sunduğu gerçeklikten biridir. Sovyet rejimine, halkın özgürlük alanını kısıtlayan anlayışa başkaldırıcı ve kendilik mücadelesini ifade eden hareketin eğitim, sinema, edebiyat gibi çeşitli ideolojik araçlarla halka sunulduğu görülmektedir. Özellikle bahsedilen dönemde edebiyata ideolojik sorumluluk yüklenmiş olması, yazarların bu meseleyi gündeme getirmesine yol açmıştır. Sovyet dönemi Kırgız romanı, merkezin isteklerine bağlı kalarak yer yer basmacı hareketine karşı, kara propaganda yapmıştır. Roman türünün Sovyet döneminde halkı yeni rejime ve rejimin yarattığı yeni insa-

na inandırma projesi altında kullanılması durumun böyle olmasına imkân tanımıştır. Sovyet Rusya'yı derinden tehdit altına alan, rejimin ilkelerinin ve değerlerinin doğruluğunu, herkesçe geçerliliğini sorgulatan bu hareketin halk üzerindeki etkisini azaltmak ve rejime destek sağlamak amacıyla Kırgız romanında bir sorunsal olarak işlendiği; ana sorunsal olarak ve örtük biçimde olmak üzere iki şekilde ele alındığı görülür.

2.1. Tahakkümün ortasında kalan kurmaca: Ana sorunsal olarak Basmacı hareketi

Basmacı hareketinin eserin ana sorunsalını oluşturduğu romanlar kronolojik olarak Tügölbay Sıdıkbekov'un *Temir* "Temir" (1946), Nasirdin Baytemirov'un *Akarkı Ok* "Son Kurşun" (1955), Satkın Sasıkbayev'in *Tüpgürdöğü Nur* "Derinlikteki Nur" (1958), Nasirdin Baytemirov'un *Tarih Esteliği* "Tarih Anıtı" (1966), Tölgön Kasımbekov'un *Kelkel I, II* "Diriliş" (1980), Sagındık Ömürbayev'in *Örttüü Keçüü* "Alevli Geçit" (ÖK) (1984), *Cer Ene* (Aşuudagı Aykaş) "Toprak Ana (Geçitteki Çatışma)" (1986) şeklindeki eserleriyle örneklendirilebilir. Bu romanların ana konusu basmacılar ve basmacı hareketidir.

Kronolojik olarak ilk örnek Tügölbay Sıdıkbekov'un 1939-40 yıllarında yazmaya başladığı *Temir* (TEM) (1946) romanı ile verilebilir.²⁰ Roman, Sovyet rejiminin kolektivizasyon politikasını ve ona karşı görüşleri ele almaktadır. Yazar, eseri ilk olarak 1946'da yayımlamıştır. 1962 yılında ise ufak değişikliklerle eser yeniden basılır. Roman, yeni rejimin destekçileri ve eskinin yandaşları arasındaki çatışmayı ele almakla birlikte yazarın 1937-38 yıllarında yayımladığı *Keñ-Suu* romanı ile tematik olarak benzerlik göstermektedir.

Romanın künyesinin yer aldığı bölümde bulunan "Tügölbay Sıdıkbekov *Temir* romanında Kırgız köyünde kolektivleştirme dönemindeki olumsuzlukları: basmacılarla mücadeleyi, zalim zamanın temsilcilerini, halk arasından kulakları kalıcı olarak temizlemeyi ve yeni köy hayatındaki yenilikleri, kolektif emeğin zaferini ele almaktadır." (TEM, 1962: 4) şeklindeki tanıtım yazısı, basmacılarla ilgili romandaki söylemin içeriği hakkında doğrudan bilgi vermektedir.

Romanın başkışisi Temir basmacılarla mücadele eden olumlu bir kahramandır. Temir yeni rejimin gerekliliklerini engellemeye çalışan eski rejim yandaşlarının (basmacıların) karşısında duran önemli bir kişidir. Karşısında yer alan Börübay ise onun aksine olumsuz bir kahramandır. Temir "kahraman yiğit" (TEM, 1962: 70), Börübay ise "hükümete karşı suç işleyen bir kişi" (1962: 43) şeklinde nitelendirilir. Ancak başlangıçta basmacıların yanında olan Börübay'ın romanın ilerleyen bölümlerindeki değişimi herkesi şaşırır. Anlatıcı ondaki değişimi "Börübay kolhoza girmenin yollarını aradı. ...basmacıların malımı aldığına, dünyayı başıma yıkıp fakirleştiğime inanın. Kolhoza alın diye yalvarırsam belki pişmanlığım fayda verir." (1962: 76) şeklinde ifade eder. Fakat Börübay "düşman" olarak bilindiği için insanların ona inanması güçtür. Börübay başta Temir olmak üzere herkesi inandırmak için bir oyun kurar: "Yüzü kararsın domuzun. Halkın, yurdumuzun kahrolası düşmanları hor gördü bizi, Temir oğlum!" (1962: 74) diyerek tuzak kurar. Bu ifadede "yurdumuzun kahrolası düşmanları" dediği kişiler kendisinin de bir zamanlar aralarında yer aldığı "basmacılar"dır. Romanın sonunda Börübay'ın gerçek yüzü açığa çıkar. Bu anlamda yazarın Temir gibi olumlu bir kahramanı Börübay yoluyla idealize ettiği ve basmacıları eleştirdiği açıktır.

Romanda komünizm “sonsuz aydınlık”, Sovyet hükümeti ise “halkın hükümeti” olarak nitelendirilir: “Komünizm zamanı insanlar birbirine kötü gözle bakmaz. Hayat rahattır, bitmeyen bir zaman başlar. O zamanda insan hor görülmez...” (TEM, 1962: 31); “...var olsun Sovyet hükümeti...” (1962: 115); “Sovyet hükümeti var olsun (...) Başlangıçta eğitimsiz, meslekten, hünerden noksan, dağda cahil olarak yetişen Kırgızlardık...” şeklinde yeni rejimin olumlama yapıları. Sovyet rejiminin Kırgızların olumsuz yanlarını iyileştiren bir reçete olarak alındığı açıkça verilen örneklerde görülmektedir. Bu sebeple basmacılar bu süreci baltalamaya çalışan düşman kişiler olarak tasvir edilir. Romanda basmacılar hakkında yer alan ifadeler ise büyük ölçüde olumsuz içeriklidir. Söz gelimi “Bir adam geliyor sanki, basmacı olmasın sakın, adam olsa basmacı olmazdı.” (TEM, 1962: 71) cümlesindeki “basmacı olan birinin insan sayılmadığı” düşüncesi bunun en belirgin örneğidir. Bundan başka “basmacı itler” (1962: 69) gibi nitelermelerin kullanılması da dikkat çeker. Romanda çoğunlukla basmacılar etkin esirler ise edilgen olarak tasvir edilmiştir. Neticede roman yeni rejimin destekçilerinin galibiyeti ile sonuçlanır, basmacılar mağlup olur. Genel itibarıyla basmacılık ve basmacılar olumsuzlanarak komünizm idealize edilir.

Nasirdin Baytemirov’un *Akırkı Ok* “Son Kurşun” (AO) (1955) romanının da ana sorunsalı basmacı hareketidir.²¹ Kolhozlaştırma siyasetini konu edinen romanda basmacıların yapmış olduğu zalimlikler ve eski-yeni arasındaki çatışma ortaya konulur. Roman, sosyalist rejim yanlısı gibi görünen kurnaz Barpı’nın sisteme karşı nefretini ve intikam hırsını ele alır (Şener, 2022: 62). Barpı’nın ikiyüzlü olması basmacı oluşu ile ilişkilendirilir. O dönemde harekete katılan Tülöberdi ve Sasıkbay için bilhassa “basmacı” (AO, 1958: 55) ifadesinin kullanılması yazarın basmacılığı rejimin görüşlerine uygun olarak olumsuz biçimde kurguladığını göstermektedir.

Roman boyu basmacılar için kurnazlık, ikiyüzlülük, zalimlik gibi olumsuz nitelermeler kullanılır. Söz gelimi Tülöberdi tilkiyle eş değer tutulur: “Sen tilkiyi bilir misin? Tilki nasıl kendini gizlerse, hırsız, kulak da kendini öyle gizler.” (AO, 1958: 42) şeklinde Tülöberdi’nin bir tilki gibi kurnaz olduğu ve gerçek yüzünü gizlediği vurgulanır. Barpı ve zikredilen diğer kişilerin gerçek yüzleri romanın sonunda gün yüzüne çıkar. *Temir* “Temir” romanında da benzer bir gelişim söz konusudur. İdealize edilecek roman kişilerinin karşısında konumlandırılan olumsuz kişilerin sonu muhakkak açığa çıkmalıdır. Dolayısıyla basmacılar tarafından zulme uğrayanlar olumlanırken Barpı, Tülöberdi, Sasıkbay gibi basmacılar olumsuzlanır. Roman basmacıların mağlubiyeti ile son bulur. Attığı son kurşunla hayatını kaybeden Barpı’nın bu trajik ölümü basmacıların tarihteki eylemlerinin yalnızca kendilerine zarar verdiği vurgusunu öne çıkarır ve böylelikle yazarın kendi veya merkezin basmacıların mağlup olmalarının kaçınılmaz olduğuna dair fikirlerini kurguya dâhil ettiği görülür.

Satkin Sasıkbayev’in *Tüpgürdöğü Nur* “Derinlikteki Nur” (1958) romanı ise Kırgızistan’daki Sülüktü madeninde çalışan madencileri konu edinir. Ekim Devrimi öncesinde ve sonrasında yaşanan görünümünü veren yazar (Dıykanbay, 2020: 794) aynı zamanda basmacı hareketini de ele alır. Romanda dinsiz, inançsız gibi nitelermelerle ailesi tarafından eleştirilen Aşır’ın eşi Ciydegül’ün yaşadığı talihsiz olaylar yazarın ve dönemin basmacılara olan algısını ortaya koymaktadır.

Romanda basmacılarla mücadele ve onların yaptığı zulümler tasvir edilir. Aşır savaştayken mollalar tarafından eşinin taciz edilmesi oldukça trajiktir ve aynı zamanda dönem romanlarındaki klişe olaylardan biridir. Bir gün Aşır'ın köyünü basmacılar basar. Bu baskında babasını ve karısını kaybeden Aşır, basmacıların peşine düşer. Romanın yeniden yayımlanan versiyonunda ise Ciydegül'ün adı Seyden olarak geçmektedir. Seyden bu versiyonda, basmacıların elinden kurtulmuş ve kaçmıştır (Asanaliyev, 2018: 17-18). Bu şekilde bir düzenlemeyle yazar hem klişeden uzaklaşır hem de basmacıların mağlubiyetini vurgulamış olur. Roman boyu basmacıların halka karşı olumsuz eylemleri konu edilir. Romanın sonuna doğru madende çıkan yangını basmacıların çıkardığı anlaşılır. Bu kişiler halk için “düşman” konumundadır. Dolayısıyla aslında Aşır, basmacılarla olan mücadelesinde galip gelmiştir.

Nasirdin Baytemirov'un *Tarih Esteligi* “Tarih Anıtı” (TE) (1966) romanı ise harekete farklı bir bakış açısı ile yaklaşır.²² Baytemirov, İshak Razzakov'un isteği üzerine 24 yaşında yaşamını yitiren genç kadın Urkuya'nın hayatını kaleme alır. Yazar 1954'te romanı için materyal toplamaya başlar ve romanı tamamlayacağı 1965 yılına kadar yaklaşık on iki yıl bu roman üzerinde çalışır.²³ Bu materyallerin birçoğu bilhassa o dönem çıkan *Kızıl Kırgızstan* gazetesinde yer alan yazılardan romana eklenmiştir.

Urkuya Saliyeva'nın kolhoz başkanı olarak basmacılara karşı verdiği mücadeleyi ve basmacılar tarafından öldürülmesini ele alan romanda Urkuya ideal bir Sovyet kadınına sembolize eder. Urkuya'nın trajik sonu ise Sovyet dönemi Kırgız romanında bir klişedir. Nitekim basmacıları olumsuzlayan romanlarda öldürülen kişiler Sovyet kahramanı ilân edilir.

Romanda “kulaklar, basmacılar” dönemin düşmanlarıdır. “Bizim için şimdiki zamanın düşmanı kulaktır. Şimdilerde kulaklar bizimle savaşıyorlar. (...) Basmacının başı kulaklardır (...) Kökünü kazıyacağız onların!” (TE, 1966: 234) sözleri başkişi Urkuya'ya aittir. Kendisini bıçaklayan basmacılara Urkuya'nın “ben ölsem de halk yaşayacak” (1966: 192) şeklindeki son sözleri Urkuya ile vurgulanan Sovyet imajını ortaya koyar niteliktedir. Romanda Urkuya ve kocası gökyüzüne uçan iki kartala benzetilir (TE, 1966: 334). Kartalın uçuşu ile Urkuya ve Sovyet destekçilerinin gücü sembolize edilmektedir. Yazar bu tür bir son ile basmacıların öldürdüğü kişilere rağmen rejime zarar veremediklerini ve rejimin devamlılığını ortaya koymak istemiştir.

Kırgız tarihî romanının ilk örneğini veren Tölögön Kasımbekov'un iki ciltlik *Kelkel* “Diriliş” (KEL) (1980) romanı da basmacılarla mücadeleden bahseden bir romandır.²⁴ Yazar romanı yazmadan önce Fergana bölgesinde dolaşp materyal toplamıştır. Romanın birinci cildinde Toktogul'un hayatı ve Mihail Frunze'nin Kırgızistan'daki Aman, Kör Şermet, Madamin,²⁵ Karakoco gibi kişilerle mücadelesini anlatılır (Azap, 2017: 192). Romandaki Madamin gibi basmacıların başlattığı isyanın ve başkaldırının aslında milli bir uyanış olduğu açıkça görülmektedir. Kazak aydınlar Alihan Bököyhan, Muhammedcan Tınışpayev ve Tatar aydını Sadri Maksudi'den de bahsedilmesi, basmacı hareketi gibi bir varoluş mücadelesi olan Alaş Ordo'ya da değinilmesi önemli detaylardır.

Romanda “basmacı ve korbaşı” kavramının her ikisi de kullanılır. Ancak siyasi mektuplarda korbaşıdan ziyade “basmacı”nın tercih edilmesi, Mihail Frunze'nin “basmacı çeteler” şeklinde “çete” (KEL, 1990: 272) nitelemesini kullanması kuşkusuz tesadüf değil-

dir. Diğer önemli detay ise Türkistan halklarının kurtuluşu olarak görülen Enver Paşa'dır. Frunze'nin "Şimdilerde Pantürkizmin ölmeyen ruhu, sahtekâr Enver'in ideallerinde yeniden canlanıyor" (KEL, 1990: 281) şeklindeki sözleri ile Enver Paşa'nın öncülük ettiği harekete ilişkin olumsuz değerlendirmeler dikkat çeker. Nitekim Frunze'nin bu tavrı gerçekçidir. Tarihte de Ruslar Enver Paşa'yı tehlike olarak görmüştür. Buna uygun olarak romanda Frunze, pantürkizmin Türk halklarına faydadan çok zarar getirdiğini, bu noktada Enver Paşa gibi bir Türkçü şahsiyetin aksine Bolşeviklerin daha faydalı olduğunu, 1916 Ürkün İsyanı'nda dahi Türk halklarını zalimlerin elinden kendilerinin çıkardığını vurgular. Frunze'nin 24 Mayıs 1920'de yazdığı "...kim basmacılara yiyecek yardımı yaparsa, onları gizlerse, başka yardımlarda bulunursa, o köyün insanları basmacıların yerine hapse atılacaktır (...)" (1990: 273) bildirisi ise basmacılara karşı Sovyetlerin zalim tavrını açıkça ortaya koyar niteliktedir.²⁶ "Dini, halkı, vatanı koruyoruz." düsturu ile rejime başkaldıran kişileri başkaldırını durdurmak için oluşturulan birliklerin basmacılarla mücadelesine odaklanan romanda esasında Kırgızların dirilişi ortaya konmak istenmiştir. Romanın adı da bu amaca hizmet eder.²⁷ Bu sebeple *Kelkel* "Diriliş" romanı örneklendirilen diğer romanlardan farklılık gösterir.

Sagındık Ömürbayev'in *Örttüü Keçüü* "Alevli Geçit" (ÖK) (1984) romanında da basmacılar ve onlara karşı verilen mücadele ele alınır.²⁸ Ömürbayev bu romanı yazmak için on üç yıllık bir zaman harcamış²⁹; Namangan, Ala Buka, Çatkal, Kara Buura, Talaş, Ketmen Töbö gibi çeşitli yerleri gezerek materyal toplamıştır. İki bölümden oluşan romanın *Taňkı Taymaş* "Şafaktaki Çatışma" adlı birinci bölümünde yer alan Aman gibi basmacıların hayatı tarihî gerçekliğe uygun olarak ele alınır (Artıkbayev, 2013: 636). Romanın künyesinin yer aldığı bölümde romanın konusu "Sagındık Ömürbayev'in *Örttüü Keçüü* "Alevli Geçit" romanında memleketimizde Sovyetler Birliği'nin ilk yılları ve yeni kurulan bu döneme düşman olan milliyetçi, dindar, fesat güçlere karşı savaşıyan partinin yönetimi altında sosyalist toplumu koruyan çalışkan halkın gönüllü grupları, kuvvetli Kızıl Ordunun adaleti ele alınmaktadır."³⁰ şeklinde dikkatlere sunulmuştur. Bu romanda basmacılık sorunsalının ne şekilde ortaya konduğunu anlamak için bu cümleler oldukça dikkat çekicidir. Zira basmacılar için kullanılan "düşman/düşman, uluçul/milliyetçi, dinçil/dindar, buzuku küçtör/fesat güçler vb." nitelermeler henüz romanı okumadan okura yazarın bu konudaki düşünceleri hakkında fikir vermektedir. Zikredilen ifadeler Sovyet dönemi Kırgız romanlarında Basmacı hareketine ilişkin bir manifesto mahiyetindedir. Aynı zamanda romanın adı ve kapağı da aynı amaca hizmet etmektedir. Kapakta ateş altında kalan boz üyeler³¹ ve atlı birlikleri yer almaktadır.

Romanın en önemli kişilerinden olan Aman-Palvan, Ergeş Korbaşı ve Canıbek Kadı gibi önde gelen korbaşılardan biridir. Romanda Aman ile ilgili olarak "Siz bana değil bu kutsal Kur'ana hizmet ediyorsunuz." (ÖK, 1984: 29); "Müslüman halkı kafirden koruyorsun, Allah'ın kutsal Kur'anı'nı unutmuyorsun." (1984: 31) gibi ifadeler kullanılır ve din ve İslam birliği karşısına konumlandırılan Bolşeviklerin yok edilmesi, düşman olarak görülmesi söz konusu edilir. Bu sebeple basmacılar karşı kesim tarafından "...müslüman değiller, onlar kafirler." (1984: 50) şeklinde nitelenir.

Romanda basmacılığın önemli ismi Enver Paşa'dan da bahsedilmektedir: "Sağa sola kanadı uzanan Türkiye'nin paşası, Enver Paşa tüm müslümanları bir olmaya davet ediyor, Türk birliğini kurarak Türk evlatlarını güçlü kanatları altında bir araya getirmek istiyor, bunu hepimiz böylece bilin ey halk" (1984: 69). Enver Paşa'nın ve bir anlamda Turan fikrinin açığa çıktığı bu ifadelere, bu düşünceyi olumlamaktan ziyade hareketin sürecini göstermek amaçlı yer verildiği görülür. Nitekim Türkiye'nin basmacı hareketine verdiği destek ve Enver Paşa'nın öncülüğü romanda olumsuz bir durum olarak ele alınır. Bunun somut örneği olarak basmacıların kadınlar ve sıradan halk üzerinde uyguladığı zulüm tasvirlerine yer verilmesi gösterilebilir. Ayrıca Aman'ı Bolşeviklere karşı savaşmaya ve İslam'ı korumaya yönelten şeyhin tavrının değişmesi üzerine şeyhi bir an düşünmeden öldüren Aman'ın bu tavrı da başka bir örnek olarak sunulmalıdır. Romanda Aman üzerinden basmacıların günahsız insanlara zarar verdiği fikri "Ecel... Aman Palvan ne kadar insana, ne kadar günahsız insana ecel getirmedi." (1984: 227) şeklinde anlatıcı tarafından dikkatlere sunulur. Neticede Kızıl Ordu, basmacıları mağlup eder.

Bu bağlamda basmacılığın roman boyu olumsuzlandığı görülür ve basmacıların kan döker nitelikteki eylemleri betimlenir. Yazar romanda başkişi Aman Palvan'ın ruhsal gelitlerini, iç dünyasını detaylıca ele almaz. Halkın ve devrimin cezalandırdığı bir kişi olarak nihayete eren Aman'ın bu süreçteki hislerini tam manasıyla ortaya koymaz. Ancak onun yaptığı zalimlikler, gaddarlıklar ayrıntılı olarak tasvir edilir (Edilbayev, 2018: 512). Bu tasvirler yazarın basmacı hareketi konusundaki düşüncelerini de imler.

Sagındık Ömürbayev *Örttüü Keçüü* "Alevli Geçit" dışında *Cer Ene (Aşuudagı Aykaş)* "Toprak Ana (Geçitteki Çatışma)" (CE) (1986) romanında da basmacılara odaklı bir kurgu ortaya koyar. 1917-1932 yıllarında basmacılarla Sovyet rejimi arasında geçen mücadeleyi ve halkın tepkisini konu edinen romanda, hem basmacı hem de korbaşı kavramı kullanılır. O dönemde rejime karşı gelen halkın fikirleri "Din İslam dini. O yüzden bu hükümete karşı çıkmamız gerek (...)" (CE, 1986: 34); "Halkı kolhozlaştırma siyaseti bir masal! Halkı kolhozlaştırıyoruz dedikleri halkın elindeki malın mülkün yok olması anlamına geldiği kuşkusuz ortadadır ..." (1986: 52); şeklinde sözlerle örneklendirilebilir. Bir Bolşevik askerinden "Bolşevikler Partisi'nin gayretli askeri, bizim hakiki insanımız, sözünün eri dostumuz, akıl danışmanımız, heybetli kumandanımız..." (1986: 347) şeklinde övgüyle bahsedilmesi romanda basmacıların olumsuzlandığına Bolşeviklerin ise olumlandığına iyi bir örnektir.

Roman boyu "Sovyet Türkistan'ı kaybetmememiz gerek." (CE, 1986: 61) sözleri ile hem Türkistan'ın hem de İslamiyet'in kaybedilmemesi vurgusu tekrarlanır. Esasen bu vurgular dikkate değerdir. Hem *Örttüü Keçüü* "Alevli Geçit"te hem de *Cer Ene* "Toprak Ana (Geçitteki Çatışma)"de yer alan Türkistan vurgusu Sovyet dönemi için mühim bir detay olarak göze çarpar. Her ne kadar basmacıların olumsuzlukları öne çıksa da örtük düzlemde Türkistan birliği ve Turan fikri altı çizilmesi gereken bir husustur. Çünkü güdümlü edebiyatın, yazarları baskı ve kontrol altına alması, yazarların gerçeklikten uzaklaşmasına ve bunun gibi meselelere açıkça değinememesine sebebiyet vermiştir. Böylelikle dönem yazarları tahakküme boyun eğmiş ve okura yazılan bu tarihi iletmek durumunda kalmıştır. Ancak basmacı hareketinin esasında bir millî mücadele olduğu, Türkistan'ın birliği için başlatıldığı tarihî bir gerçekliktir. Romanda bazı basmacı gruplarının silah bıraktığı, kiminin ise kaçtığından bahsedilmesi de bu gerçekliğe uygundur.

Tarihte yenilgi ile sonuçlanan bir hareket olsa da çeşitli araştırmacıların da vurguladığı gibi (Hayit, 2006: 403) 1916 Ürkün ayaklanması ve basmacı hareketini ileriki tarihlerde Türk boylarının kazanacağı bağımsızlığın bir emaresi olarak görmek mümkündür.

2.2. Tahakkümün kıyasında: Romanların arka planında Basmacı hareketi

Kırgız romanı Sovyet devrinde ortaya çıkmış ve bu süreçte gelişmiştir. Dolayısıyla eserlerin asıl sorunsalının dışında birtakım siyasî eleştirileri veya toplumsal meseleleri örtük olarak ele alması olağandır. Toplum, tarih, politika ve insan ekseninde çeşitli ilişkiler ağına odaklı roman, Kırgız edebiyatında basmacı hareketine ilişkin hegemonik tahakkümün kıyılarında da gezinmiştir. Bahsedilen duruma kronolojik olarak Kasımalı Cantöşev'in *Han Teñirlik Çaban* "Han Teñirli Çoban" (1963), Mamasalı Abdukarimov'un *Çaşagım Kelet* "Yaşamak İstiyorum" (1960, 1965) ve *Cañırık* "Yankı" (1965), Ayım Aytbayeva'nın *Tamçı Kan* "Bir Damla Kan" (1966), Aman Saspayev'in *Partorg* "Parti Sekreteri" (1977), *Too Çabalekeyi* "Dağ Kırılancı" (1989), Kazat Akmatov'un *Mezgil* "Zaman" (1978), Cunay Mavlyanov'un *Cañı Tañ* "Yeni Şafak" (1980) romanları örnek verilebilir.

Kasımalı Cantöşev'in *Han Teñirlik Çaban* "Han Teñirli Çoban" (HTÇ) (1963) romanı ana sorunsal olarak Sovyet dönemindeki çobanların yaşamlarına odaklanır.³² Ancak romanın arka planında basmacılara dair bahis olduğu görülmektedir. Romanın kişilerinden Canargül, hayatını başkışı Temirbolot'a şu şekilde anlatır:

Benim babam Issık göllü. Fakat babam okulunu bitirir bitirmez Kırgızistan'ın güneyine çalışmaya gitmiş. Annemle orada evlenmiş. Mayıs 1930'da ben doğmuşum. Sanırım ben doğduğumda talihsiz olarak doğmuşum. Annem ile babamı basmacılar öldürünce ben küçük bir bebekken yetim kalmışım. Yeni doğum yapan bir komşumuz kendi çocuğuna süt kardeş olarak beni de emzirmiş. Talihsiz insanın başına daha nasıl kötü olaylar gelebilir ki. Süt kardeşimle beş yaşına geldiğimizde süt kardeşimin babası öldü, çok geçmeden de süt annem öldü. İkimiz de iyice öksüz yetim kaldık. Sonrasında komşularımız bizi Özgön'deki yetimhaneye götürmüş. (HTÇ, 1963: 15)

Bu ifadelerde basmacıların masum insanları öldüren kişiler olarak betimlendiği görülür. Basmacılar küçük bir çocuğun öksüz ve yetim kalmasına sebep olan zalimler olarak nitelendirilir. Ancak her ne kadar anlatıcı basmacıların zalim veya kötü insanlar olduğuna dair bir betimleme yapmasa da yer alan anekdot örtük düzlemde bunu açıkça ortaya koymaktadır. Romanda Canargül'ün süt kardeşinin yaşadığı olumsuz bir olaya daha yer veren yazar, bu olayda da basmacılar ile savaşan Sovyet insanından "Bana bakan babam, Keneş'in öz babasının eski Bolşevik olduğunu, basmacılar ile uzun süre savaşmış Sovyet hükümetine büyük hizmetlerde bulunduğunu anlattığımda o genç ahmaklık ettiğini kabul edip, özür dileyecekti." (HTÇ, 1963: 17) şeklinde övgüyle bahseder. Dolayısıyla romanın ana sorunsalının arka planında basmacıların ve basmacı hareketinin de rejimin görüşüne paralel olarak ele alındığı söylenebilir.

Mamasalı Abdukarimov'un *Çaşagım Kelet* "Yaşamak İstiyorum" (CK) (1960, 1965) ve *Cañırık* "Yankı" (1965) romanı ise güneydeki Kırgızların Ekim devrimine kadar yaşadığı

zorlu hayatı ve basmacılarla mücadeleyi konu edinmektedir (Artıkbayev, 2013: 335).³³ *Çaşagım Kelet* “Yaşamak İstiyorum” romanında aslında fakirlerin zenginlerle olan mücadelesi ele alınır. Ancak romanda “basmacı, kulak, manap” kelimelerine rastlanmaz. Zira roman 1917 yılına kadarki süreci ele almaktadır. Kaçkınbay Artıkbayev’in romanda basmacıların konu edildiğini ifade etmesi roman boyu fakirlerin, zengin beylerin zulmüne uğraması ile ilintilidir. Romanda fakirler zenginler tarafından zalimce ölesiye dövülür ve zulme uğratılır, açlığa mahkûm edilir. Romandaki dikkat çekici başka bir detay ise bir fakirin, zenginin köpeği tarafından saldırıya uğraması sonucu karşılaştığı muameledir. Romanda fakirler zenginin köpeği kadar bile değer görmemektedir. Bu bağlamda romanın girişindeki önsözde yer verilen Mamasalı Abdukarimov’un yazdığı “Faşist turat, kolun kurap, çardamçısı moldo-kulak.”³⁴ (CK, 1960: 4) şeklindeki komsomol marşı dikkat çekicidir. *Tarih Esteligi* “Tarih Anıtı”, *Örttüü Keçüü* “Alevli Geçit”, *Mezgil* “Zaman” gibi romanlarda moldo, kulak gibi kavramların basmacılarla eşdeğer tutulması ve niteleme olarak kullanılması göz önünde bulundurulduğunda, Abdukarimov’un buradaki vurgusunun da aynı doğrultuda olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. *Cañırık* “Yankı” da *Çaşagım Kelet* “Yaşamak İstiyorum” ile benzer eğilimle olan bir romandır. Eski ile yeni rejimin karşıtlığı ve yeni rejimin benimsenme sürecinde yaşanan tarihî olaylar konu edilir (Akmataliyev vd., 2017: 289-290).

Ayım Aytbayeva’nın tek romanı olan *Tamçı Kan* “Bir Damla Kan” (TK) (1966), 1920’li yıllardaki Kırgız köylerine odaklanır.³⁵ Eserde Kırgız köylerinde yaşayan kadınların hayatı ve eğitim meselesine dikkat çekilir. Sonraki yıllarda köyden kente gelerek eğitim gören Kırgız kadın entelektüelleri ele alınır (Şener, 2022: 66). Ancak arka planda basmacılar ve basmacılık hareketinden de bahsedilir. Romanda basmacıları temsil eden Sarıbay, 1917’de boluş³⁶ Kerim’in oğlu Kalıy’ı öldürür. Buna sebep olarak ise “Halk padişaha karşı çıkıyor-muş. Toprağını, suyunu fakirlere verecekmiş. Fakirlerin haklarını gözetecek Lenin diye biri var diyorlarmış.” (TK, 1966: 28) şeklinde gerekçeler sunar. İlerleyen yıllarda ise Kalıy’ın kardeşi Salıy’ı öldürmek niyetiyle gittiği evde yanlışlıkla Alımkan’ı öldürür. Verilen örneklerde ana sorunsal olarak basmacılara odaklanan diğer romanlarla benzerlik göze çarpar. Basmacıların olumsuz eylemleri vurgulanır. Yazarın idealize ettiği roman kişisinin basmacılar tarafından öldürülmesi hegemonik tahakkümü açıkça ortaya koymaktadır. Sosyalist realizmin gereği olarak Sovyet vurgusu öne çıkmaktadır.

1960-70’li yıllardaki köy hayatını konu edinen Aman Saspayev’in *Partorg* “Parti Sekreteri” (PA) (1977) romanı da arka planda basmacı hareketine yer verir.³⁷ Romanda Sagın’dan yardım isteyen yaşlı bir kadının kocasının basmacılar tarafından öldürüldüğü söylenir: “Çocuğumun çocuğu, torunum. Şimdi ikimiz birlikte yaşıyoruz. Onun babası...-yaşlı kadın biraz duraksadıktan sonra devam eder- savaştan dönemedi. O tek çocuğumdur. Babasını ise 1932 yılında basmacılar öldürdü (...)” (PA, 1977: 17). Ayrıca Sagın’ın karısı Gülayım’ın babasının da basmacılar tarafından öldürülmesi “Babam basmacılarla yapılan savaşta hayatını kaybetmiş. Annem dayılarımın yanına gitmiş. Merhum babamın ruhuna saygı duyduğu için bir daha evlenmemiş. O zamanlar ben üç yaşındaymışım.” (1977: 178) şeklinde okura sunulur. Romanın değişiklik yapılarak yeniden kurgulanan versiyonu *Too Çabalekeyi* “Dağ Kırılancısı” (TÇ) (1989)’nde aynı detaylara yer verilmekle birlikte basmacılara ilişkin görüşleri daha net o-

arak ortaya konulur.³⁸ Batma adlı yaşlı kadının kocasının öldürülmesi ise “Batma kadının kocası 1928’de basmacılar tarafından şehit edildiğinde (...)” (TÇ, 1989: 119) şeklinde betimlenir. Bu öldürme eyleminde basmacılar olumsuz olarak görülür ve onların öldürdüğü kişilerin “şehit” olduğu vurgulanır. Yaşlı kadının kocasının öldürülmesi üzerine yapılan değerlendirmede basmacılardan “tañ düşmanları” (1989: 98) olarak bahsedilmesi yazarın yanlı bir tutum sergilediğini ve kurgulanan bu tarihî gerçekliğe okuru inandırmak istediğini gösterir.

Sovyet rejiminin kurulum aşamasını ele alan Kazat Akmatov’un *Mezgil* “Zaman” (ME) (1978) romanında ise basmacılıktan yalnızca isim olarak bahsedilir.³⁹ Akmatov bu eserinde örtük biçimde eleştirel bir söylem kullanmasına rağmen basmacılığa dair fikirlerini detaylıca ortaya koymamıştır. Yalnızca “Eskiden bu bölgeden gidenler ‘kulak’, ‘manap’, ‘koptora’, ‘basmaçı’ gibi adlarla anılıyordu.” (ME, 1979: 79) şeklinde bir bahis yer alır. Ana sorunsal olarak basmacılığın işlendiği romanlarda ise bu kavramların açıkça kullanıldığı ve ayrıntılı şekilde ele alındığı görülmektedir.

1950’li yıllardaki köy yaşamını konu edinen *Cañı Tañ* “Yeni Şafak” (CT) (1980) romanında ise Sapar’ın, basmacıların eline esir düşen Kurman ile Arslan’ın hayatını ele alan bir kompozisyon kaleme alışı mühimdir.⁴⁰ Kompozisyona “İkiz kahraman” adını vermeyi düşünen Sapar nihayetinde “benim sevdiğim kahraman” adına karar verir. Bu iki hemşerisinden övgüyle, gururla bahsetmesi aynı zamanda yazarın basmacı hareketine karşı fikrini ortaya koymaktadır. Bu gibi kişiler “kanından gül, izinden zaman” (CT, 1980: 45) yaratan insanlar olarak betimlenmiştir. Ayrıca romandaki bir kişinin “Vatan savaşına ve Orta Asya’daki basmacılara karşı mücadeleye katılan biriyim.” (1980: 64) sözleri de dikkat çeker. Romanda bunun dışında basmacı hareketi ile ilgili bir detay göze çarpmamaktadır. Örneklendirilen romanların tümü tahakkümün ortasında veya kıyısında kalarak basmacı hareketine değinmiş, okurun bu tarihî olayı rejimin istediği doğrultuda alımlamasını hedeflemiştir.

Sonuç

Pek çok araştırmacının 1916 Ürkün İsyanı’nın devamı olarak gördüğü basmacı hareketi, Kırgız romanında en az Ürkün kadar popüler olarak ele alınan bir sorunsal olmuştur. Türkistan’ın Bolşeviklerden kurtularak millî bir devlet hâlini almasını hedefleyen hareketin Sovyet dönemi Kırgız romanlarında hemen hemen aynı bakış açısı ile ele alındığı görülmektedir. Edebiyatın tarih ile ilişkisi, sosyalist realist bakış açısı ve dönemin sosyal-siyasal yapısı göz önünde bulundurularak yapılan incelemede, sorunsalın hegemonyanın tahakkümünde ortaya konduğu ve bu doğrultuda ana sorunsal ve arka planda olmak üzere iki ayrı biçimde kurgulandığı görülür. Eserlerde sorunsalla okura ulaştırılmak istenilen bilgi iktidara aittir ve dolayısıyla eserlerin büyük çoğunluğunda merkezin iktidarı söz konusudur. Bahsedilen durum eserlerin nasıl kurgulandığından ziyade neyi anlattığına odaklanıldığını somutlamaktadır. Çünkü Sovyet rejimi için edebiyatın biçimi değil içeriği mühimdir. Bu sebeple Basmacı hareketi iktidarın okura, dönüştürerek ulaştırmak istediği bir gerçekliktir.

1916 Türkistan ayaklanması millî bir ayaklanmadır ve basmacılığın da millî bir hareket olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple Sovyet resmî arşivlerindeki bilgilere ve Sovyet anlayışı-na benzer olarak romanlarda basmacıların “terörist, düşman, tañ düşmanları, Lenin düşman-ları, hain, it, çeteci, dinci, bozuk, fesat, kurnaz, ikiyüzlü, milliyetçi, kulak, manap, zengin” vb. ağır nitelermelerle betimlenmesi güdümlü edebiyat çıkarımı için somut bir gerekçedir. Repressiya kurbanı olarak sürgün edilen/öldürülen aydınlara takılan “halk düşmanı” yafta-sını basmacılara atfedilen suçlamanın bir devamı olarak okumak mümkündür. Basmacıların dinci, bozuk güçler olarak lanse edilmesi ise inancın sosyalizmin karşısında yer alan bir olgu oluşu ile ilintilidir. Sovyet politikası din, dil, kültür, tarih gibi bir milletin aslını oluşturan değerlerin karşısındadır. Dolayısıyla basmacılar, Sovyet rejiminin önünde önemli bir engel teşkil ettiği için ortadan kaldırılmak istenmiştir. Ancak romanlarda basmacıların Sovyet güç-leri tarafından yok edilmelerinden çok basmacıların öz halkına zulmedişinin betimlenmesi ironiktir. Kendi varlıkları ve milletleri için mücadele eden bu kişilerin aslında ‘kendi halkını yağmalayan, kendi insanına zarar veren, kadınlarına zulmeden’ terörist olarak nitelenmesi tarihî belgelerle mukayese edildiğinde doğru gözükmemektedir.

İncelenen roman ve romancılar arasında Tölögön Kasımbekov ve Sagındık Ömürbayev’in sorunsala bakış açısını ayrı olarak değerlendirmek gerekir. Kasımbekov millî tarihin arka sayfalarını aralayan ve Kırgızların millî mücadelesinin portresini çıkaran bir yazar olarak Kırgız tarihî romanının kurucusu kabul edilir. Onun *Kelkel I, II* “Diriliş” romanında bas-macı sorunsalını diğer yazarlardan farklı bir bakış açısıyla ele almış olması ve tahakküme tam manasıyla boyun eğmeyişi dikkate değerdir. Ömürbayev’in eserlerindeki Enver Paşa, Türkistan ve Turan fikri vurgusu ise esasında Türkistan’ın birliği için başlayan bu hareketin okura sunulmayan bir yüzünü göstermesiyle dikkat çekmektedir. Buna rağmen Sovyet döneminde yayımlanan söz konusu romanlarda basmacıların ve millî mücadelelerin çarpıtılarak/dönüştürülerek okura sunulması dönemin edebî anlayışını ortaya koyan önemli bir örnektir ve toplumsal hafızanın korunmasına ve millî kimliğe engel teşkil etmektedir. Çoğu yaza-rın eserinde basmacı sorunsalı, Sovyet rejiminin istekleri doğrultusunda ele alınmış; Sovyet politikası gereği Türkistan’ın birliğini imleyen herhangi bir örtük söyleme rastlanmamıştır. Aksine sorunsal romanlarda tek yönlü biçimde dikkatlere sunulmuş; hareketin okurun hafı-zasında kanlı bir tarih olarak yer etmesi amaçlanmıştır.

Notlar

1. Hareketin bitiş tarihi ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Bu görüşlerin çoğunluğunda bitiş tarihi olarak 30’lu yıllar gösterilmekle birlikte, 1942, 1948 gibi daha ileri tarihlerin de öne sürüldüğü görülmüştür. Bu farklılığın sebebi hareketin çeşitli bölgelere yayılması ve her birinde farklılık arz etmesidir (Ayrıntılı bilgi için bk. Hayit, 2004: 498-501; Ölçekçi, 2017: 137-139). Zuhra Altımuşova ise çeşitli arşiv belgelerine dayanarak basmacı ha-reketinin Kırgızistan’da 1934 yılında sonlandırıldığını fakat hareketin bitiş tarihini net olarak ifade etmenin güç olduğunu belirtir (2017b: 110).
2. Sadece 1917-1921 yılları arasında Türkistan halkının 300.000’i bu siyasetin kurbanı olmuştur. Mücadeleye ka-tılan korbaşaların sayısı ise yaklaşık 15.000’dir (Ölçekçi, 2017: 139). Türkistan millî mücadelesi için en önemli isimlerden olan Enver Paşa da bu mücadelede hayatını kaybetmiştir. 1921 sonunda harekete katılan Enver Paşa’nın verdiği destekle hareket ivme kazanmış ve Sovyetler var gücü ile bu hareketi durdurmaya çalışmıştır

- (Hayit, 2004: 507). Bu sürecin en başında paşanın Zeki Veleli Togan'la Buhara'da geçen görüşmesi dikkat çekicidir. Enver Paşa'nın ve Togan'ın basmacılık hareketi ile olan münasebeti hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Togan, 2015: 330-389).
- Ergeş Bek'ın Rus şehir polisi tarafından Hokand Polis Müdürlüğüne tayin edilmesiyle ona geleneksel Türk unvanı korbaşı verilir. Kelime "şehirin veya kalenin korunmasıyla görevli polis şefi" anlamını taşımaktadır (Hayit, 2006: 80).
 - Basmacı kavramı Rusça "Razboynik (soyguncu, haydut)" ve "basmaçestvo (basmacı)" kelimesi ile karşılanır. Bunun dışında Selahattin Tolkun'un Özbekistan'da yayımlanan ve tanıtımını yaptığı/incelediği iki kitaptan yola çıkarak verdiği bilgiye göre (2019: 118), razboynik dışında, "şayka, bandit" gibi terimler de kullanılmaktadır.
 - Basmacı kelimesi Yudahin'ın *Kırgız Sözlüğü*'nde "Orta Asyadaki aksi inkılâp hareketine bilfiil karışmış kimse" (Yudahin, 1998: 93); *Kırgız Tüşündürmө Sөzdüğü*'nde ise "Orta Asyada Sovyetler Birliğinin kuruluşuna ve onun değerlerine karşı çıkıp devrim karşıtı olan, eline silah alıp halkı yağmalayan ve öldüren kişi." (Akmataliyev vd., 2015: 205) şeklinde tanımlanmaktadır. Söz konusu tanımlar, kavrama rejimin zihniyeti bağlamında anlam verildiğini göstermek adına iyi bir örnektir.
 - Sovyetler Basmacı Hareketi'nin Türkistan'ın millî mücadelesi olduğunu reddetmiş ve harekete katılanları bir grup haydut, yağmacı ve bir nevi halk düşmanı olarak atfetmişlerdir. Durumun açık kanıtları arşivlerde bulunmaktadır (Hayit, 2006: 16-19). Stalin'in basmacılığa ilişkin fikirleri ise "1918-1924 yıllarında Orta Asya'da devrim aleyhtarlığı ve milliyetçi bir hareket şeklinde ortaya çıkan ve zenginlerle din adamları tarafından desteklenen bir siyasi eşkıyalık hareketi olan Basmacılık'ın amacı Orta Asya Cumhuriyetlerini Sovyet Rusya'dan ayırmak ve sömürüye dayalı sınıf ayrımını yeniden meydana getirmektir." (Hayit, 2016: 391) şeklindedir. Dolayısıyla hareketin millî bir mücadeleye dayandığı hem Stalin hem de Sovyet rejimi tarafından açıkça bilinmektedir.
 - Hayit'in burada kullandığı ifade korbaşıya karşılık gelmektedir (2006: 80).
 - Aslına bakılırsa, terim Sovyetler aracılığıyla Batı Avrupa'da bahsedilen manada kullanılmıştır. İlk olarak 1925'te Joseph Castagné, Paris'te "Les Basmaches" konulu risale yayımlanmıştır. Terminolojinin kullanımı sonraki başka yayınlarda da devamlılık kazanmıştır (Hayit, 1987: 147).
 - Bazı tarihçiler ise Kırgızlarda basmacı hareketinin iki aşamada (1918-1923, 1926-1935) gerçekleştiğini ifade etmişlerdir (Devrisheva, 2016: 193).
 - Basmacıların Afganistan'a sığınması çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Sınır meselesi bu sorunların başında gelmektedir. 1920'li yılların ortalarında Sovyet-Afgan sınır meselesi uluslararası gündemi işgal eden bir durum hâlini almıştır (Kılıoğlu, 2022: 261).
 - 1924 yılında Türkistan'ın Rus politikasına göre parçalanması sonucu Özbekistan, Türkmenistan, Kazakistan, Kırgızistan ve Tacikistan Sovyet Cumhuriyetleri kurulmuş ve yeni bir toplum inşasına başlanmıştır. Söz konusu millî mücadeleye rağmen Türkistan'ın Sovyetleştirilmesine başlanması sonucu Türkistan adının yasaklanması ve Orta Asya kullanımını yerleştirme, alfabe değişikliği, aydınların sürgüne gönderilmesi ve öldürülmesi gibi durumlar meydana gelmiştir (Karakaş, 1996: 287).
 - Yazarların/merkezin roman kişilerini dönüştürme aracı olarak kullanması ve bu amaç için çeşitli dönüştürücü, karşıt bilgi-fikir-öğretileri okura taşımak amacıyla ideolojik tipleri kurgulaması sorunsalını irdeleyen ilgili çalışma için bk. Şener, A. (2022). *Sovyet dönemi Kırgız romanında ideolojik tipler* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 - Tarihî değerlendirmelerin dışında bu konuda edebiyat incelemesi de bulunmaktadır. Mayramgül Dıyanbayeva, *Sovyet Dönemi Kırgız Romanlarına dair hazırladığı çalışmasında ilgili dönem edebiyatına hâkim olan temaları değerlendirirken bazı romanlardan örnekler vererek Basmacı hareketine de yer verir* (bk. 2021:71-73).
 - Basmacı Hareketi, daha çok Türkmenistan, Özbekistan ve Kırgızistan'da yoğunlaşmıştır (Kallımcı, 2009: 4). Basmacılara ilişkin edebiyat incelemelerinin Özbek edebiyatı üzerine daha fazla oluşu muhtemelen bu yoğunlukla ve hareketin alınması ile ilişkili olmalıdır. Özellikle Özbek edebiyatında yazar ve şairlerin basmacı hareketini destekler bir bakış açısına sahip oluşları eserlerine de aksetmiştir.Şuayip Karakaş'ın değerlendirme-sinden hareketle (2019: 135-137), *Ötken Künler* "Geçmiş Günler" romanında görülen millî birlik ve istiklâl fikrinin ele alınışını bu duruma örnek olarak sunmak mümkündür. Eserlerin tenkit edilmesi ve esere müdahale rejimin güdümünü açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla rejimin tahakkümü yazarların sorunsala objektif yaklaşımı için bir engel teşkil etmektedir. O dönemde basmacılığa ve korbaşılara sahip çıktığı düşünülen Çolpan, Abdullah Kadiri gibi Özbek aydınları kurşuna dizilmiştir (Yelok, 2013: 427-428). Nitekim bağımsızlıkla birlikte Özbek edebiyatında basmacılar meselesinin kurgulanışı değişiklik göstermiştir (Bozorova, 2019: 47). O dönemde sosyal ve siyasal hayata gelen özgürlük eserlerde de kendini gösterir. Hatta bazı yazarlar önceki

yıllardaki eserlerinde basmacılığı olumsuzlarken bağımsızlıktan sonra basmacıları ve hareketi öven eserler kaleme almışlardır (Tolkun, 2017: 32). Türkmenistan'da da benzer bir algı ve süreç söz konusudur. Gurbangeldi Gutlyev'in verdiği bilgilere göre (2017: 85-96) Türkmenistan'da Sovyet döneminde yayımlanan kitaplarda ve yapılan çalışmalarda da basmacıların 'eşkiya', 'haydut' olarak lanse edildiği görülmektedir. Nitekim Sovyet tarihçilerine göre basmacılık halka karşı bir hareket olarak alınılarak gerici din adamlarının ve feodal zenginlerin önemsiz bir eylemi olarak nitelendirilse de hareketin millî bir kurtuluş savaşı olduğu açıktır (Yıldırım ve Egemberdiyev, 2021: 235-268). Özbekistan'da basmacılığın 1923-24'te etkisini yitirmeye başlaması gibi (Bayram, 2019: 40), Türkmenistan'da da benzer durum söz konusudur. Ancak 1936'ya kadar etkisinin azalarak devam ettiği görülür (Gutlyev, 2017: 91).

15. Bk. (Moran, 2009: 77-273).
16. Zeynep Uysal, Compagnon, K. Jenkins, H. White gibi kuramcıların tarihin arşiv ve belgelere dayalı bir alan olduğu; geçmişe ait izlerin günümüzde yalnızca bu belgeler ve incelemeler yoluyla araştırılacağı; tarihin aslında hikâyeleştiği ve edebiyat ile tarih ilişkisinin iyice muğlaklaştığına ilişkin fikirlerini aktarır ve edebiyat ile tarihin kaçınılmaz bir ilişkisi olduğunu vurgular. Bu görüşler arasında White'a ait olan edebiyatın göndergesel olmaması gerektiği ve bunun aksine Lukacs'ın tarihin edebiyatta/sanatta temsil edilebilir oluşu düşüncesi de (2017: 9-16) çalışmamız açısından dikkat çekicidir. Adı geçen kuramcıların vd. irdelediği tarih-edebiyat ilişkisi her ne kadar farklı bakışla değerlendirilse de Kırgız edebiyatındaki politik ve tarihsel söylemin incelenmesi bakımından mühimdir.
17. Burada kastedilen tahakküm, Sovyet rejiminin parti edebiyatı politikasından kaynaklanmaktadır. Lenin'in Kasım 1905'te yasal Bolşevik gazete Novaya Zhizn'in 12. sayısında yayımlanan "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" başlıklı makalesindeki "...edebiyat hem yasal olarak, onda dokuzuyla bir parti edebiyatı olabilir. Edebiyat, bir parti edebiyatı olmalıdır" (Lenin, 2008: 29) fikirlerinin öncülük ettiği anlayış, merkezin yazarlara yüklediği bir sorumluluktur. Söz konusu durum yazarların üzerinde bir hegemonya yaratmıştır. O dönemde yazarların çoğu bu hegemonyanın etkisinde eserler kaleme almıştır.
18. *Taygak Keçüü* filmi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. URL-1.
19. "Romana yazılan tarih" ifadesi A. Ö. Türkeş'in aynı adla oluşturulmuş yazısının başlığından aynen alıntılanmıştır. Bk. (Türkeş, 2017: 81).
20. *Temir* romanından yapılacak alıntılarda eser adı TEM şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
21. *Akırkı Ok* romanından yapılacak alıntılarda eser adı AO şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
22. *Tarih Esteligi* romanından yapılacak alıntılarda eser adı TE şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
23. Ayrıntılı bilgi için bk. URL-2.
24. *Kelkel* romanından yapılacak alıntılarda eser adı KEL şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
25. Ayrıntılı bilgi için bk. URL-3.
26. Frunze'nin bu bildirişi romanda gerçeğe uygun şekilde kullanılmıştır. Frunze'nin bu bildirişten önceki gün 23 Mayıs 1920'de basmacıların soyguncu, haydut olmadığına dair bildiri vermesi, fakat 24'ünde "*Müslüman Fer-gana Halkı'na Çağrı*" başlıklı bildirisinde söz konusu ifadeleri kullanması önemli bir tezatlıktır. Bildiri metni-ne ilişkin tarihî bilgi için bk. (Hayit, 2006: 182-183).
27. Roman üzerine çalışması bulunan Samet Azap (2016: 192), "Kelkel" kelimesinin "Diriliş" olarak karşılanabile-ceğine dair bir değerlendirme yapar. Romanın adına dair literatürde "Refah", "Gelgel" gibi başka kullanımlara rastlanmıştır. Ancak romanın kurgusal ve tematik düzlemi bağlamında Diriliş olarak karşılanması daha uygun gözükmektedir.
28. *Örttüü Keçüü* romanından yapılacak alıntılarda eser adı ÖK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

29. Kitabın ilk baskısının sonunda yazarın belirttiğine göre (ÖK, 1984: 304), yazar eseri 1973 Temmuz ayı ile 1984 Şubat ayı arasında yazmıştır.
30. Bk. (ÖK, 1984: 4).
31. Göçebe yaşam süren Türk boylarının dış malzemesi keçeden yapılan geleneksel çadırı. Kırgız boz üyünün önemi, yapımı, boz üy ile ilgili inanışlar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Dıykanbayeva, 2017: 217-226)
32. *Han Teñirlik Çaban* romanından yapılacak alıntılarda eser adı HTÇ şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
33. *Çaşağım Kelet* romanından yapılacak alıntılarda eser adı CK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
34. Faşist duruyor hazırlanarak yardımcı ise moldo-kulak.
35. *Tamçı Kan* romanından yapılacak alıntılarda eser adı TK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
36. Sovyetler Devrimi'nden önce ve SSCB'de 30'lu yıllara kadar bir idareci tarafından yönetilen bölge, nahiye'nin yöneticisine verilen ad.
37. *Partorg* romanından yapılacak alıntılarda eser adı PA şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
38. *Too Çabalekeyi* romanından yapılacak alıntılarda eser adı TÇ şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
39. *Mezgil* romanından yapılacak alıntılarda eser adı ME şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.
40. *Cañı Tañ* romanından yapılacak alıntılarda eser adı CT şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Abdukurimov, M. (1960). *Caşagım kelet*. 1. Kitep. Kırgız Mamlekettik.
- Akmataliyev, A. (Ed.). (2015). *Kırgız tilinin sözdüğü* I. Tom. Avrasiya.
- Akmataliyev, A. A., Baygaziiev, S. O., Caynakova, A. C., Marazikov, T., Musayev, S. C., Sadıkov, T., ve Erkebayev, A. E. (2017). *Kırgız adabiyatının tarihi xx kılımdın adabiyatı (20-60. Cıldar)*. VI-Tom. Kut-Ber.
- Akmatov, K. (1979). *Mezgil*. Kırgızstan.
- Altınışova, Z. (2017a). 1920-30'lu yıllarda Kırgızistan'da Basmacı hareketi (A. Kara, Ö. Kul, F. Ferhatoğlu, Ed.) *Doğumunun 100. Yılında Baymirza Hayit ve Günümüzde Türkistan Tarihi Araştırmaları Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (ss. 117-134) içinde. Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB).
- Altınışova, Z. (2017b). Kırgızistan'da basmacı hareketiyle ilgili yeni bilgiler. *Bilig*. (82), 91-116.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.) İthaki
- Artıkbayev, K. (2013). *XX. yüzyıl Kırgız edebiyatı tarihi* (M. Dıykanbeyeva, Akt.) Bengü.
- Artıkbayev, K. (2018). Kuykum sözdün çeberi (A. Akmataliyev, A. Kadırmambetova, Haz.) *Adabiyattaanuu 12-kitep*. (s. 60-80) içinde. Poligrafbumresursı.
- Asanaliyev, K. (2018). Kırgız romanı. Körkömdük kriteriyler. (A. Kadırmanbetova- A.Kaçkınbay Kızı, Haz.) *Klassik İzildöölör Adabiyattaanuu 10. Kitep* (ss. 3-37) içinde. Poligrafbumresursı.
- Aytbayeva, A. (1966). *Tamçı kan*. Kırgızstan.
- Azap, S. (2017). *Tölögön Kasımbekov insan ve eser*. Bengü.
- Bademci, A. (2008). *1917-1934 Türkistan milli istiklâl hareketi Korbaşılar ve Enver Paşa*. 1.Cilt. Ötüken.
- Baygaziiev, S. (2018). XX kılımdağı Kırgız dramaturgiyasının tarihi (20-59 Cıldar). (A. Akmataliyev, C. Turgunbayeva, Haz.) *Klassikalık İzildöölör cana Tekstter Adabiyat Taanuu, 11-Kitep Dramaturgiya*. (ss. 202-507) içinde. Poligrafbumresursı.
- Bayram, B. (2019). Zarif Beşiri'nin "Üzbek edebiyatı" adlı eseri: bakış açısı-içerik incelemesi. *Türkbilig*. (38), 31-42.
- Baytemirov, N. (1958). *Akırkı ok*. Kırgızmambas.
- Baytemirov, N. (1966). *Tarih esteligi*. Kırgızmambas.
- Bozorov, S. ve Bozorov, İ. (2019). Özbek hikâyelerinde millî azatlık hareketinin yansıması. *Vestik Bişkekskogo Gumanitarnogo Universiteta*. 2(48) 47-50. DOI: 10.35254/bhu.2019.48.22
- Cantöşöv, K. (1963). *Han teñirilik çaban*. (bilinmeyen yayınevi).
- Devrisheva, K. (2016). Kırgız Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti tarihinin bazı meseleleri. *SUTAD*. (39), 187-198. DOI: 10.21563/sutad.187014
- Dıykanbay, M. (2021). *Kırgız romanı başlangıçtan bağımsızlığa*. Fenomen.
- Dıykanbayeva, M. (2017). Kırgız kültüründe boz üy. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. (38), 217-226.
- Düyşön, K. (2019). Orus-Kırgız adabiyatı bağıntısı. (N. İysayeva, C. Keldibekova, Haz.) *Klassikalık İzildöölör cana Tekstter Seriyası*. Print Ekspress.
- Edilbayev, K. (2018). Canrdın canılanuu protsessi. (A. Akmataliyev, R. Eşmatov,Ed.) *Klassikalık İzildöölör cana Tekstter. Adabiyattanuu 9. Kitep* (s. 500-524) içinde. Poligrafbumresursı.

- Gutliyeve, G. (2017). Türkmenistan'daki basmacılık hareketi (1918-1924) üzerine değerlendirmeler. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*. 1(2), 85-96.
- Hayit, B. (1987). *Sovyetler Birliğindeki Türklüğün ve İslamın bazı meseleleri*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Hayit, B. (2004). *Millî Türkistan hürriyet dâvası*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Hayit, B. (2006). *Ruslara karşı Basmacılar hareketi*. Babiali Kültür.
- Kallımcı, İ. T. (2009). Bağımsızlık sonrası modern Kırgız şiirinde millî temalar [Yayımlanmamış doktora tezi] Ege Üniversitesi.
- Karakaş, Ş. (1996). 20. yüzyıl Türk dünyası edebiyatı üzerine bir deneme. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. (2), 279-315.
- Karakaş, Ş. (2019). Özbek romancı Abdullah Kadîrî ve Ötken künler romanı. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*. 5(9). 121-140.
- Kasimbek, T. (2003). *Kırılan kılıç I (Han Sarayı)* (İ. Atabey, S. Koç, Akt.) Yargı.
- Kasimbek, T. (2004). *Kırılan kılıç II (İsyan)* (İ. Atabey, S. Koç, Akt.) Yargı.
- Kasimbekov, T. (1990). *Kelkel*. Mehtep.
- Kılıoğlu, M. E. (2022). Orta Tugay adası üzerinde Sovyet-Afgan sınır anlaşmazlığı ve Basmacı isyanı. *GTTAD*. 4(7). 261-282. DOI: 10.53718/gttad.947548
- Kurbanova, N. (2017). Sovyet hükümeti ve geniş müslüman kitleler arasındaki ilişki sorunları bağlamında Basmacı hareketi (1920'lerde Kırgızistan örneği üzerine). (A. Kara, Ö. Kul, F. Ferhatoğlu, Ed.), *Doğumunun 100. Yılında Baymirza Hayit ve Günümüzde Türkistan Tarihi Araştırmaları Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 85-98) içinde. Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB).
- Lenin, V. İ. (2008). *Edebiyat ve sanat üzerine* (E. Aksu, Çev.) Payel.
- Moran, B. (2009). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim.
- Saspayev, A. (1977). *Partorg*. Adabiyat.
- Saspayev, A. (1989). *Too çabalekeyi*. Adabiyat.
- Sıdıkbekov, T. (1962). *Temir*. Kırgız Mamlekettik.
- Şener, A. (2022). *Sovyet dönemi Kırgız romanında ideolojik tipler* [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ölçekçi, T. (2017). Günümüzde Rusya ve Orta Asya Devletleri'nin Türkistan bağımsızlık hareketine bakışları. (A. Kara, Ö. Kul, F. Ferhatoğlu, Ed.) *Doğumunun 100. Yılında Baymirza Hayit ve Günümüzde Türkistan Tarihi Araştırmaları Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. (s. 135-150) içinde. Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB).
- Ömürbayev, S. (1984). *Örttüü keçüü*. Kırgızstan.
- Ömürbayev, S. (1986). *Cer ene*. Kırgızstan.
- Togan, V. Z. (2015). *Hâtralar*. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tolkun, S. (2017). Sovyet dönemi ve sonrası Özbek edebiyatında 'Basmacılık' konusu. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 3(1), 32-62.
- Tolkun, S. (2021). Türkistan İstiklalcilik hareketi ve komutanları üzerine iki yayın. *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*. 3(5), 115-124.
- Türkeş, A. O. (2017). Romana yazılan tarih. Z. Uysal (Hz.) *Edebiyatın omzundaki melek*. 81-149. İletişim.

- Uysal, Z. (2017). Giriş: Edebiyatın omzundaki melek. (Z. Uysal, Haz.) *Edebiyatın omzundaki melek.* 7-25 İletişim.
- Yelok, S. V. (2013). Feyzullah Hocayev ve credit hareketi. *Türk dünyası bilgiler zirvesi: Gönül sultanları buluşması.* 423-428 TDKB.
- Yeşilot, O. ve Özdemir, B. (2021). Sovyet arşiv belgeleri ışığında Basmacı hareketi. *Belleten.* 85 (302), 279-309. DOI: 10.37879/belleten. 2021. 279
- Yıldırım, S. ve Egamberdiyev, M. (2021). Türkistan'ın işgali ve Sovyetleştirilmesi sürecinde Ermeniler ve bölgede yaptıkları katliamlar. *Belleten.* 85(302). 227-277. DOI: 10.37879/belleten.2021.227
- Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız sözlüğü.* C. I. Türk Dil Kurumu.

Elektronik kaynaklar

- URL-1: *Kırgız kinosuna sayakat: "Taygak Keçüü" Tasması.* Erişim Tarihi 05.04.2022, <http://mediamanas.kg/1253-kyrgyz-kinosuna-sayakat-taygak-kech-tasmasy.html>
- URL-2: *"Urkuya" (Tarihîy darektüü bayan).* Erişim Tarihi 05.03.2022, <https://nookatym.wordpress.com/2016/04/02/уркуя-тарыхый-даректүү-баян/>
- URL-3: *Kasimbekovdun cañılıştığı, ce Mademinbektin ölümü.* Erişim Tarihi 01.04.2022, https://www.google.com.tr/amp/s/www.azattyk.org/amp/kyrgyzstan_literature_history_madaminbek_death_research/24530238.html



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Tiyatroda “Diegetik Kişi”ler Üzerine Bir İnceleme: Ölü Babaların Gölgesinde Beş Piyes

An Analysis of “Diegetic People” in Theatre:
Five Plays in the Shadow of Dead Fathers

Can Şen*

Öz

Tiyatro ve dram sanatları büyük ölçüde “mimesis” (gösterme) sanatı olarak kabul edilmekle beraber tiyatrodaki diğer dramatik türlerde “diegesis” de (anlatma) görülmektedir. Bununla beraber dramatik türlerin kendine özgü özellikleri sebebiyle diegesis/anlatma daha geri plandadır. Tiyatro ve dram sanatı incelemelerinde diegesis daha ziyade mekân kullanımıyla bağlantılı olarak “diegetik mekân” (bahsedilen/anlatılan mekân) kavramında görülmektedir. Makalede ilk olarak diegesis ve diegetik mekân kavramları üzerinde durulduktan sonra mekân ve olaylar gibi bazı kişilerin de, somut olarak şahıs kadrosunda yer almak dışında, sadece anlatımla piyeslere dâhil olabildikleri gösterilmeye çalışıldı. Bununla bağlantılı olarak, eserlerin şahıs kadrosunda yer almayan, diğer şahısların anlatımıyla piyeslere

Geliş tarihi (Received): 2-08-2022– Kabul tarihi (Accepted): 14-12-2022

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Bartın-Türkiye / Bartın University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. Bartın-Türkiye. cansen20@gmail.com. ORCID ID 0000-0001-7449-5112.

dâhil olan bu kişilerin “diegetik mekân” terimine benzer bir şekilde “diegetik kişi” olarak adlandırılması gerekliliği üzerinde duruldu. İnceleme için bu yaklaşımın evrenselliğini somutlaştırmak üzere Antik Yunan’dan 1950’lere gelen süreçte Batı tiyatrosunun ve Türk tiyatrosunun önde gelen eserlerinden beş piyes seçildi. Ele alınan piyeslerin dönemlerinde ön plana çıkan eserler olmalarının yanında bir başka ortak yönleri ise bu piyeslerdeki “diegetik kişi”lerin ölü babalar olmalarıdır. Bu çalışma ile tiyatro incelemelerinde bugüne kadar müstakil olarak değerlendirilmeyen diegetik kişilerin tiyatronun varlığıyla koşut oldukları ve modern tiyatrodada da varlıklarını devam ettirdikleri ortaya konuldu. Bu kişilerin piyeslerde somut varlıklarıyla yer alan kişiler kadar etkili olabildikleri tespit edildi ve bu bağlamda tiyatro incelemelerinde diegetik kişiler üzerinde de durulması gerektiği vurgulandı.

Anahtar sözcükler: *tiyatro, mimesis, diegesis, diegetik kişi, Batı tiyatrosu, Türk tiyatrosu*

Abstract

Theatre and the dramatic arts are majorly considered an art of “mimesis” (representation) while also “diegesis” (narrative) is seen in both theatre and other dramatic forms. In the dramatic forms, however, diegesis/narrative remains secondary due to their intrinsic properties. In the study of theatre and the dramatic arts, diegesis mostly appears as a “diegetic space” (mentioned/narrated space) in connection with the use of space. In the present article we will first focus on the concept of diegesis and diegetic space and then attempt to show that characters, just like events, can be included in plays only by narratives rather than necessarily being physically present in the cast. In connection with this, we emphasized that such people, who are not part of the cast but included in the play only through the narrative, should be named as “diegetic person”, similar to the term “diegetic space”. We concentrated on the prominent five plays from Western and Turkish theatre within a timeframe from the Ancient Greeks to the 1950’s to suggest the universality of this approach. In addition to the analyzed plays being prominent works of their periods, the fact that the diegetic people in those plays are dead fathers is another shared aspect of the five plays we have chosen. This study reveals that the existence of diegetic people, who have not been individually addressed up to present day in theatre studies, is parallel with that of the theatre and remains present in the modern theatre as well. It indicates that such people can be just as influential as tangible creatures in plays and accordingly emphasizes that diegetic people should also be taken into account in theatre studies.

Keywords: *theater, mimesis, diegesis, diegetic person, Western theater, Turkish theater*

Extended summary

The concepts of “mimesis” and “diegesis” are important for both art of theater and its literary aspect, the art of drama. Of these two Greek concepts that have been used since Plato

and Aristotle, “mimesis” generally means “imitation/representation” and “diegesis” means “narration/telling”. Diegesis is the telling of events and characters instead of showing them in action, and in this respect, it is the opposite of mimesis, which is based on representation. At some point, this distinction places theater and dramatic arts in a different position from other narrative genres. Likewise, according to Aristotle, while an epic is based on narration (diegesis), tragedy (more broadly theater, the art of drama) is based on “representation” in action.

Dramatic genres, especially theater, are largely based on mimesis. However, contrary to some misconceptions, theater is not merely just the art of representation. The existence of diegesis and diegetic elements in theater can be observed since the Ancient Greek theater. In studies of theater/drama art, diegesis is largely evaluated through the concept of “diegetic space” in connection with the use of space. In this study, a new approach has been brought to the analysis of the cast of characters by acting on the idea that people can also be included in the work through narration in addition to the element of space, and it has been examined whether diegesis also exists in terms of theater characters. In Turkish and English dictionaries, when the terms literature and theater were searched for in the context of the study, the concept of “diegetic person” or an equivalent was not encountered. At this point, the study focused on three examples from European theater and two examples from Turkish theater with representational value. These works include *Oedipus the King* from Sophocles, *Hamlet* from Shakespeare, *Ghosts* from Ibsen, *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)* from Necip Fazıl Kısakürek and *Köşebaşı (Street Corner)* from Ahmet Kutsi Tecer.

Another common feature of these “diegetic people”, which are made concrete through the abovementioned five examples selected from European and Turkish theater ranging from Ancient Greece to the 1950s, is that these persons are fathers who are dead. Laios, Oedipus’s biological father in Sophocles’ *Oedipus the King* and Polybos who raises him; *King Hamlet* in Shakespeare’s *Hamlet*; Captain Alving in Ibsen’s *Ghosts*; Husrev’s unnamed father in Necip Fazıl’s *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)* and Mr. Macit in Ahmet Kutsi Tecer’s *Köşebaşı (Street Corner)* are all people who do not physically appear in these plays except Mr. Macit who died before the time of the event. Mr. Macit dies at the very beginning of the play and is not seen throughout the play. The fact that these people are dead creates a necessity to include them in the fiction through narration. At this point, we attempted to concretely show how these people are narrated by others, especially their sons, and thus how “diegetic people” are presented. Based on the findings we have obtained at this part, “diegetic people” can be defined as people who are not directly involved in the works during the event in the art of theater and drama, and who are mentioned/narrated by other people.

In these five plays, with the exception of *Hamlet* and *Köşebaşı (Street Corner)*, dead fathers are not sufficiently recognized by their sons. Even in *Oedipus the King*, the main character does not know who his own father is until the end of the play. In three plays, the lack of recognition of the father leads to problems/conflicts for the leading figures. In these plays, narration of the diegetic people is done by other people rather than their sons. In *Hamlet* and *Köşebaşı (Street Corner)*, because the sons know their fathers closely, and their narration enables the reader/audience learn more about these people’s characteristics much

people more clearly. In addition, in *Hamlet*, when Ghost tells his son about his own death, represents a remarkable practice in terms of presenting diegetic people.

In the plays analyzed, fathers except Captain Alving and Mr. Macit, did not die of natural causes. While King Hamlet was killed by his brother for the throne, Oedipus killed his father, whom he never knew, in a fight. In terms of the murder of the father by his son, *Oedipus the King* has a striking effect on the reader/audience. In *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)*, the father committed suicide.

The use of diegetic persons in theater allows one to go back to the past through narration by going beyond the time of the event. This adds a temporal depth to the plays. This temporal depth is also seen in the plays analyzed in the present study. Especially in *Ghosts* and *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)*, the story takes the readers back thirty years.

In all the plays analyzed in the present study, it was observed that the fathers had a significant influence on their sons' future, whether or not father were sufficiently recognized by their sons. This also suggests that diegetic people in general can have significant effects on other people, events and fiction. Although the weight of these people in the plays is directly related to the way the works are constructed, diegetic people can be as effective as (and sometimes even more effective than) the people who are concretely present in the work. In this respect, it is also necessary to focus on diegetic people, if any, in new theater studies in the next. This will greatly contribute to a better understanding of the events and individuals.

Giriş

Tiyatro sanatı ve onun edebî yönü olan dram sanatı açısından “mimesis” ve “diegesis” kavramları önem taşımaktadır. Platon ve Aristoteles'ten beri kullanılagelen bu iki Yunanca kavramdan “mimesis” genel olarak “taklit/gösterme”, “diegesis” ise “anlatma/öyküleme” anlamlarına gelmektedir (Baldick, 2001: 66, 157). Diegesis, olay ve karakterleri eylem içinde göstermek yerine anlatmaktır (Pavis, 1988: 101) ve bu açıdan göstermeye dayalı olan mimesis'in zıddıdır. Bu ayrım bir noktada tiyatroyu ve dram sanatlarını diğer anlatı türlerinden farklı bir konuma taşımaktadır. Zira, Aristoteles'e göre destan anlatmaya (diegesis) dayalı iken tragedya (daha geniş olarak tiyatro, dram sanatı) eylem içinde “gösterme”ye dayalıdır (Şener, 2012: 41).

Bununla birlikte mimesis ile diegesis arasındaki ayrım tiyatrodaki hiç anlatma olmadığı anlamına gelmemektedir;¹ sadece mimesis (gösterme), diegesis'e göre ön planda ve ağırlıktadır. Modern tiyatronun kökenini oluşturan Antik Yunan tiyatrosunda özellikle mekân açısından çok fazla “diegetik mekân” (anlatılan mekân) kullanıldığı görülmektedir (Arıcı, 2018: 24). Yine Antik Yunan trajedilerindeki koro da diegetik bir etki meydana getirmektedir (Esen, 2017: 10). Dolayısıyla tiyatro, anlatmayı dışlamakta; göstermeye/taklide nazaran geri planda bırakılmaktadır. 20. yüzyılda ise Bertolt Bercht'in “epik tiyatro” anlayışı Aristotelesçi tiyatro anlayışından farklı olarak anlatmaya ve anlatıcıya önemli bir yer vermiştir ve alışlagelen tiyatro anlayışını sarsmıştır (Shepherd-Barr, 2019: 66-74).

Tiyatro/dram sanatı incelemelerinde diegesis büyük ölçüde mekân kullanımıyla bağlantılı olarak “diegetik mekân” kavramı üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, tiyatrodaki diegetik mekân kullanımı üzerinde kısaca durulduktan sonra diegesis’in tiyatro kişileri açısından da var olup olmadığını irdelenmiştir. İncelemede bu noktada temsil değeri taşıyan Avrupa tiyatrosundan üç, Türk tiyatrosundan iki örnek üzerinde duruldu. “Diegetik kişi” kavramını belirginleştirmek için seçilen ve dönemlerinde ön plana çıkan bu piyeslerin ortak noktasıysa bu piyeslerde diegetik kişilerin “ölü babalar” olmalarıdır.

1. Tiyatroda “diegetik kişi”ler

“Diegetik mekân”lar tiyatrodaki asıl mekânların yani sahnenin dışında kalan, “bahsedilen/anlatılan” mekânlardır. Bunlar piyeslerde ve temsil esnasında sahnede somut olarak yer almazlar. Kişilerin buralardan bahsetmesiyle esere dâhil olurlar. Diegetik mekânlar piyeslerdeki şahısların konumuna göre ikiye ayrılmaktadır: Şahısların görebildiği fakat seyircilerin göremediği diegetik mekânlar ve hem seyircilerin hem şahısların göremediği diegetik mekânlar (Arıcı, 2018: 24).

Diegetik mekân, Antik Yunan tiyatrosundan bu yana tiyatrodaki dram sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Antik Yunan trajedilerinde öldürme, intihar, yaralama gibi şiddet içeren sahnelerin seyirci önünde gerçekleştirilmesi uygun görülmediğinden bu eylemler sahne dışında, diegetik mekânlarda gerçekleştirilir ve bir tanık/haberci aracılığıyla anlatılarak esere dâhil edilirler (Arıcı, 2018: 32). Bu tip eserlerde diegetik mekân kullanımıyla beraber “anlatma” da eserin yapısına eklenmektedir.

Bunun yanı sıra diegetik mekân kullanımı özellikle seyircinin hayal gücüne hitap ettiği için (Altun, 2012: 21) yerinde kullanıldığında eserin başarısını olumlu yönde etkileyecek bir unsurdur. Bu bağlamda diegetik mekân kullanımının başarılı bir örneği Belçikalı tiyatro yazarı Maurice Maeterlinck’in *Evin İçeri* adlı tek perdelik piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Piyeste bir genç kızın ölüm haberinin ailesine ulaştırılması işlenmiştir. Haberi onlara iletecek olan İhtiyar ile Yabancı, ailenin evinin penceresinden içerdekilerin huzurlu hâllerini görürler ve kötü haberi onlara nasıl vereceklerini düşünürler. İhtiyar ile Yabancı’nın pencereden gördüklerini birbirlerine söylemeleri ile seyircilerin göremediği bir diegetik mekân olan evin içerisi esere dâhil olur (Maeterlinck, 1940: 1-18). Seyirciler bu noktada duyduklarından yola çıkarak evin içinde olanları hayal edeceklerdir. Dolayısıyla burada diegetik mekân kullanımı, temsili seyrederken aynı anda duyduklarını hayal etmeye yönelteceği için seyirciyi daha aktif bir konuma taşımaktadır.

Maeterlinck’in *Evin İçeri* piyesi özelinde düşünüldüğünde sahne evin dışarısidir ve içerisi sadece kişilerin anlatımıyla esere dâhil olduğu için diegetik mekândır. Fakat İhtiyar ile Yabancı’nın anlattıkları sadece mekâna ait bilgiler değildir, içerideki kişilerin hareketlerini de anlatırlar. Bu noktada “anlatılan” ama sahnede (ve dolayısıyla eserin şahıs kadrosunda) doğrudan yer almayan bu kişileri de “diegetik kişi” olarak adlandırmak mümkündür. Bu çalışma bağlamında taranan Türkçe ve İngilizce edebiyat ve tiyatro terimleri sözlüklerinde “diegetik kişi” kavramına ya da buna denk bir kullanıma rastlanmamıştır. (Baldick, 2001; Çalışlar, 1995; Pavis, 1998; Pavis, 2016; Taner vd., 1966; Taylor, 1993). Çalışmanın bu kısmında beş piyes üzerinden “diegetik kişi” kavramını somutlaştırılacaktır.

1.1. Sophokles, *Kral Oidipus*

Antik Yunan tiyatrosunun önemli isimlerinden Sophokles'in hayatının ortalarında yazdığı *Kral Oidipus* piyesi, Aristoteles tarafından en yetkin trajedi örneği olarak kabul edilmiştir (Nutku, 1985: 38). Piyeslerinde sıradan kişileri işlemeyen Sophokles'in bu olağan dışı şahıslarının kaderleri de sıradan insanlardan farklıdır (Nutku, 1985: 39). Bu bağlamda ele alacağımız piyesin merkezî kişisi Oidipus ve ailesinin yazgısı da oldukça sıra dışıdır.

Piyeste diegetik kişi olarak değerlendirebileceğimiz iki baba vardır. Birisi Oidipus'un öz babası Laios, diğeri de onu büyüten Polybos'tur. Oidipus'un öz babası olan Thebai kentinin kralı Laios, bir çocuğu olacağını ve bu çocuğun kendisini öldüreceğini rahiplerden öğrenmiştir. Laios bunun üzerine doğan erkek çocuğunu ayaklarını bağlatarak dağ başına atması için bir kölesine vermiştir (Sophokles, 2019: 27). Bu köle ise bebeğe acıyarak onu Korinthoslu bir çobana vermiştir. Çoban ilkin bebeğin ayaklarındaki bağları çözmüş, daha sonra onu Korinthos'un çocuğu olmayan kralı Polybos'a vermiştir (Sophokles, 2019: 38-39). Polybos tarafından büyütülen Oidipus, onu kendi babası sanmaktadır. Asıl babası olan Thebai'nin eski kralı Laios'u hiç tanımadığını kendisi de söylemiştir (Sophokles, 2019: 4).

Oidipus, Polybos'un sarayında yaşarken bir gün bir ziyafette çok içen bir davetli ona "uydurma evlat" demiştir. Bunun üzerine içine şüphe düşen Oidipus bu konuda tanrıya ve kâhinlere başvurur. Tanrıdan bir cevap alamazken kâhin Phoibos ona babasını öldürüp annesiyle evleneceğini, annesinden çocukları olacağını söyler. Bunun üzerine Korinthos'u terk eden Oidipus, Thebai yakınlarında bir yerde hiç tanımadığı öz babası Laios ve adamlarıyla karşılaşır, onlarla yol verme meselesi yüzünden kavga eder ve onları öldürerek hiç farkında olmadan kaçtığı kehaneti gerçekleştirir (Sophokles, 2019: 30). Daha sonra yoluna devam eden Oidipus, Thebai kentine zulmeden canavar Sphinks'in bilmecesini çözerek onu alt eder, kenti kurtarır ve Thebai'nin kralı olur (Sophokles, 2019: 2, 5). Eski kral Laios öldüğü için onun karısı olan İokaste ile yani öz annesiyle evlenir. Böylece kaçtığı kehanetin devamı da gerçekleşir.

Oidipus'un kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenmesi kenti felaketlerin sarması üzerine olur. Ardı arkası kesilmeyen felaketler ve veba salgını kenti kırıp geçirmektedir. Bunun üzerine tanrıya ve kâhinlere başvurulur. Tanrı, eski kral Laios'un intikamının alınmasını istemektedir (Sophokles, 2019: 4). Oidipus bunun üzerine katilin kim olduğunu araştırmaya başlar. Bu noktada onun intikamını almak için gerekenleri yapacağını söylerken kullandığı bazı ifâdeler gerçek babanın bilinmeyişi ve enstese meselesi açısından dikkat çekicidir: (...) *Mademki bugün benden önce Laios'un elinde tuttuğu iktidar mevkiindeyim, aile ocağına, karısına sahibim; mademki bahtsızlığa uğramayıp çocukları olsaydı, aynı anadan doğan çocuklar bizi birbirimize bağlayacaktı; kendi öz babamış gibi onun öcünü almak zorundayım.* (...) (Sophokles, 2019: 10)

Oidipus, bunun üzerine giriştiği kararlı araştırma neticesinde adım adım kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenir. Laios'un katili aranırken Korinthoslu bir haberci gelerek Kral Polybos'un öldüğünü haber verir. Bu haberciyle Oidipus arasında devam eden diyalog ile Oidipus, Polybos'un öz oğlu olmadığını öğrenir. Zira bu haberci Oidipus'u bebekken Laios'un kölesinden alan çobandır (Sophokles, 2019: 34, 38-39). Bunun üzerine Oidipus, Laios'un kölesini getirtir ve Korinthoslu haberciyle yüzleştirir. Ayrıca İokaste'nin Laios'un öldürülmesiyle ilgili anlattıkları ile Oidipus'un

işlediği cinayetle uyuşmaktadır (Sophokles, 2019: 28-30). Oidipus, böylece kendisini büyüten Polybos'un oğlu olmadığını, hiç tanımadığı babasını öldürerek kaçtığı kehanete yakalandığını öğrenir ve gözlerine iğne batırarak kendisini cezalandırır (Sophokles, 2019: 44-49).

Laios, Oidipus tarafından öldürüleli yıllar geçmiştir (Sophokles, 2019: 21). Polybos'un ölüm haberiye vak'a zamanı içinde gelmiştir. Bununla beraber her iki şahısla ilgili anlatılanlar geçmişte kalmıştır. Goethe'ye göre bu eserde önemli olayların büyük kısmı geçmişte olup bittiği için olay unsuru geri plandadır ve bu açıdan piyes "sadece trajik bir analiz" görünümündedir (Güçbilmez, 2006: 27-28). Piyeste Oidipus'un öz babası Laios da onu büyüten Polybos da mevcut şahıs kadrosunda yer almamaktadırlar. Merkezî kişi Oidipus'un kaderi ve yaşadıkları açısından bu kişiler oldukça önemli olsalar da okuyucular/seyirciler için onlar eserin dışındadır. İkisi de onları gören ya da tanıyan başkalarının anlatımıyla esere dâhil olmuşlardır. Bu doğrultuda iki baba da diegetik kişi özelliği taşımaktadır.

1.2. William Shakespeare, *Hamlet*

Shakespeare'in *Hamlet* piyesi babanın öldürülüşü açısından dolaylı da olsa *Kral Oidipus*'la benzer bir düzlemdir. Bu noktada Freud'un *Dünya edebiyatının değerini hiç yitirmeyecek üç başyapıtı olan Sophokles'in Kral Oidipus'u, Shakespeare'in Hamlet'i ve Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşleri'nde aynı konunun, baba katli motifinin işlenmesi pek rastlantı sayılamaz. (...)* (Freud, 2001: 235) şeklindeki sözleri önemlidir.

Hamlet'te diegetik kişi olarak baba esere iki boyutlu bir şekilde yansımıştır: Eceliyle öldüğü sanılan Kral Hamlet ve onun hayaleti. Piyesin hemen başında Horatio ile nöbetçiler Marcellus ve Bernardo'nun diyaloglarından ölü kralın hayaletinin geceleri görüldüğünü öğreniriz. Kısa bir süre içinde de hayalet yine görünür (Shakespeare, 2011: 2-3, 6-7). Hayalet, ölü kralın tıpatıp aynısıdır (Shakespeare, 2011: 18). Horatio'nun kralın hayaletini gördüklerini söylemesi üzerine oğlu Hamlet de bir gece onlarla nöbete katılır ve Hamlet'in hayaleti görüp onunla konuşmasıyla eserin aksiyonu hız kazanır (Shakespeare, 2011:16-19, 26-32). Piyeste Hayalet'in sadece Hamlet'e değil, nöbetçilere ve Horatio'ya da görünmesi onun bir sanrı olmadığını ortaya koymaktadır (Aydar, 2020: 51). Bu noktada Hayalet'in Kral Hamlet'ten bilgi bakımından farklı ve üst bir bilinç düzeyine sahip oluşu önemli bir husustur. Hayalet'in kendisi de oğluyla ilk konuştuğu anda "ben babanım" demek yerine "ben babanın ruhuyum/hayaletiyim" (Shakespeare, 2011: 29) diyerek ölü kraldan farklı bir bilgi/bilinç düzeyine sahip olduğunun altını çizmiştir (Özcan, 2012: 52). Zira,

(...) sadece kendi başına gelenlerin değil, dolaylı ya da dolaysız olarak ulaşabileceği bilgilerin ötesinde bilgiye sahip olan bir âlim-i mutlak anlatıcı rolündedir Hayalet. Örneğin katilinin kimliğini ve onun kendisini hangi yöntemlerle öldürdüğünü anlatmakla kalmayıp, kullandığı zehrin ne mene bir şey olduğuna kadar ayrıntıları verdikten sonra, bir adım öteye geçip karısının zina yaptığını bildiğini de söyler. Baba Hamlet hayattayken bu bilgiye sahip olsaydı, farklı bir tavır sergilemiş olabileceğine göre, demek ki bunu bilen Baba Hamlet değil, Hayalet Hamlet'tir. Bu âlim-i mutlak görüntüsüyle, söyledikleriyle güvenilir bir anlatıcı olduğu izlenimi verir. (Aydar, 2020: 51)

Hayalet'in yaşarken kendisi hakkında bilmediği şeylerin bilgisine de sahip olması ve bunları oğluna anlatması diegetik kişi olarak Kral Hamlet hakkında okuyucuların/seyircilerin de bilgi edinmesini sağlamaktadır. Herkes iki ay önce kralın bağ köşkünde uyurken yılan sokması neticesinde öldüğünü sanmaktadır. Bunun doğru olmadığını belirten Hayalet, bağ köşkündeki öğle uykusu esnasında kardeşinin (Hamlet'in amcası) gelerek kulağına zehir akıtmak suretiyle kendisini öldürdüğünü ve tahtını, karısını ele geçirdiğini söyler (Shakespeare, 2011: 30-31).

Hayalet'in kendi ölümü hakkında anlattığı bu önemli bilgilerin haricinde Kral Hamlet diegetik bir kişi olarak oğlunun sözleriyle de esere dâhil olmaktadır. Oğul Hamlet açısından Kral Hamlet geçmişte kalan mükemmelliği ve onun ölümü bu mükemmelliğin yitirilişini temsil etmektedir (Lings, 2001: 31). Hamlet'e göre babası "(...) *Tacına tahtuna, güzelim canına / Kahpece, kalleşçe kıyılmış bir kral! (...)*"dır (Shakespeare, 2011: 66). Hamlet'in annesiyle konuştuğu sahnede babasıyla onu öldüren mevcut kral amcasını karşılaştırırken söyledikleri de baba Hamlet'in meziyetlerini ortaya koyması açısından önemlidir:

Şuraya, şu resme bak, bir de şuna!

İki kardeşin resimleri bunlar.

Şu alımlı, görkemli yüze bak bir,

Hyperion'un saçlarını, Zeus'un alnını gör!

Mars'ın gözleri bu gözler, kükrerken savaşta;

Çevik Hermes, haberci, böyle dururdu

Göklere yakın bir tepenin başında.

Her tanrı kendinden bir şey katmış ona sanki.

Bir insan örneği verir gibi dünyamıza. (...) (Shakespeare, 2011: 100)

Hamlet'in en yakın arkadaşı Horatio ise Kral Hamlet'in zamanında Norveç Kralı Fortinbras'ı savaşta nasıl yendiğini ve ülkesi Danimarka'ya nasıl büyük bir zafer kazandırdığını anlatarak Kral Hamlet'in yiğitliğini vurgulamıştır (Shakespeare, 2011: 5).

Görüldüğü üzere piyesin vak'a zamanından önce ölen Kral Hamlet kendi hayaletinin, oğlunun ve başkalarının anlatımıyla esere dâhil olmakta, bu da onu diegetik kişi yapmaktadır. Özellikle Hayalet'in kendisi hakkında anlattıkları Hamlet'in intikam sürecini başlatması açısından diegetik kişilerin kurguda ne derece etkili olabileceklerini somut olarak göstermektedir.

1. 3. Henrik Ibsen, *Hayaletler*²

Norveçli yazar Ibsen, piyeslerinde vak'a zamanında yaşananlardan ziyade geçmişin etkili ve önemli olduğunu göstermeyi amaçlamıştır (Güçbilmez, 2006: 51). Onun piyeslerindeki şahıslar geçmişleriyle kurdukları hatalı ve telafi edilemez ilişki sebebiyle geçmişi âna taşımaktadırlar (Ejder, 2018: 79). Bu da Ibsen'in piyeslerini diegetik kişi kullanımına uygun bir hâle getirmektedir.

Ibsen'in *Hayaletler* piyesi geçmişteki olayların acısının ânda yaşanması açısından *Kral Oidipus* 'u anımsatmaktadır. Bununla birlikte Oidipus gerçeğin ortaya çıkması için mücadele ederken *Hayaletler* 'de Bayan Alving oğlunun babası hakkındaki gerçekleri öğrenmemesi için çaba harcamaktadır (Akpınar, 2015: 226). Ibsen'in bu piyesi "babaların günahlarını çocukların çekeceği" (Ibsen, 2014: 59) düşüncesi üzerine kuruludur ve bu açıdan natüralizmin önemsendiği kalıtım/soyaçekim (Şener, 2012: 177) ilkesine bağlıdır.

Hayaletler 'de baba Yüzbaşı Alving, vak'a zamanından on sene önce ölmüştür (Ibsen, 2014: 30). Aslında mabeynciliğe yükselmiş olmasına rağmen Rahip Manders onun adına açılacak yetimhanenin isminde daha mütevazı olması sebebiyle yüzbaşı rütbesinin kullanılmasını tercih eder ve Alving eserde genellikle bu şekilde anılır (Ibsen, 2014: 18).

Yüzbaşı Alving, diegetik bir kişi olarak piyese eşi Bayan Alving, oğlu Oswald Alving ve aile dostları Rahip Manders'in anlatımlarıyla dâhil olmaktadır. Burada ilk olarak dikkat çeken iki husus Oswald ve Manders'in Yüzbaşı Alving hakkındaki bilgilerinin eksik ya da hatalı oluşu ve piyeste Yüzbaşı Alving'ten, incelediğimiz ilk iki piyese nazaran, diegetik kişi olarak daha geniş bir şekilde bahsedilmesidir.

Rahip Manders'e göre Yüzbaşı Alving gençliğinde hayat dolu ve coşkulu bir insandır (Ibsen, 2014: 26). Gençlik yıllarında onu yakından tanıyan Manders, o yıllarda Yüzbaşı'nın süflî bir hayat sürdüğünü, hakkında çıkan dedikoduların doğru olduğunu bilmektedir. Bununla beraber evlilikte kadının eşini çekip çevirmesi gerektiğini savunan Manders, evliliklerinin ilk yıllarında bu tip sorunlarla karşılaşan Bayan Alving'in görevini yeteri kadar yerine getiremediğini düşünmektedir. Evinden kaçıp kendisine sığınan Bayan Alving'i evine dönmeye ve eşine sahip çıkmaya ikna eden Manders, böyle davranarak Alving çifti arasındaki sorunların çözülmesine katkı koyduğunu, bir süre sonra da Yüzbaşı'nın doğru yolu bulduğunu sanmaktadır (Ibsen, 2014: 31-32).

Osvald ise, kendisinin de belirttiği üzere, babasını çok az tanımaktadır (Ibsen, 2014: 80). Onunla ilgili tek anısı küçükken bir akşam babasının yanına gittiğinde Yüzbaşı'nın ona kendi piposundan içirmesi ve bunun üzerine hasta olup kusmasıdır (Ibsen, 2014: 25-26). Vak'a zamanında bu pipoyu bulan Oswald, ağzında pipoyla odaya girdiğinde Rahip Manders onu babasına benzetir (Ibsen, 2014: 24-25). Oswald'ın babasına fiziksel olarak benzerliği eserin temalarından olan kalıtımın ilk kez dile getirilmesi açısından önemlidir. Zira *Hayaletler* bir bakıma annenin bütün korumalarına rağmen oğlun babaya dönüşme hikâyesidir (Ejder, 2018: 86) ve fiziksel benzerliğin vurgulandığı bu sahneden sonra başka benzerlikler/etkiler de ortaya çıkacaktır.

Osvald'ın babasını çok az tanımamasının sebebi annesinin yedi yaşındayken onu evden uzaklaştırmasıdır. Babasının süflî yaşamını görerek ondan etkileneceğini, onu örnek alacağını düşünen Bayan Alving bu yolla oğlunu korumak istemiştir (Ibsen, 2014: 36-37). Evden uzaktaki oğluna yazdığı mektuplarda ise ona babasından hep olumlu bir şekilde bahsetmiştir. Bu yüzden Oswald babasını düzgün bir kişi sanmaktadır (Ibsen, 2014: 44, 60).

Yüzbaşı Alving hakkındaki gerçekler ise Bayan Alving'in Manders'e anlattıklarıyla okuyucu/seyirci tarafından öğrenilir. Manders'in Bayan Alving'in evine dönüşüyle her şeyin düzeldiğini sanmasına karşın Yüzbaşı Alving süflî hayatına ölene kadar devam etmiştir. Ba-

yan Alving, Yüzbaşı'nın on dokuz yıllık evlilikleri boyunca kendi arzularına göre yaşadığını belirtmiştir (Ibsen, 2014: 34). Yüzbaşı, Oswald doğduktan sonra düzelir gibi olmuşsa da kısa bir süre sonra eski yaşantısını devam ettirmiştir. Yaşadığı deneyimden ötürü evi terk etmenin de çözüm olmayacağını bilen Bayan Alving bu noktadan sonra eşinin ahlâksızlıklarına katlanmaya, bunları oğlundan ve toplumdaki saklamaya çalışmıştır. Bayan Alving'in tahammül edemediği en büyük olay ise Yüzbaşı'nın evdeki hizmetçiye de sarkıntılık etmesi ve onu hamile bırakmasıdır. Bunun üzerine hizmetçi evden gönderilirken Oswald da babasının yaptıklarını görmemesi için evden uzaklaştırılmıştır (Ibsen, 2014: 35-37, 41). Manders'in her şeyin düzeldiğini sanması da Bayan Alving'in gerçekleri saklama çabasının bir yansımasıdır (Ibsen, 2014: 35-36).

Yüzbaşı Alving'in oğlu ve yakın arkadaşı tarafından kendi gerçekliğinden farklı algılanması/tanınması daha sonra İtalyan yazar Luigi Pirandello'da görülen "psikolojik rölativizm"i anımsatmaktadır (Kundakçı, 1990: 183-184). Kişisel gerçekliğin göreceli olması bireyin gerçek anlamda tanınmasını engellemektedir ki Oswald ve Manders'in içinde buldukları yanılsamanın sebebi de budur.

Piyeste geçmişin/babanın etkisinin âna yansıması Oswald'ın tıpkı yıllar önce babasının yaptığı gibi evin hizmetçisini taciz etmesiyle doruğa çıkmıştır (Ibsen, 2014: 39). Bu olay bir bakıma annenin oğlunu korumak için yıllarca harcadığı çabanın boşa gittiğini ortaya koymakla beraber piyesin teması açısından davranışların/huyların da kalıtımla çocuğa geçebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Fakat sorunlar bununla sınırlı kalmayacaktır. Ibsen esere biyolojik kalıtımla frengi hastalığını da dâhil ederek (Akpınar, 2015: 225) Bayan Alving'in çekincelerinin çok ötesinde bir olumsuz durum meydana getirmiştir. Oswald çocukluğundan beri baş ağrıları çekmektedir fakat bu, o yıllarda büyük bir sorun teşkil etmemiştir. Vak'a zamanında eve dönmeden önceki Paris günlerinde bu ağrılar onu çalışamaz, resim yapamaz hâle getirmiştir. Paris'in en iyi doktorlarından birisine muayene olan Oswald'a doktor "kurt yeniği / vermoulu" (frengi) hastalığını babasından kalıtımla aldığını söyler. Oswald ise babasını oldukça düzgün biri sandığı için buna kesinlikle inanmaz ve hastalığı kendisinin kapıldığını sanır (Ibsen, 2014: 58-60). Piyesin sonunda annesi, Oswald'ın hoşlandığı hizmetçi kız Regine ile evlenmesinin mümkün olmadığını göstermek için ona babasının hamile bıraktığı hizmetçinin kızının Regine olduğunu söyler. Annesinin bu açıklamalarından sonra Oswald hastalığının irsî olduğuna kanaat getirir (Ibsen, 2014: 77-78, 83).

Hayaletler'de Yüzbaşı Alving bir baba olarak onu tanıyanların anlattıklarıyla esere dâhil olmuştur. Bununla birlikte incelediğimiz diğer diegetik kişilerden farklı olarak Yüzbaşı hakkında şahısların bildikleri birbirinden farklıdır ve gerçek hem diğer şahıslar hem okuyucular/seyirciler tarafından Bayan Alving'in anlattıklarıyla öğrenilir. Ayrıca Ibsen'in bu piyesinde kalıtımı bir tema olarak işlemesiyle baba, diegetik bir kişi olmanın yanı sıra oğlunun kişiliğini ve sağlığını etkileyen, geçmişin gölgesini âna yansıtan bir varlık olmuştur.

1. 4. Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*

Necip Fazıl Kısakürek'in 1937'de yazdığı ve 1938'de kitap olarak yayımlanan ikinci piyesi (Şen, 2017a: 27) *Bir Adam Yaratmak*'ta merkezî kişi Husrev'in babası da diegetik bir kişidir. Piyeste meşhur bir yazar olan Husrev'in adı belirtilmeyen babası vak'a zamanından otuz yıl önce, Husrev sekiz yaşındayken kendisini yalısının bahçesindeki incir ağacına asarak intihar etmiştir (Kısakürek, 2014: 24, 54). Makalemizde ele aldığımız ölü babalar arasında intihar eden tek kişi Husrev'in babasıdır.

Bu piyesteki baba-oğul ilişkisi Ibsen'in *Hayaletler*'indekine benzemektedir. Oswald yedi yaşından sonra evden uzaklaştırıldığı, Husrev ise babası o küçükken intihar ettiği için babalarını yeteri kadar tanınamaktadırlar (Şen, 2017a: 113). Husrev, kaza ile halasının kızı Selma'yı vurup öldürdükten sonra buhranlar geçirirken babasını daha iyi tanıyabilmek, neden intihar ettiğini anlayabilmek için sık sık annesi Ulviye'yi sorgular. Fakat Ulviye'yle eşi arasında bir iletişim kopukluğu olduğu anlaşılmaktadır ve bu yüzden o, eşinin neden intihar ettiğini bilmemektedir. Yine de Ulviye'nin oğluna anlattıkları babanın diegetik kişi olarak esere dâhil olması ve okuyucular/seyirciler tarafından kısmen de olsa tanınması açısından önemlidir.

Ulviye'ye göre eşinin psikolojik ve fiziksel bir rahatsızlığı yoktur. Fakat o, "kendisini vermeyen" bir insandır ve düşüncelerini eşine anlatmamaktadır. Yüzünden, tavırlarından ne düşündüğü anlaşılmamaktadır (Kısakürek, 2014: 54). Bu açıdan onun içine kapanık, yalnızlaşmış/yabancılaşmış bir insan olduğu anlaşılmaktadır (Şen, 2017a: 260). İntihar ettiği gün de oldukça normal görünmektedir. O günlerde mevsim kış olduğu için Maçka'da oturuyorlarken Husrev'in babası o gece eve gitmemiş ve kendisinden haber alınmamıştır. Ertesi gün yazın kullandıkları ve o günlerde kimse bulunmayan yalıda intihar ettiği haberi alınmıştır (Kısakürek, 2014: 54).

Ulviye, eşinin içine kapanık biri olduğunu, düşüncelerini etrafına açmadığını belirtmekle beraber piyesin sonlarında onun sürekli ölümü düşündüğünü ifade etmiştir. Ayrıca Husrev, babasına ait bir kitabın kenarında onun bir notunu görür: "*Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür. (...)*" (Kısakürek, 2014: 130). Bunlar Husrev'in babası için ölümün bir fikr-i sabit hâline geldiğini göstermektedir. İçindeki ölüm/yokluk endişesini dindiremeyen ve iç dünyasını yakınlarıyla paylaşamayan baba korkunun verdiği ıstıraptan kurtulmanın yolunu düşünme mekanizmasını durdurmak şeklinde bulmuştur. Bunun yolu ise ona göre intihardır (Şen, 2017a: 261).

Bir Adam Yaratmak'ta *Hayaletler*'deki gibi kalıtımla geçen bir hastalık söz konusu değildir ama bu piyeste de fiziksel/ruhsal kalıtım üzerinde durulmuştur. Üçüncü perdenin başında yazar anlatıcının dekor hakkında bilgi verdiği sahne talimatında Husrev'in yalıdaki kitap odasında babasının yağlı boya bir portresi olduğu ve resmin Husrev'in tıpkısı olduğu belirtilmiştir (Kısakürek, 2014: 101). Bu perdede Husrevlerin uşağı Osman da onun babasına benzediğini söyler (Kısakürek, 2014: 109). Bu fiziksel benzerliğin yanı sıra Husrev'in zihni de hep ölümlü meşguldür. Bunun bir yansıması olarak "Ölüm Korkusu" adlı bir piyes yazmıştır. Bu piyesin merkezî kişinin babası da Husrev'in babasıyla aynı şekilde intihar

etmiştir. Büyüdüğünde bir kazayla annesini öldüren bu şahıs buhranlar geçirmiş ve sonunda o da tıpkı babası gibi intihar etmiştir (Kısakürek, 2014: 13-17). Husrev'in arkadaşlarından asabiyci Nevzat'a göre bu piyeste marazî ruh hâli kalıtımla babadan oğula geçmiştir (Kısakürek, 2014: 40).

Husrev bu piyesi yazdıktan sonra annesini değil ama hala kızı Selma'yı kazayla öldürmüştür. Bu andan sonra psikolojik olarak çöken Husrev, babasının ve piyesindeki şahsın kaderiyle kendisinininkini özdeşleştirmeye başlamıştır (Kısakürek, 2014: 89). Husrev'in sürekli babasının intiharını anlamaya çalışması Hamlet'in kafasının sürekli babasının ölümüyle meşgul olmasına benzemektedir (Şenol, 2003: 60). Bu ruh hâli yüzünden başta annesi olmak üzere çevresindekiler Husrev'in intihar edebileceğinden endişe ederler. Hatta babasının intihar ettiği incir ağacı onda bir fikr-i sabit hâline geldiği için Ulviye bu ağacı kökünden kestirir (Kısakürek, 2014: 104; Şenol, 2003: 61). Babayla psikolojik olarak özdeşleşme açısından bu ağaç Husrev için bir semboldür. Küçük bir çocukken bu ağacı çok sevdiğini, gölgesinde oyunlar oynadığını ama bir gün bu ağacın en sevdiği varlık olan babasını ondan aldığını söyleyen Husrev; incir ağacına baktığında babasını gördüğünü, bu yüzden ağacın kendisi için önemli olduğunu belirtmiştir. Ağacın kesilmesi onun için büyük bir kayıptır (Kısakürek, 2014: 124-125).

Bir Adam Yaratmak'ta diegetik kişi olarak babanın fiziksel ve ruhsal özellikleri ayrıntılı belirtilmemişse de dış görünüş açısından oğlunun onun aynısı olduğunun ve içe kapanık, marazî bir kişiliği olduğunun belirtilmesi Husrev üzerindeki etkisinin anlaşılması açısından önemlidir. Piyeste babanın geçmişteki yaşamından ziyade onun intiharının oğlunun şimdisi üzerindeki tesiri üzerinde yoğun olarak durulmuştur.

1. 5. Ahmet Kutsi Tecer, *Köşebaşı*

Ahmet Kutsi Tecer, 1947 tarihli *Köşebaşı* piyesinde ortaoyununun geleneksel özelliklerinden de yararlanarak bir İstanbul mahallesinin yirmi dört saatlik hayatını tiyatroya aksettirmeyi amaçlamıştır (Tecer, 2017: 10-11). Bu bir günlük hayat kesitinde mahallenin sakinlerinden Macit Bey'in piyesin hemen başında vefât etmesi önemli bir vak'adır. Diegetik kişi olarak Macit Bey, incelenen diğer piyeslerdeki diegetik kişilerden farklı olarak vak'a zamanı içerisinde vefât etmiştir.

Piyenin başındaki birinci tabloda gece vakti bir kadın mahalle bekçisinden hastalarının ağırlaştığını söyleyerek bir doktor bulmasını ister. Bu hasta Macit Bey'dir (Tecer, 2017: 15). O gecenin sabahında geçen birinci perdenin hemen başında ise Macit Bey'in vefât haberi mahalleye yayılır (Tecer, 2017: 16). Dolayısıyla vefât ânı vak'a zamanının içinde de olsa Macit Bey incelenen diğer diegetik kişiler gibi eserde somut olarak yer almaz. Okuyucular/seyirciler Macit Bey hakkındaki bilgileri esnafın, Muhtar Ağabey'in ve eserin sonunda Macit Bey'in oğlu olduğu anlaşılan Yabancı'nın anlattıklarından öğrenirler. Piyeste Macit Bey'in gece vakti ölümü dışında büyük çapta bir olay olmadığı ve bir mahallenin günlük yaşamı işlenmeye çalışıldığı için eserde anlatma unsuru ağırlıktadır. Eser boyunca bilhassa Macit Bey'in hayatının ve ölümünün anlatıldığı görülmektedir (Aytaş, 2003: 96). Macit Bey'in

geçmişinin kimi zaman bir dedikodu atmosferi içinde mahalleli tarafından irdelenmesi piyesi kısmen de olsa geçmişin aydınlatılmaya çalışıldığı *Kral Oidipus*’a yaklaştırmaktadır.

Macit Bey hakkındaki ilk bilgiler Kahveci Çırağı ile Bakkal Çırağı’nın diyalogundan öğrenilir: Çok ihtiyar olan Macit Bey bir süredir kahveye çıkamamıştır. Yirmi sene önce mal müdürlüğünden emekli olan Macit Bey’in oturduğu ev kendisine aittir, eşi ve kızı ile yaşamaktadır. Maddî durumları aslında iyi olmakla beraber Macit Bey’in hastalıkları sebebiyle son zamanlarda durumları biraz bozulmuştur (Tecer, 2017: 18). Hatta bu yüzden evlerini Emniyet Sandığı’na ipotek ettirerek borç almışlardır. Macit Bey’in öldüğü gün kurum borcun ödenmesi için tebligat göndermiştir fakat bunu tebliğe gelen memur onun öldüğünü kahvedekilerden öğrenmiştir (Tecer, 2017: 52).

Mahallenin bakkalı onun hakkında daha ayrıntılı bilgi verir: Macit Bey’in bir tarafı bir süredir felçlidir. Aslen Bursalı olan Macit Bey’in maddî durumunun iyi olması dedesinden kalan mal mülk sayesinde. İki kere evlenmiş olan Macit Bey ikinci eşi ve ondan olan kızı Dürdane’yle yaşamaktadır. Mahalleye yirmi sene önce emekli olunca taşınan Macit Bey’in ilk eşinden de bir oğlu vardır fakat onu reddetmiştir. Bakkal ayrıca onun eski bir İttihatçı olduğu için emekli edildiğini söyler (Tecer, 2017: 19-22). Bakkal’ın müşterilerinden Yaşlı Kadın ise onun her zaman mahallelinin yardımına koşan iyiliksever bir insan olduğunu belirtmiştir (Tecer, 2017: 36).

Muhtar Ağabey ise Macit Bey’in oğlu etrafındaki dedikodular hakkında kahvedekilere bilgi vermiştir: Mahallede yaşayan Bahriyeli ile evli olan güzel ve çekici Saffet Hanım o günlerde mahalleye yeni taşınan Macit Bey’in oğlunu baştan çıkarmıştır. Saffet Hanım’ın eşi uzun süre gemide görevli olarak bulunduğu için Macit Bey’in oğluyla rahatça görüşebilmiştir. Fakat kısa bir süre sonra mahallede bununla ilgili dedikodular çıkar ve bunun üzerine Macit Bey oğlunu evlatlıktan reddeder. Saffet Hanım’ınsa bir zaman sonra bir kızı olur, mahalleli bu kızın Macit Bey’in oğlundan olduğunu düşünmektedir (Tecer, 2017: 73-74).

İncelediğimiz diğer piyeslerden farklı olarak diegetik kişi olan babanın oğlu bu piyeste geri plandadır. Bunda onun evlatlıktan reddedilmesi ve bunun üzerine mahalleyi terk etmesi etkili olmuştur. Bununla beraber oğul yıllar sonra mahallesini ziyaret etmek ister ve piyeste birinci perdeden itibaren Yabancı kimliğinde dâhil olur. Oğul yazar tarafından “yabancı” olarak isimlendirilmesinin sebebi mahalleye geldiğinde aradan geçen uzun yıllar sebebiyle kimsenin onu tanımamasıdır. Yazar ayrıca bu isimlendirme ile okuyucu/seyirci üzerindeki merak duygusunu arttırmıştır.

Yabancı bir tesadüf eseri babasının öldüğü gün mahalleye gelmiştir ve bu vefât haberini kahvedekilerin konuşmalarından alır (Tecer, 2017: 27). Tanınmak istemediği için konuşmaları tepkisizce dinlemeye çalışan Yabancı’nın yine de bu haber üzerine teessüre düştüğü görülmektedir (Tecer, 2017: 30). Piyenin sonunda gün biterken Yabancı gitmeden önce eski arkadaşı, Beyağabey olarak zikredilen, Naci’ye kendisini tanıtır ve yaşadıklarını anlatır. Yabancı’nın anlattıklarından Saffet Hanım’la olan ilişkisinin gerçek olduğu öğrenilir. Ona göre bunun bir krize dönüşmesinde babasının mizacı ile üvey annesinin tavrı etkili olmuştur. Mahalledeki dedikoduları Macit Bey’e biraz da abartarak anlatan üvey anne “ya o ya ben”

diyerek onu bir tercih yapmaya zorlamıştır. Oğluna göre Macit Bey titiz ve aksi tabiatlı bir adam olduğu için eşinden bunları duyunca hiç düşünmeden ve oğluyla konuşmadan onu evlatlıktan reddetmiştir. O da bunun üzerine İstanbul’u terk ederek kendisine yeni bir hayat kurmuştur (Tecer, 2017: 87-88).

Köşebaşı’nda Macit Bey diegetik bir kişi olarak mahallelinin ve oğlu Yabancı’nın anlamıyla esere dâhil olmuştur. İncelediğimiz diğer piyeslere nazaran bu eserde baba ve oğul daha geri planda olsalar da oğulun hatası üzerine babanın tepkisi onun hayatını ve geleceğini etkilemiştir. Dolayısıyla Yabancı açısından Ibsen’in piyeslerinde olduğu gibi geçmişin gölgesi yaşanan ânı etkilemektedir.

2. Diegetik kişilerin sunumu açısından mekân ve zaman

Tiyatroda diegetik kişi kullanımının mekân ve zaman unsurlarıyla da bağlantısı vardır. Diegetik kişiler sahnenin dışında oldukları için başka bir mekânın/zamanın da anlatılmasını sağlamaktadırlar. Aynı şekilde Maurice Maeterlinck’in daha önce üzerinde durduğumuz *Evin İçi* piyesindeki gibi diegetik mekân kullanımı zorunlu bir şekilde diegetik kişileri de esere dâhil edebilmektedir.

Diegetik mekân, sahneye taşınması teknik olarak mümkün olmayan olayların veya seyirciyi irkiltici, rahatsız edici şiddet sahnelerinin esere eklenmesi için de kullanılmaktadır. Örneğin, Shakespeare’in *Macbeth* piyesinde haberciler savaş sahnelerini ayrıntılarıyla krala anlatırlar (Esen, 2017: 11). Bunların sahnede canlandırılması imkânsızdır ve böyle eserlerde savaş meydanları gibi geniş ve kapsamlı mekânlar da diegetik mekân olarak esere dâhil edilebilmektedir. Bu tip diegetik mekânların anlatımında da savaşan askerler gibi diegetik kişiler esere eklenmektedir.

Diegetik kişilerin önemli bir boyutu zaman unsuruyla olan bağlarıdır. Diegesis yani anlatma, bir bakıma geçmişin esere dâhil edilmesidir. Çünkü anlatılan her şey, çok kısa bir an önce gerçekleşmiş bile olsa geçmişte kalmıştır. Bu açıdan geçmişin diegetik bir yönü vardır (Ejder, 2018: 90). Meselâ, “O, şimdi buradaydı.” cümlesinde bahsedilen kişinin orada bulunma hâli üzerinden belki birkaç saniye geçmiştir ama artık orada olmadığı için bu cümlede ifade edilen bulunma hâli geçmişte kalmıştır.

Buna koşut olarak diegetik kişilerin anlatılması geçmişin şimdiye/esere taşımaktadır. Bu noktada Maeterlinck’in *Evin İçi* piyesinde evdeki şahısların hareketlerinin anlık olarak anlatılması da “O, şimdi buradaydı.” cümlesine benzer bir şekilde birkaç saniyelik bir geçmişin aktarımıdır. Dolayısıyla tiyatrodaki diegetik kişi kullanımının zamansal bir boyutu da vardır ve diegetik kişiler vak’a zamanının dışına çıkılmasını sağlayarak piyeslere bir derinlik katmaktadırlar. Çalışmada ele aldığımız *Kral Oidipus* başta olmak üzere Antik Yunan tiyatrosundan bu yana geçmişin anlatımı tiyatrodaki hep var olmuştur (Güçbilmez, 2006: 27). Bunda Batı tiyatrosunun ilk zamanlarından beri hep bellekle ve geçmişle uğraşmasının önemli bir etkisi vardır (Güçbilmez, 2006: 16). Bilhassa Ibsen tiyatrosu geçmişin şimdiye etkisi üzerine kurulu olduğu için Ibsen’in piyeslerinde bu oldukça yoğun olarak görülmektedir. Onun eserlerinde olaylar iki-üç gün gibi kısa bir zamanda geçerken olayların arka planı yirmi yıl gibi uzun bir geçmişe dayanmaktadır (Ejder, 2018: 76).

Çalışmada değerlendirilen beş piyeste de diegetik kişi kullanımının zamansal açıdan piyeslere bir derinlik kattığı görülmektedir. *Kral Oidipus* 'ta Oidipus'un doğduğu günlere kadar inilir. Hayaletler'de baba vak'a zamanından on sene önce ölmüştür ama eserde on dokuz yıllık bir evlilikten bahsedilir, dolayısıyla eserde yaklaşık otuz senelik bir süreç söz konusudur. *Bir Adam Yaratmak* 'ta da otuz sene öncesine, babanın intiharına dek gidilir. *Köşebaşı* 'nda diğer piyeslerden farklı olarak baba vak'a zamanının hemen başında ölür ama bu piyeste de yirmi senelik bir süreçle karşılaşmaktadır. Bu eserlerde görüldüğü üzere diegetik kişilerle yirmi-otuz senelik bir süreç piyeslere yansımaktadır. Sadece *Hamlet* 'te bu kadar geriye gidilmemiştir. Kral öleli iki ay olmuştur ama yine de baba Hamlet'in başarılarının ve yüceliğinin anlatılması esere bir derinlik katmaktadır.

Sonuç

Edebî türler açısından “mimesis” (taklit/gösterme) ve “diegesis” (anlatma/öyküleme) ayrımı Antik Yunan'dan itibaren görülmektedir. Başta tiyatro olmak üzere dramatik türler büyük ölçüde mimesis'e dayalıdır. Bununla beraber, bazı yanlış kanaatlerin aksine tiyatro salt gösterme sanatı değildir. Tiyatroda diegesis'in ve diegetik unsurların varlığı Antik Yunan tiyatrosundan bu yana gözlemlenebilmektedir. Buna rağmen tiyatro eserleri üzerine yapılan çalışmalarda daha ziyade mekân bir diegetik unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada mekân dışında kişilerin de anlatmayla esere dâhil olabileceği düşüncesiyle hareket edilerek şahıs kadrosu incelemelerine yeni bir yaklaşım getirilmiş ve “diegetik kişi” kavramı, Dünya tiyatrosu içinde temsil değeri olan ve kabul gören beş örnek piyes üzerinden, değerlendirilmiştir.

Antik Yunan'dan 1950'lere kadar gelen süreç içerisinde Avrupa ve Türk tiyatrosundan seçilen beş örnek üzerinden somutlaştırmaya çalıştığımız bu “diegetik kişiler”in çalışma bağlamında ortak bir özelliği ise bu kişilerin ölü babalar olmalarıdır. Sophokles'in *Kral Oidipus* piyesinde Oidipus'un öz babası Laios ve onu büyüten Polybos, Shakespeare'in *Hamlet* 'inde Kral Hamlet, Ibsen'in *Hayaletler* 'inde Yüzbaşı Alving, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* piyesinde Husrev'in adı belirtilmeyen babası ve Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* eserindeki Macit Bey bu piyeslerde somut varlıklarıyla yer almayan; Macit Bey hariç hepsi vak'a zamanından önce ölmüş kişilerdir. Macit Bey ise eserin hemen başında ölür ve o da eserin kurgusunda görülmez. Bu kişilerinin ölmüş olmaları onların anlatmayla kurguya dâhil edilmesini bir zorunluluk hâline getirmiştir. Bu noktada bahse konu şahısların başta oğulları olmak üzere diğer kişiler tarafından nasıl anlatıldığını, böylece “diegetik kişiler”in nasıl sunulduğunu göstermeye çalıştık. Bu noktada elde ettiğimiz bulgular üzerinden “diegetik kişi”ler tiyatro ve dram sanatında vak'a esnasında eserlerde doğrudan yer almayan, diğer şahıslar tarafından bahsedilen/anlatılan kişiler olarak tanımlanabilir.

Bu beş piyesten *Hamlet* ve *Köşebaşı* haricindekilerde ölü babalar, oğulları tarafından yeteri kadar tanınmamaktadır. Hatta *Kral Oidipus* 'ta merkezî kişi öz babasının kim olduğunu eserin sonuna kadar bilmemektedir. Üç piyeste babanın yeteri kadar tanınmaması merkezî kişiler açısından sorunlara/çatışmalara yol açmaktadır. Bu piyeslerde diegetik kişilerin anlatımı oğullardan ziyade diğer kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. *Hamlet* ve *Köşebaşı* 'nda

ise oğullar babalarını yakinen tanımaktadırlar ve oğulların anlatımı bu kişilerin özelliklerinin okuyucu/seyirci tarafından daha açık bir şekilde öğrenilmesini sağlamıştır. Ayrıca *Hamlet*'te Hayalet'in kendi ölümü hakkında oğluna anlattıkları da diegetik kişilerin sunumu açısından dikkat çekici bir uygulamadır.

İncelenen piyeslerde Yüzbaşı Alving ve Macit Bey dışındaki babalar ecelleriyle ölmemiştir. Kral Hamlet, kardeşi tarafından taht için öldürülürken Oidipus hiç tanımadığı babasını bir kavgada öldürmüştür. Babanın oğlu tarafından öldürülmesi açısından *Kral Oidipus* okuyucu/seyirci üzerinde çarpıcı bir etki meydana getirmektedir. *Bir Adam Yaratmak*'ta ise baba intihar etmiştir.

Tiyatroda diegetik kişi kullanımı vak'a zamanının dışına çıkılarak anlatma yoluyla geçmişe gidilmesini sağlamaktadır. Bu da piyeslere zamansal açıdan bir derinlik katmaktadır. İncelenen piyeslerde de bu durum karşımıza çıkmaktadır. Özellikle *Hayaletler*'de ve *Bir Adam Yaratmak*'ta otuz sene kadar öncesine gidildiği görülmektedir.

Çalışmada ele alınan tüm piyeslerde oğulları tarafından yeterince tanınmış ya da tanınmamasın babaların onların geleceği üzerinde ciddi bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu aynı zamanda genel olarak diegetik kişilerin diğer kişiler ve olaylar/kurgu üzerinde önemli etkileri olabileceğini göstermektedir. Bu kişilerin piyeslerdeki ağırlıklarının eserlerin kurgulanış şekliyle doğrudan bağlantısı olmakla beraber diegetik kişiler, eserde somut olarak yer alan kişiler kadar (hatta bazen daha fazla) etkili olabilmektedirler. Bu açıdan tiyatro incelemelerinde, eğer varsa, diegetik kişiler üzerinde durulması da gerekmektedir. Bu, olayların ve şahısların daha iyi anlaşılmasına büyük ölçüde katkı sağlayacaktır.

Notlar

- 1 Türk tiyatrosu üzerine yapılan kimi çalışmalarda tiyatro tamamen bir "gösterme" sanatı olarak algılanmış ve tiyatrodan anlatmanın-anlatıcının varlığı yadsınmıştır. Bu konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak farklı bir yaklaşım ortaya koyan bir çalışma için bakınız: (Şen, 2017b: 21).
- 2 Eserin orijinal ismi olan *Gengangere* Türkçeye "hortlaklar" olarak da çevrilmektedir. Çalışmada yararlandığımız çevirideki tercihe uygun olarak *Hayaletler* ismini kullandık.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akpınar, B. (2015). *Ibsen'in sıradışı kadınları*. April.
- Altun, H. (2012). Mekân üzerinde mücadele: Egemen(lerin) tiyatro yapılarına karşı boş uzamda direnme ve ezilenlerin belleği olarak teatral "alan dışı"nın inşası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (33), 7-31.
- Arcı, O. (2018). Poetika'da zaman ve mekân düşüncesi (K. Karaboğa, Ed.) *Tiyatroda zaman/mekân*, 11-34. Habitus.
- Aydar, F. B. (2020). *Hamlet'in bağlanan basireti üzerine - Hamlet ve sürünceme*. Sel.
- Aytaş, G. (2003). Ahmet Kutsi Tecer ve tiyatro edebiyatımıza katkısı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 87-97.
- Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı.
- Ejder, E. (2018). Dar alanda geniş zamanlar: Ibsen oyunlarında yeniden canlandırılan geçmiş (K. Karaboğa, Ed.) *Tiyatroda zaman/mekân*. 75-93. Habitus.
- Esen, U. (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust adlı oyununun çağdaş bir meddah performansı olarak uygulanması ve sahnelenmesi* [Sanatta yeterlilik tezi] Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (K. Şipal, Çev.) YKY.
- Güçbilmez, B. (2006). *Zaman/zemin/zuhûr-gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*. Deniz.
- Ibsen, H. (2014). *Hayaletler* (T. Y. Ögüt, Çev.) Mitos Boyut.
- Kısakürek, N. F. (2014). *Bir adam yaratmak*. Büyük Doğu.
- Kundakçı, D. (1990). Pirandello'nun psikolojik rölativizmi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 34(1-2), 179-202.
- Lings, M. (2001). *Shakespeare'in kutsal sanatı* (İ. Durdu, Çev.) Ayışığı.
- Maeterlinck, M. (1940). *Evin içi* (S. Eyüboğlu, Çev.) Maarif Vekillliği Devlet Konservatuarı.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi-1*. Remzi.
- Özcan, C. (2012). Shakespeare'in hayaletleri nasıl görünür? Baba Hamlet ve Banquo'yu sahneye getirmek üzerine. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (33), 47-58.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre* (Ch. Shantz, Trans.) University of Toronto.

- Pavis, P. (2016). *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre* (A. Brown, Trans.) Routledge.
- Shakespeare, W. (2011). *Hamlet* (S. Eyüboğlu, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Shepherd-Barr, K. E. (2019). *Modern dram sanatı* (B. Güçbilmez, Çev.) Dost.
- Sophokles (2019). *Kral Oidipus* (B. Tuncel, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek tiyatrosu üzerine bir inceleme*. Gece.
- Şen, C. (2017b). Edebî bir tür olarak tiyatrodan anlatıcı meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 19-39.
- Şener, S. (2012). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost.
- Şenol, D. (2003). *Sahnenin iki yüzü-Bir adam yaratmak ile Hamlet karşılaştırması*. Karakutu.
- Taner, H. vd. (1966). *Tiyatro terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Taylor, J. R. (1993). *Dictionary of the theatre*. Penguin Books.
- Tecer, A. K. (2017). *Bütün oyunları 1-Köşebaşı, satılık ev, bir pazar günü*. Mitos Boyut.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Orhan Pamuk'un *Masumiyet Metinleri*'nde Postmodern 'Yüce'

The Postmodern 'Sublime' in Orhan Pamuk's *Texts of Innocence*

Seda Arıkan*

Abstract

Orhan Pamuk published *The Museum of Innocence* in 2008, two years after getting his title of the first Turkish Nobel laureate. He opened the city museum named "Museum of Innocence" four years after the publication of this novel, which he had dreamed of collecting the objects to be exhibited for many years. In the same year, he published a catalogue titled *The Innocence of Objects* (2012) for this museum in which Pamuk writes about the objects, their relations to his life and his city İstanbul. The documentary film on this city museum, *Innocence of Memories* (2015), is shot in a collaboration between Pamuk and British director Grant Gee. Finally, a retrospective book titled *The Innocence of Memories*—which includes the screenplay, the conversation between the author and the director, and

Geliş tarihi (Received): 8.08.2022– Kabul tarihi (Accepted): 23-12-2022

* Doç.Dr., Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elazığ-Türkiye / Fırat University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of English Language and Literature. Elazığ-Türkiye. bulutsedaarikan@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-4190-9205

selected frames of this film—was published in 2016. All these written and visual texts by Pamuk, which are preferred to be named *The Texts of Innocence* in this study, open the way for an interplay and intertextuality re-represented by the spiral metaphor. This paper suggests, based on this metaphor that signifies an ‘unwinding path’ going through all these narratives, Orhan Pamuk produces the dynamics of the sublime that is related to presenting the unrepresentable, free play, aesthetic formation, and the gaze of the perceiver in the postmodernist era. In this sense, this study aims to trace the postmodern dynamics of the sublime, turning around a set of objects presented and (re)presented to the reader, the museum-goer, and the audience within the fiction, the fictionalized non-fiction, and visual art narratives by Orhan Pamuk.

Keywords: *Orhan Pamuk, The Museum of Innocence, postmodern sublime, object, representation*

Öz

Orhan Pamuk, ilk Nobel ödüllü Türk unvanını aldıktan iki yıl sonra, 2008 yılında *Masumiyet Müzesi*'ni yayımlar. İçinde sergilenen nesnelere toplayarak uzun yıllardır açma hayali kurduğu “Masumiyet Müzesi” adındaki şehir müzesini ise romanın yayımlanmasından dört yıl sonra açar. Aynı yıl, müzede sergilenen nesnelere, bu nesnelere yaşamıyla ve yaşadığı şehir İstanbul ile ilişkisini anlatan *Şeylerin Masumiyeti* (2012) adlı müze kataloğunu yayımlar. Bunları takiben, bu şehir müzesini konu alan *Hatıraların Masumiyeti* (2015) adlı belgesel, Orhan Pamuk ve İngiliz yönetmen Grant Gee iş birliğiyle çekilir. Son olarak, belgeselin senaryosunu, yazar ile yönetmen arasındaki röportajı ve bu belgeselden seçilmiş kareleri içeren *Hatıraların Masumiyeti* adlı retrospektif bir kitap 2016 yılında yayımlanır. Bu çalışmada *Masumiyet Metinleri* olarak adlandırılması tercih edilen Orhan Pamuk’un tüm bu yazılı ve görsel metinleri, sarmal metaforu ile temsil edilen bir karşılıklı etkileşimin ve metinlerarasılığın yolunu açmaktadır. Bu makale, Orhan Pamuk’un tüm bu anlatılarının içinden “çözülerek giden bir yolu” temsil eden sarmal metaforundan yola çıkarak, Pamuk’un postmodernist çağda temsil edilemeyen, serbest oyunu, estetik biçimi ve metinleri algılayan kişinin bakışını ortaya koyan bu metinlerinde yücenin dinamiklerini ürettiğini öne sürmektedir. Bu anlamda bu çalışma, okura, müze gezginine ve izleyiciye sunulan ve yeniden temsil edilen bir dizi nesne etrafında dönen yücenin postmodern dinamiklerinin Orhan Pamuk’un kurgusunda (roman), kurgulaştırılmış kurgu-dışı anlatılarında (müze kataloğu ve film üzerine kitap) ve görsel sanat anlatılarındaki (müze ve belgesel film) izini sürmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, postmodern yüce, nesne, temsil*

Introduction

Orhan Pamuk's novel *The Museum of Innocence*, published in 2008, two years after getting his first Turkish Nobel laureate title, is based on a devastating life-long love story that plays with the stories of the objects. Starting with this novel, Pamuk paves the way for an interplay between the works of art he creates. When Pamuk was writing this novel, he imagined establishing a city museum named the "Museum of Innocence," which was finally opened four years after the novel's publication and was awarded the *European Museum of the Year* in 2014. Following the museum's opening, Pamuk published *The Innocence of Objects*. This book held in that very same museum retells the objects depicted in the novel and displayed in the museum. In this book, Pamuk also includes the relationship of the objects to his life and his city, İstanbul. In addition to them, a documentary about this city museum and İstanbul, *Innocence of Memories* (2015), was directed by British filmmaker Grant Gee and a retrospective book, *The Innocence of Memories*, which includes the screenplay, the conversation between the author and the director, and selected frames of this film, appeared in 2016. In these works, Pamuk uses the spiral metaphor by embedding it into the novel and virtually inserting a spiral figure on the museum floor. I claim that this metaphor represents an 'unwinding path' going through all these narratives and referring to the dynamism of representation, perception, and sensation in life and art. Contrary to the re-circling, which passes over the same circles, the spiral is open to new unwinding paths, new representations, and narrations. In this sense, I argue that these unwinding texts, which I will call *The Texts of Innocence* by Orhan Pamuk in this study, trace the spiral of artistic and aesthetic pleasure in the process of creation and perception, which makes them an example of postmodern sublime.

The Texts of Innocence evolve out of a set of objects presented and re-presented to the reader, the museum visitor, and the audience within the storytelling of fiction, fictionalized non-fiction, and visual art narratives of the museum and the film. While Pamuk's style of rendering a flaring text *within a text within another text* reveals his creative aesthetics and experimentalism, the perception of these texts paves the way for an aesthetic pleasure that is shared with the author. This creative process and its perception are mostly related to an ongoing discussion on aesthetics: the undefinable and unrepresentable *sublime*. Initiated with Longinus's text *On Sublimity*, in which he defines the sublime as "the echo of a noble mind" (2010: 141), this concept is discussed regarding not only the writer but also the receiver of a literary work. Longinus's focus on the emotional intensity of sublimity concerns the emotional psychology of the author and the audience. Especially in the eighteenth century, Longinus's ancient text maintained a reputation regarding literary critics' focus on the concept, like Joseph Addison did in his writings published in *The Spectator*. Addison made several points on the sublime, such as the pleasure of the imagination, which originates from "great, uncommon, or beautiful" objects and requires a unified "magnificence" (1712). By analysing the sublime effect caused by the mind's attempt to fill itself with a magnificent object, he provided his successors, like Edmund Burke, to think about the sublime effect in detail. Initiated by the ancient philosophers, the experience of the sublime and the status of

a sublime object have been the primary concern not only of aesthetics but also morality and psychology. While Kant associates the experience of the sublime with nature in his *Critique of Judgment* (2007[1790]), accepting that the sublime is related to natural objects which force the mind to the hard work of conceiving the transcendent, some other philosophers, such as Hegel, Schopenhauer, and Schiller focus on the potential of artificial objects, mostly in visual works of art and written texts, to explain the sublime. Many post-Kantian thinkers alter the path of the sublime from the natural to the artificial creation of forms, which lies in modernist and postmodernist thought.

Especially based on Schopenhauer's aesthetics, the sublime's revival from the idea of its relation to the transcendent and sacred to the human-made artworks was discussed as the core matter of aesthetics by many postmodernists such as Paul de Man and Lyotard, whose discussion of art and literature conceives the sublime mostly related to the human creations. Although Lyotard stays closer to the classical understanding of the sublime in terms of its focus on the senses, such as pain and pleasure, in his essay "Answering the Question: What is Postmodernism?", he brings forward the autonomy of the writer or the artist whose work is not "governed by the preestablished rules" (Kitson, 2019: 81). In this sense, by challenging the understanding of aesthetics and the sublime as natural entities, Lyotard supports the strength of art and the artist who uses free-play, re-representation, experimentalism, and artistic creation to arouse the feeling of the sublime both for the creator of art and its perceiver. The postmodern understanding of the sublime enhanced to address the sublime object of art as the source of a productive signification and interpretation system. In this respect, many theorists commented on how the sublime experience includes the gaze, interpretation, perception, and senses of the perceiver. While Deleuze identified the sublime as the *pure sensation* that affects the body, even the nervous system, Slavoj Žižek theorized the sublime by referring to the gaze of the perceiver.

In this sense, this paper argues that Orhan Pamuk's *Texts of Innocence*, which use experimentalism, re-representation, interplay, and intertextuality, unfold the dynamics of the postmodern sublime for the author as well as for the perceiver (the novel reader, the museum-goer, and the documentary spectator). Combining "the object-oriented Burkean sublime" with "the subject-oriented Kantian sublime [which] anticipates an irresistible effect upon the audience by leading them into the realm of the incomprehensible and unrepresentable" (İpekçi, 2020: 280), Pamuk creates a world of sublimity aroused by the re-represented objects (his written, visual, and even audial texts) and perceived by the re-interpreting subjects (his readers, museum-goers and film spectators).

The spiral of re-representation in *The Texts of Innocence*

The interplay between Pamuk's *Texts of Innocence* is based on the formation and representation of representation, which results in high artistic practice. The novel, Pamuk's chronologically first published work amongst these texts, embodies the words as the representation of the objects, emotions, and thoughts related to them. On the other hand,

the opening of the museum, the composing of the catalogue, the premier of the film at the Venice International Film Festival in 2015, and the book about this film render a series of visual as well as narrative *re-representations*. For instance, the museum re-represents the objects defined in the novel, and the museum's catalogue re-represents these objects within a new narration and visual collage. In this sense, in Pamuk's *Texts of Innocence*, narration, visual objects, and fictional visuality all exist within the presence of the other. It results in a representational spiral—a metaphor Pamuk uses for many of his ideas about time, narration, and representation. Pamuk's representational spiral is the source of the experience of the postmodern sublime, not aroused by the greatness in nature or natural objects that cannot be totally represented, but, contrary to this Kantian approach, by the new efforts of re-representation. Thus, the sublime feeling in his texts is predominantly connected to the experience of art as a way of creation and perception.

The paradox inherent in the experience of the sublime is that representation is germane to the representational insufficiency, which identifies “the sentiment of the sublime” (as cited in Tabbi, 1995: x), combining pleasure and pain at the same time. Whereas many postmodernists share the same idea of the sublime about its relation to the contradictory but also complementary feelings of pain and pleasure, they deviate from the classical understanding that these feelings are together a response to the greatness of nature and natural phenomenon. Their focus is on the primacy of representation as well as the insufficiency, even impossibility, of representation which attracts the artist and the perceiver going through a process of pleasure and pain. Pamuk's *Texts of Innocence*, the representations in themselves and the representations of each other, operate within this mechanism of the sublime based on pain and pleasure, frequently experienced albeit hardly expressed. First and foremost, his first text, the novel, is based on the storytelling of happy and sorrowful memories of the narrator—the protagonist Kemal, who tries to speak the unspeakable to the reader: his life-long love for Füsün and the inexpressible pain of her death.

Kemal's attempt to present the unrepresentable (his unconditional love and the pain of her death) is the main source of his motivation to express his experience of the sublime and transport it to his readers and future museum visitors. Exclusively, Kemal's way of representing his life via symbolic objects gets the narration extremely close to the postmodern sublime experienced by the narrator, the author, and the reader. At that point, Pamuk's style incorporates Lyotard's writings on the sublime (1985, 1994), which he describes as an attempt to “present the unrepresentable.” To Lyotard, presenting the unrepresentable gives the artist freedom of expression of a story by creating allusions that resist presenting. In this regard, besides verbal representations of the objects to describe his feelings and thoughts, Kemal decides to open a museum to present the objects and their stories visually. Thus, Kemal and/or Pamuk open another dimension of representation in order to try to convey the inexpressible or unrepresentable and invite the reader and the museum visitor to get the feeling of the sublime within creative art.

The postmodern free-play of representation is evident in terms of the opening of the museum in which the objects whose stories are narrated by Kemal in the novel are displayed

within a new creative representation. Those objects once triggered the feeling of *epiphany* for Kemal in the novel—a concept defined as “a sudden spiritual manifestation” mostly inclined by any “commonest object” whose “soul, whatness, leaps to us from the vestment of its appearance” and “seems to us radiant” (Abrams, 1999: 80)—are re-represented in the museum as natural visual objects to spark the experience of the sublime, a moment of *wonder and dread*. It is a similar mechanism to an epiphany for the visitor to the museum. Laura Barrett, in her article “‘How the Dead Speak to the Living’: Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*,” questions the possibility of epiphany and sublime in postmodern literature, which many critics reject on the ground that technology and media have complicated their possibility. However, Barrett concludes that the postmodern sublime and epiphany mostly arise “through re-construction, through representation, through language. Ironically, the narrative itself, is the means of self-discovery” (2001: 109). A similar postmodern sublime is observed for Kemal, or Pamuk himself, through representation within the borders of language, storytelling, and visual art. The sublime through representation is also experienced by the reader, the museum visitor, and the film spectator, who appreciate the representation of representation through re-construction. As an illustration, the display of the beige handbag with the fake brand of Jenny Colon gives the museum visitor “the pleasure of facing the fake of a fake designer item that becomes an actress in the cast of objects Pamuk creates” (Ogut, 2017: 50). A similar representation of representation arises a similar aesthetic pleasure in the film spectator when s/he realizes the interview of Pamuk on the TV screens of various houses in İstanbul.

In this process of re-representation and the experience of the sublime it creates, the semi-documentary film about the museum is a significant narration attempting to represent and re-present Pamuk’s earlier texts: the novel and the museum, all in one. The shooting of the film, as well as the following published book on it, *The Innocence of Memories* (2016), contributes to the annulate representation operating like a spiral. When the postmodern theorists revealed their theories on the relationship between the sublime and representation, they mostly referred to Kant’s concept of *Darstellung*, the “presentation” or “representation” of aesthetic ideas, which he describes as “a representation of the imagination that occasions much thinking, though without it being possible for any determinate thought, i.e., concept, to be adequate to it” (as cited in Ginsborg, 2019). Reconsidering Kant’s *Darstellung*, those postmodernists interpret the aesthetic experience of the sublime in terms of its relation to the imagination. The imagination aims to present an intrinsically unrepresentable object; however, by going against its limit, this experience of the sublime creates “a crisis for the faculty of presentation in the form of irresolvable conflict between it and a set of objects that remain fundamentally inaccessible to it, but that it strives to present nonetheless” (Johnson, 2012: 118-119). Although this process is accepted as a negative presentation in line with the unrepresentable, it is also a free aesthetic process in which imagination continues to represent not an object but an intuition.

The paradoxical relation between presentation and the impossibility of presentation is named “*differend*” by Lyotard (1994), which results in the feeling of sublimity. The paradox

is that the absolute cannot be presented by symbolic representation though it is required by the faculty of reason. Lyotard, in *Lessons on the Analytic of the Sublime*, claims that this paradox results in a representation of “a sign of the presence of the absolute” (1994: 152) which surpasses presentation. The absolute is represented at that point via symbolic presentation—namely literary and artistic symbolization that works through the form. Pamuk’s texts, which are based on many transcendental concepts such as love, death, and innocence, are also significant attempts to represent them as various parts of the absolute.

Similar to Lyotard’s classification of avant-garde modernism, which plays with realities and presents multiple perspectives resulting in the experience of the sublime, Pamuk’s texts challenge the unrepresentable by presenting “the fact that the unrepresentable exists” (Lyotard, 1985: 78). For instance, among many objects narrated in the novel and displayed in the museum, the broken porcelain heart is exhibited “to represent his [Kemal’s] heartbreak” (Pamuk, 2009: 271) and “the advertisement of Paradison, a painkiller” to illustrate “an anatomical chart of love pains” (Cabinet, 26). Though love and loss of the beloved have been expressed so much in art and literature, they might still be classified in the category of ‘supersensible’ that goes beyond representation but attracts the artist to represent as well as the perceiver to witness this representation—the junction where the sublime asserts itself. The counterpart of love, another absolute resistance to be represented, is death—which constitutes the core of Pamuk’s texts with the partnership of love. The deaths of Kemal’s father and Füsün are narrated and represented via the objects in the novel and the museum. Kemal narrates what he senses because of his father’s death as follows: “With the death of my father, it wasn’t just the objects of everyday life that had changed; even the most ordinary street scenes had become irreplaceable mementos of a lost world whose every detail figured in the meaning of the whole” (Pamuk, 2009: 226). By relating the feeling of absolute loss to *the irreplaceable mementos of a lost world*, Kemal attempts to redefine and represent death. His father’s false teeth exhibited in the museum exemplify the attempt of Kemal, who is attached to the objects more than before to compensate for the inexpressible senses. The death of Füsün is also represented by some objects, one of which is the accident report that represents the “journey to another world” (the title of Chapter 79). In this sense, though Pamuk challenges the unrepresentable by presenting the objects and their stories again in the museum, the absolute and the notions related to it—such as love and death—still resist representation in the fullest sense. *The Texts of Innocence* by Pamuk, either verbal or visual, generate the experience of the sublime emerging “within representation which nonetheless exceeds the possibility of representation” (as cited in Tüzün, 2012: 137). To exceed this possibility of representation, Pamuk uses aesthetic tools such as form and experimentalism in which the sublime is deployed by taking place “on the occasion of a form; thus, the object has an attraction on the mind” (Lyotard, 1993: 110). His experimentalism in the form of his narratives attracts the mind of their receivers resulting in a sublime feeling.

The way to the sublime: Aesthetic formations in *The Texts of Innocence*

Representation is created chiefly with limitless aesthetic formations in avant-garde literature and postmodernism. Shawn Alfrey, examining Žižek’s “ridiculous sublime” in aesthetic tradition contrary to the Romantic sublime, situates the sublime within the reproductive chain of signification, in which the “sublime object” keeps interpretation circulating “not [in] the traditionally vertical domain of transcendence” but in a “spatial, architectural, horizontal” way (2017: 63). This spatial, architectural, and horizontal way is observed in the reading process of Pamuk’s texts as well as within different perspectives of the museum visitor and the film spectator. In this sense, this way provides new approaches and perspectives to the sublime object, as Žižek puts it, “which cannot be approached too closely: if we get too near it, it loses its sublime features and becomes an ordinary vulgar object—it can persist only in an interspace, in an intermediate state, viewed from a certain perspective, half-seen” (1989: 170). In this context, Pamuk’s texts enable us to conceive verbal or visual objects from different perspectives that allow new representations and interpretations. Especially the formation of the objects in the museum and the museum’s interior architect present the possibility of various perspectives that invite the visitor to experience the sublime. To give a specific example, in the early days of collecting the objects for his museum, Kemal writes a letter. Pamuk mentions its presence in the novel and displays it in the museum; however, the content is not known either by the readers of the novel or the visitors to the museum. The presence of the letter in the novel without its content, as well as its presence as a mystery in the museum, is related to the aesthetic sublime that is aroused by not approaching the object too close.

Pamuk’s presenting the objects, either as a part of narration or visibility, paves the way for new interpretations by the perceivers. The aesthetic way that creates the sublime is obvious in terms of the independent representation and re-signification of the novel, the museum, and the film. While the dialogue amongst the texts raises the experience of the sublime, their separate existence substantially unfolds aesthetic sublimity. In the catalogue of the museum, *The Innocence of Objects*, Pamuk states that the core of “The Museum of Innocence,” both the novel and the museum, was imagined and created together from the beginning; however, on the last day of the formation of the museum, he apprehends the museum that is not just an illustration of the novel and cannot be narrowed to the narration of the museum has an independent soul (2012: 11, 18). This independence or free-soul of the objects, the words, the museum, the photographs in the catalogue, or the film operates within the formation of aesthetic items, namely the verbal and visual objects. It is the point of the rise of the sublime when aesthetic formation takes precedence over representation by developing “the ability somehow to gain authority to achieve power and voice” (Alfrey, 2017: 63).

The aesthetic formation wandering through different levels of representation works within the aesthetic collage of Pamuk’s texts. For instance, in the catalogue for the museum, the additional photographs not derived from either the novel or the museum but hold a nostalgic sense and feeling are given in a new composition contributing to the creation of a unitary

soul while persevering to be identified. The revelation of the collage creates the experience of the aesthetic sublime just as the objects do—which are “not presented in a chronological or taxonomic order” (Ogut, 2017: 47)—within an aesthetic collage in the museum engendering “a unique configuration among them” (Pamuk, 2012: 51). The collage of Aunt Nesibe’s sewing box with “the view of Istanbul adorning its lid,” her scissors, pins, measuring tape, thimbles, and “swatches of material and lace” (Pamuk, 2009) displayed in box 3 in the museum is just one example among many others. Pamuk claims that the items of the museum “composed with attention and compassion” get a much more substantial meaning than they carry in life (2012: 51). The impression they arouse due to their aesthetic formation is unique and performative such as in the film for which Pamuk collaborated with the director, Grant Gee, who has “carefully assembled a collage of textual fragments, painterly visuals and mysterious voiceovers” (Pulver, 2015).

The aesthetics of the postmodern sublime requires the ingenious forms of postmodern art observed in Pamuk’s works. The ingenious forms even turn into formless aesthetics at some points. By breaking the rules of traditional composition, the formation and style of those texts are partly based on aesthetic coincidence. As Pamuk mentions, the coincidence in the arrangement of the objects unfolds the feeling of beauty as frequently observed in the museum (2012: 83). Quoting Velican, the 16th-century artist of miniature, Pamuk supports the idea that beauty means rediscovering *the thing* seen by the eye in this world but already known by the mind instinctively, and the coincidental beauty—as the rediscovery of the eye—is the biggest happiness that the mind or the hand had not consciously considered or intended before (2012: 86). In this respect, *The Texts of Innocence*, in which the lion’s share is visuality, formation, and aesthetic collage, contribute to what Pamuk names aesthetic happiness and rediscovered coincidental beauty for the perceivers. To instantiate some of them: the entirely new objects and even a machine created by various old machine parts in the cabinet numbered 29, the attachment of the picture of a girl with a red shirt to some photographs of the places where Kemal fantasies that he sees Füsün in chapter 32, the creative collage of the cigarette butts of Füsün both in the museum and in the catalogue symbolised with the photographs representing Füsün’s hand while smoking, the food and newspaper column replicas, the photographs of the ships sailing through Bosphorus. What Pamuk names the happiness in gazing at those objects is undoubtedly related to the *deep feeling* that cannot be separated from the feeling of the sublime. In the catalogue corresponding to chapter 41 of the novel, titled “Swimming on My Back,” Pamuk mentions that he puts various photographs of the sailing ships on the Bosphorus that stimulate “a deep feeling” that he cannot explain exactly, and he adds that he founded The Museum (2012: 171) to be able to express that feeling. In the museum, besides virtual representations, he uses an audio guide and additional sounds, such as ship horns and some other city sounds, to express what he calls *deep feelings*. In this sense, Pamuk’s *Texts of Innocence* are diverse efforts serving the same purpose—to express, or at least to get closer to expressing, the inexpressible by using creative aesthetic formations and methods.

Visuality and the sublime in *The Texts of Innocence*

Considered as a whole, each of Pamuk's *Texts of Innocence* uses visuality to express and impress the feeling of aesthetic beauty, a notion Pamuk mentions in his Nobel lecture, declaring he writes "because it is exciting to turn all of life's beauties and riches into words" among the other reasons (2006). In doing so, his wish to be highly experimental and performative, besides his desire to make people take pleasure in his experimentalism (Pamuk, 2017: 100), is the intersection point of the sublime experience for the artist and the perceiver. Pamuk sequences his literary texts with visual texts to present, as Lyotard utters, "the unrepresentable in presentation itself" (1985: 81). Thus, Pamuk's *Texts of Innocence* exemplify the postmodern sublimity, which is "expressible not in any single text but in the spaces between texts" (Barrett, 2001: 113).

The spaces Pamuk creates, either in his written texts or visual representations, are distinctive in their visuality and architecture, which identifies Pamuk as a novelist of imaginative visualization. While Pamuk uses objects to tell a story as well as telling the stories of those objects, he draws pictorial narrations by using them in the novel, the museum, and the catalogue. In *The Naïve and the Sentimental Novelist*, he clearly states that when he transforms his thoughts into words, he strives to "visualize each scene like a film sequence, and each sentence like a painting" (2010: 94). Believing that he is accepted as a "visual writer" who appeals to the visual imagination of the reader (Pamuk, 2017: 82), Pamuk frequently states that novel writing and painting hold a similar process in terms of aesthetic creation and perception. Especially in his book *The Naïve and the Sentimental Novelist*—in which he focuses on how the novelists work, the novels are written, and they affect their readers—he claims the novels are "three-dimensional fictions" (2010: 26) and they have a "museum-like quality" (2010: 135). Like painting a picture or composing a visual art craft, writing a novel requires visual imagination by considering both the whole picture and the separate parts of it. Pamuk's style in *The Texts of Innocence* presupposes the arrangement of emotions and thoughts with the objects that frame and represent them. While Pamuk achieves this combination "with a single deft stroke, in one sentence" in the novel form (Pamuk, 2010: 111), he gives the same *single deft stroke* in an object, a photograph, and a film frame, by visualizing the words and verbalizing the visuality. In this process, the picturesque narration of his texts is based on giving the moment in time, an object in a vision, and the word in the narration. It requires imagining the world as a picture in which the perceiver could grab the moment of the experience of the sublime.

Pamuk strongly believes that in the art of the novel, we "might say, 'In the beginning there seems to be the picture, but it must be told in words'" (2010: 114). Thus, novel writing and reading work through visuality that requires imagining the world as a whole picture. In terms of this visuality, his narratives' relation to the sublime is noteworthy because of the sublime's relation to visuality. Pamuk considers the writer and the reader as a person "standing before a landscape painting," thus, "the writer's attention to visual detail, and the reader's ability to transform words into a large landscape painting through visualization, are decisive" (Pamuk, 2010: 8). At that point, the visualizing reader is much closer to the

experience of the sublime since s/he is “powerfully struck by the extraordinary nature of the things” (2010: 3) and seeks to conceive them in wholeness.

The attempt to conceive wholeness is akin to grasping the sublime, an attempt to perceive what is unperceivable. Referring to this attempt, Pamuk designates it as going beyond the limits of ourselves and perceiving everything as a great whole, which was the goal of the ancient Chinese painters who were trying to “capture the poetry of vast landscapes” (2010: 72). The point in doing so is to find the imaginary centre situated in *the whole* which enables us to perceive the centre and the whole, or the totality, at the same time. What Pamuk names the centre corresponds to “a fragment of knowledge, an intuition, a clue about *the deepest thing* [italics mine]” (Pamuk, 2010: 27). The power of this centre is significant as it embodies a sense, knowledge, and intuition which are also embodied within the sublimity.

Pamuk relates the importance of seeing a centre in totality, as well as the general landscape simultaneously, to a central feeling in the totality; i.e., the central feeling of *The Texts of Innocence* is “Turkish melancholia” (*hüzün* in Turkish), which combines pleasure and pain at the same time. Though Turkish melancholia is associated with feelings of sadness and sorrow in a general sense, it is also allied with a kind of pleasure occasioned by the free choice of declining a vain enjoyment. In this respect, rather than giving a readerly text that the reader or the spectator perceives as a vain enjoyment, Pamuk presents a writerly text which invites the perceiver to experience aesthetic pain and pleasure—probably experienced by its creator as well. Technically, to arouse a similar feeling in the perceiver of those texts, the visual and the verbal form are combined with visual imagination. To Pamuk, in this formation, the novel is constructed upon minor points such as “narrative units, subjects, patterns, subplots, mini-stories, poetic moments, personal experiences, [and] bits of information” (2010: 78) that are similar to the Aristotelian points of time which are the smallest indivisible entities. In this sense, the novels present “frozen moments” just like in the paintings, and they visualize the “word-formed moments, these points of Time” which are transformed into Space (Pamuk, 2010: 97). When Pamuk’s texts are considered as a whole, it is observed that not only the novel and the other written texts but also the museum and the film embody those points or moments which attempt to render totality by conceiving a central feeling in it.

In all of those texts, one single point or moment, as well as the feeling it gives, corresponds to an image, which is named “the right image” by Pamuk (2010: 94). To verbalize the visual and to visualize the verbal is related to the right image that melts literature and visual arts in the same pot. In all of *The Texts of Innocence*, the right image appears as a point in totality as in Chinese landscape paintings. To Pamuk, that is the point and the moment of feeling “the *thrill* [italics mine] of being in the presence of everything all at once” and “the *dizzy* [italics mine] pleasure of being in a world which we cannot see in its entirety” (2010: 98). His definition of the perceiver’s feeling *the thrill* and *the dizzy pleasure* while striving to enter the painting or a novel to conceive the biggest picture through the right images mirrors the feeling of the aesthetic sublime. As an example of this feeling, the brilliant case among his texts is probably the unique cigarette butts displayed in the museum—corresponding to

the unique moods of Füsun as well as “most truly to Aristotle’s moments” as depicted in the novel (Pamuk, 2009: 396, 397)—and the shooting of those butts in the film by enlarging the focus from a single butt to 4,213 cigarette butts that create a sublime totality existing in uniqueness. Referring to Lyotard’s statement that “the figural arises as the coexistence of incommensurable or heterogeneous spaces, of the figurative in the textual or the textual in the figurative,” Sebnem Timur Ogut mentions that the wall of the cigarette butts is an excellent example of “the mix of the textual and the figural” in the museum as “a heterogenous space” (2017: 54). As a figurative image, a single cigarette buff holds meaning in itself and the totality simultaneously. By using the image of smoking attached to many feelings—little or extreme, pleasure or sadness—that govern the human soul, Pamuk gives the impression of the sublime moment not only within the wall of the butts but also in an awe-inspiring scene of the film. This scene makes the spectator perceive that each smoking is unique by telling its own story. However, it loses this uniqueness in the crowd of the others, though still expressing inexpressible moods. The experience of the sublime in this example, like in many others, is related to giving a fascination with visual novelty to daily objects and “awakening the mind’s attention from the lethargy of the world before us” (Pamuk, 2010: 177).

The particular in totality and its sublimity are notable in the museum, the catalogue, and the film, as well as in the novel. For each of them, the feeling of gazing at a landscape, detecting a particular item while focusing on it, and considering the whole by the deep feeling it awakens are all remarkable. This experience and “the uniqueness of these sensations” (Pamuk, 2010: 45), as well as perceptions, correspond to the pleasure promised by the totality formed within the particulars. The feeling of the sublime is defined chiefly as arising through the insufficiency of the imagination to grasp an object, either natural or representative, or a phenomenon in its totality. Besides the pain and the terror in which this inadequacy arises, it results in pleasure because the perceiver comprehends that the totality is hard to grasp but still possible within temporary moments. For Pamuk, aesthetic pleasure is not pure happiness or joy perceived by the novel reader, the museum visitor, and the film spectator. Even when the formation of those texts is considered from the viewpoint of the artist—namely Pamuk—and the perceiver, the feeling is not only pure joy but a combination of pleasure and pain. That is the point where Žižek’s sublime object and the feeling of sublimity it arouses are at stake in their relation to “looking awry.”

Looking Awry: The sublime object, perception, and sensation in The Texts of Innocence

Žižek, in his *The Sublime Object of Ideology*, attempts to explain the nature of the sublime object within its relation to the viewer’s perception. The sublime object, in its nature, is open to a horizontal reading in which each perceiver looks at the object and perceives it from a different perspective. Thus, the sublimity requires looking awry by which the perceiver is situated “in the most radical existential sense” (Žižek, as cited in Alfrey, 2017: 79). The existence of the perceiver within the sublime object is especially

obvious in the museum and the film. In the museum, the inner architecture enables the visitors to see all the objects “at the same time from any perspective,” as Kemal wishes (Pamuk, 2009: 520). Besides, the composition of the objects that creates a “harmony in the arrangement of their pictures and objects” (Pamuk, 2009: 501) requires one to look awry to see the sublimity in the objects.

The different perspectives of the perceiver are based on the desire embarked on the object in terms of looking awry. As Žižek puts it (1991), this gaze is not an “objective gaze” but a gaze “distorted” with desire. The desire of the perceiver determines the certain perspective to identify the object. In the museum, the catalogue, and the film, the variety of objects which are given horizontally requires looking awry that is open to particular perspectives. Besides, in Pamuk’s written texts—the novel, the catalogue, and the book on the film—the possibility of looking awry is also evident as he plays with the narrative by telling the stories from different perspectives open to a horizontal reading. For instance, by taking a minor character from the novel and putting her in the film and the book on the film as the main “gazer” of the events, Pamuk changes the perspective and makes the perceiver look awry. Ayla, a minor character in the novel, is fictionalized as the narrator in the book on the film. We learn that Ayla was once the neighbour and confidante of Füsün and has turned back to İstanbul from exile (her husband is told to be a political refugee). Ayla presents a different perspective on the events; i.e., she tells how Füsün came down with the Engagement of Kemal to another girl, which is not included in the novel, and she comments on how İstanbul has dramatically changed, which is not included in the novel, either. Though Ayla’s perception makes it possible to look awry, it still does not restrict other potential perceptions. To illustrate, when she comments on Füsün’s death, she does not give an exact answer, whether it was a suicide or an accident; thus, her perspective is still open to a variance of perspectives in which the sublimity arises.

Although Pamuk represents and re-represents the objects connected to certain feelings and thoughts, they are still open to new perspectives, as Yin Xing designates, to perceive the “invisibility” or “invisible value” of the objects (2013: 198). In this sense, the sublimity of the object is strictly related to being looked at from a certain distance, a particular perspective contrary to being observed too closely to miss its sublimity. This “half-seen” (Žižek, 1989: 170) position is apparent in the museum, the catalogue that gives a new perspective, and the film, which makes the museum its subject matter though from another new perspective. In the museum, of 83 cabinets named with the novel’s corresponding chapters, some are still being prepared and veiled with curtains. Some of the completed ones reserve some drawers *half-seen* and boxes *half-open*. This invitation to new perspectives requires what Žižek calls the “parallax view”—the quantum reading of the sublime as a new science of appearances in which the “appearance” of a particle determines its reality (as cited in Alfrey, 2017: 80). Based on the relation between the observer and the observed—or subject and the object—within the parallax view, the absence is shaped in which different perspectives and

fantasmatic constructions interact with each other and exist simultaneously (Alfrey, 2017: 81). The interior of the museum building presents a similar *parallax view* by which each of the objects, or the appearance of the particle in quantum terminology, can be conceived within that representation. Pamuk intentionally demands such an interior architecture to make the viewer see all the cabinets from a certain point, thus, experiencing the particles temporarily in their totality.

The temporary reality of the particles, namely the objects in *The Texts of Innocence*, should be reconsidered concerning temporality, which is mostly focused on in avant-garde art by referring to the moments of sublimity. To Lyotard, modern avant-garde art has a strong contact with “*now* that is no more than *now*” (as cited in Johnson, 2012: 122). What could be named *the now of the event* appears when an event and its perception occur simultaneously, mainly within a picturesque perception of the unrepresentable sublime by the observer. In this sense, the spatiotemporal objects in *The Texts of Innocence* provide the moments of sublimity that occur ‘in the present,’ the ‘now’ of the perception. In the novel, Pamuk—via the narration of Kemal—primarily defines what feeling an object should arouse, determining the reader’s perception. For instance, in chapter 38, it is stated that the soccer ball is displayed in the museum to remind the grief of Kemal by the end of the summer as well as the happy roaring of the children in the neighbourhood (Pamuk, 2012: 40). Nevertheless, while the feelings of pleasure and pain as two contradictory elements of the sublime are maintained in the image of the ball, its display in the museum collaged with other objects *still* invites new perceptions which would appear in the ‘now’ of each perceiver.

In this sense, Pamuk’s visual-based texts get closer to the Deleuzian sublime in terms of focusing on the sensation that appears within the tension of chaos and rhythm, corresponding to pain and pleasure in the experience of the sublime. To Deleuze, in order to get the rhythm of sensation, the artist should follow the chaos to which the rhythm would return. By giving the figures by Francis Bacon as an example of the transference between rhythm and chaos, Deleuze exemplifies (2003, 2006) how the experience of the sublime could appear within “pure sensation” that affects the nervous system directly. This pure sensation is related to the figuration of chaos temporally turned into the rhythm, just like the soaps in the shape of fruits that remind Kemal of the “slow and humble rhythm of the routines”—a sentiment he believes to be transferred to the visitors to the museum (Pamuk, 2009: 324).

Very strangely, *The Texts of Innocence* shelter a Deleuzian painter who points to “pure sensation” in his painting. Named Ahmet Işıkcı, the painter is a fictional character in Pamuk’s novel *Cevdet Bey and His Sons* (1982). He is also claimed to be the designer of the cover photo of the novel and the painter of some paintings displayed in the museum. By inserting the ideas of Işıkcı in the catalogue of the museum that are based on “the metaphysics of painting,” Pamuk names Işıkcı’s work “esrarengiz” in Turkish (2012: 106), meaning inexplicable, mysterious, and uncanny all of which are the connotations of the sublime. As Pamuk states in an interview, Ahmet Işıkcı believes that our point of view is poisoned by the Western paintings of the Renaissance period, particularly by the rules of the perspective (Börekcı, 2012). The

main point in the art of painting is to search and find our “pure state” that existed before this poisoning, Pamuk states as the ideas of Işıkcı in the catalogue (2012: 106).

A careful reader would realize that Ahmet Işıkcı is the pseudonym of Pamuk as a painter, and most probably, the works displayed as those of Işıkcı belong to Pamuk himself. It is an innocent and playful attempt of Pamuk—as a painter-writer or writer-painter—who wants to generate some feelings in his future followers. Kemal experiences similar feelings when he visits Musée Gustave Moreau, which he names a “sentimental museum,” giving him a passion “that might be called almost religious,” the feeling of “awe” and “elation” (Pamuk, 2009: 497, 501)—to remind, the most frequently used words to identify the feeling of the sublime. Among the 1,743 museums Kemal visited across the world over fifteen years, he mostly identifies with Musée Gustave Moreau. In a similar vein, the presence of the paintings, most probably by Pamuk, in The Museum of Innocence creates a Deleuzian “pure sensation” for the viewers who meet the works by Ahmet Işıkcı or Orhan Pamuk. In this respect, the visual texts of Pamuk, especially the museum and the film, present immediate appearances of the rhythmic scenes not necessarily conceived by the imagination and reason but by the body, even the “nervous system” in the Deleuzian sense. This reflective sensation is perhaps mostly experienced by museum visitors and film spectators who have not read the novel because their imagination is not restricted to the earlier significations. By sensing the rhythm engendered in those visual texts, they are more likely to get closer to experiencing the Deleuzian sublime of sensation. To them, various photographs and objects created from a chaotic collection would give a different sense of the sublime as the established stories do not restrict their imagination. Nevertheless, the unique rhythm of the museum and the film, even the catalogue, might give rise to an immediate sensation in the viewer who is not obsessively bound to the stories of the objects but free to perceive the rhythm they re-create.

Conclusion

Orhan Pamuk’s *The Texts of Innocence* produce the postmodern sublime, aspiring to present the unrepresentable and using intertextuality, free-play, aesthetic formation, and the gaze of the perceiver. His intention to shift the experience of the sublime from natural objects and entities to artificial ones, moreover to the reception of them, reveals how he points to the significance of the artist’s and the receiver’s interference in this process. Like many postmodernists, such as Paul de Man and Lyotard, who theorize the sublime within its relation to human creations and recreations, Pamuk makes the potency of art and the artist visible as long as experimentalism and artistic creation are expended to arouse the feeling of the sublime both for the creator and the perceiver.

The object of art—the source of a productive signification and interpretation system—emerges as the main component in Pamuk’s *The Texts of Innocence*. Pamuk fictionalizes a world of objects within a recycling representation interpreted with the gaze, the perception, and the senses of the perceiver wandering in his written, visual, and even aural texts. The re-represented objects are perceived by the re-interpreting subjects—the readers, the museum-goers, and the film spectators. In this sense, his understanding of the sublime coincides with

Deleuze, who identifies the sublime as the *pure sensation*, and Žižek, who theorizes the sublime regarding the gaze of the perceiver.

In his *Texts of Innocence*, Orhan Pamuk's artistic representation of the objects within an endless representational chain is based on four fundamental and transcendental concepts in life that resist full representation: love, death, innocence, and melancholia. His attempt to present the most significant but obscure concepts for human beings quintessentially corresponds to the sublime's unrepresentable, however appealing, nature. In this sense, not scrutinising these concepts but the way he does it gives the feeling of the postmodern sublime. Pamuk's play with presenting the unrepresentable (Kemal's unconditional *love*, his pain for Füsün's *death*, and his understanding of *innocence* and *melancholia*) is a result of his motivation to express his experience to re-represent these concepts as a writer and artist, as well as to transport the sublime feeling this experience arouses in him to his readers, museum visitors, and film spectators.

Based on the aesthetic formations, creative intertextuality, and interplay, the texts are perceived from different points of view, unveiling different interpretations and taking the perceiver into the spiral of sublimity. The re-representation and visuality in the texts embody the words and the objects with a sensation that can be perceived uniquely at every turn. Pamuk's narration and visual representation in *The Texts of Innocence* are grounded on the free-play between the texts within a limitless signification. Thus, each of the objects in the novel and the museum as well as their endless stories, which include transcendental concepts, are open to diverse perceptions, which would inevitably make the perceiver fall into the clutches of sublimity.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Abrams, M.H. (1999). *A glossary of literary terms* (Seventh Edition). Heinle&Heinle.
- Addison, J. (1712). *The spectator*. No. 412. Retrieved November 17, 2022, from <https://philosophy.lander.edu/intro/artbook/x2073.htm>
- Alfrey, S. (2017). Looking awry: Žižek's ridiculous sublime. In (R. Sbriglia. Ed.) *Everything you always wanted to know about literature but were afraid to ask Žižek*, (pp.62-88). Duke University Press.
- Barrett, L. (2001). How the dead speak to the living: Intertextuality and the postmodern sublime in 'White Noise.' *Journal of Modern Literature*, 25(2), 97-113. Retrieved August 2, 2020, from www.jstor.org/stable/3831638
- Börekeçi, G. Orhan Pamuk: 'Ruhum ikiye bölünmüştü, şimdi birleşti' [My soul had been split into two parts, now, it is united]. *Egoist*. Retrieved May 15, 2020, from <https://egoistokur.com/orhan-pamuk-ruhum-ikiye-bolunmustu-simdi-birlesti/>
- Deleuze, G. (2003 [1981]). *Francis Bacon: The logic of sensation* (D. Smith, Trans) Continuum.
- Deleuze, G. (2006). The brain is the screen. In D. Lapoujade. (Ed.), *Two regimes of madness: Texts and interviews 1975-1995*, (pp. 282-291). Semiotext(e).
- Ginsborg, H. (Winter 2019 Edition). Kant's aesthetics and teleology. *The Stanford encyclopaedia of philosophy*. (E. N. Zalta. Ed.) Retrieved May 15, 2020, from <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/kant-aesthetics/>
- Griffiths, K. and Marmot, J. (Producer), & Gee, G. (Director). (2015). *Innocence of memories*. The UK.
- İpekçi, Y. (2020). The transition from the neoclassical 'beautiful' to the romantic 'sublime': Longinus, Burke and Kant. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (65), 265-285.
- Johnson, D. B. (2012). The postmodern sublime: Presentation and its limits. In T. M. Costelloe (Ed.), *The sublime: From antiquity to the present*, (118-131). Cambridge UP.
- Kant, I. (2007[1790]). *Critique of judgement* (J. C. Meredith, Trans.) Oxford UP.
- Kitson, C. (2019). *Legacies of the sublime: Literature, aesthetics, and freedom from Kant to Joyce*. Suny Press.
- Liotard, J.F. (1985). *The postmodern condition: A report on knowledge* (by G. Bennington and B. Massumi, Trans.) Manchester University Press.
- Liotard, J.F. (1993). The interest of the sublime. In J. S. Librett.(Trans.&Ed.) *Of the sublime: Presence in question*, (109-132). State University of New York Press.
- Liotard, J.F. (1994). *Lessons on the analytic of the sublime* (E. Rottenberg, Trans.) Stanford UP.
- Longinus. (2010). On sublimity. In V. B. Leitch (Ed.), *The Norton anthology of theory and criticism*, (135-154). W.W. Norton and Company.
- Ogut, S. T. (2017). The struggle of objects and meaning: Design, representation and material culture in the everyday objects of Orhan Pamuk's 'Museum of Innocence.' *The Design Journal*, 20(1), 45-66. DOI: 10.1080/14606925.2016.1206721
- Pamuk, O. (2006). My father's suitcase. Nobel Lecture. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. Retrieved May 15, 2020, from <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2006/pamuk/25283-orhan-pamuk-nobel-lecture-2006/>
- Pamuk, O. (2009). *The museum of innocence* (M. Freely, Trans.) Alfred A. Knopf.

- Pamuk, O. (2010). *The naive and the sentimental novelist* (N. Dikbaş, Trans.) Harvard UP.
- Pamuk, O. (2012). *Şeylerin masumiyeti [The innocence of objects]* İletişim.
- Pamuk, O. (2017). *Hatıraların masumiyeti [The innocence of memories]* YKY.
- Pulver, A. (2015). Innocence of memories review: Orhan Pamuk's Istanbul rendered strange and beautiful. *The Guardian*. Retrieved Jun 18, 2020, from <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/10/innocence-of-memories-review-orhan-pamuk-istanbul-grant-gee-venice-festival>
- Tabbi, J. (1995). *Postmodern sublime: Technology and American writing from Mailer to Cyberpunk*. Cornell University Press.
- Tüzün, D. (2012). Abject's "ideal kin": The sublime. In (G.B. Pierce, Ed.) *The sublime today: Contemporary readings in the aesthetic*, (pp. 119-142). New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Xing, Y. (2013). The novel as museum: Curating memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 54 (2), 198-210.
- DOI: 10.1080/00111619.2011.555798
- Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. Verso.
- Žižek, S. (1991). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (e-book). October Books. Retrieved May 5, 2020, from <http://en.bookfi.net/s/?q=looking+awry&e=1&t=0>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



"I Am not Homer's Helen": Myths Retold in Amanda Elyot's *The Memoirs of Helen of Troy*

"Ben Homeros'un Helen'i değilim":
Amanda Elyot'un Truvalı *Helen'in Anılarında*
Yeniden Anlatılan Mit

Salim Kerboua *
Lamia Mechgoug **

Abstract

The present article examines the representation of female characters in classical Greek myths and the rewriting of the latter from a feminist and feminine perspective. In Homer's *Iliad*, female characters are either reduced to an object, blamed for being the cause of a devastating war, or not given freedom over their life and destiny. From a feminist mythanalytical perspective, Homer's *Iliad* participates in the subjugation of women in classical literature. In this androcentric epic, female

Geliş tarihi (Received): 13-06-2022– Kabul tarihi (Accepted): 16-12-2022

* Assoc.Prof.Dr., ISILC Laboratory Mohamed Khider University of Biskra, Algeria. s.kerboua@univ-biskra.dz. ORCID ID 0000-0002-6642-5453

** PhD candidate, ISILC Laboratory Mohamed Khider University of Biskra, Algeria. lamia.mechgoug@univ-biskra.dz. ORCID ID 0000-0001-5388-440X

characters are depicted as passive and submissive creatures. However, some contemporary women writers have sought to deconstruct myth narratives that give power and voice to men at the expense of women. With her novel *The Memoirs of Helen of Troy* (2005), Amanda Elyot retells Homer's epic from a female character perspective. Accordingly, the article examines how the character of Helen disavows the classical tale about her and other women. Elyot's female character provides her own version of the famous epic and its tragic story. Based on the works of feminist literary and social critics, the article argues that Elyot's Helen is thus no longer Homer's Helen. On the contrary, she is a new empowered character who evolves in a fictional narrative that gives voice and agency to subjugated women within a text that was initially male-centred.

Keywords: *female-centred narrative, Helen of Troy, myth, retelling, women's writing*

Öz

Bu makale, klasik Yunan mitlerinde kadın karakterlerin temsilini ve bunların yeniden yazılmasını feminist ve kadınsı bir bakış açısıyla incelemektedir. Homeros'un İlyada'sında kadın karakterler ya bir nesneye indirgenir ya da yıkıcı bir savaşın nedeni olmakla suçlanır ya da yaşamları ve kaderleri üzerinde özgürlük verilmez. Feminist bir mitanalitik perspektiften, Homeros'un İlyada'sı klasik edebiyatta kadınların boyun eğdirilmesine katılır. Bu erkek merkezli destanda, Helen ve Clytemnestra gibi Yunanlı ya da Briseis, Chryseis ve Andromache gibi Truvalı kadın karakterler, pasif ve itaatkâr yaratıklar olarak betimlenir. Homerik anlatı, bu kadınların yaşamlarının gidişatını, onlara özerklik veya faillik için herhangi bir alan sağlamayan erkek egemen bir masal olarak tasvir eder. Bununla birlikte, bazı çağdaş kadın yazarlar, kadınlar pahasına erkeklere güç ve ses veren mit anlatılarını yapıbozuma uğratmaya çalıştılar. Amanda Elyot (Leslie Carroll'ın takma adı), *The Memoirs of Helen of Troy* (2005) adlı romanıyla Homer'ın destanını kadın karakter perspektifinden yeniden anlatmayı seçiyor. Bu doğrultuda makale Helen karakterinin kendisi ve diğer kadınlar hakkındaki klasik hikâyeyi nasıl inkâr ettiğini incelemektedir. Elyot'un kadın karakteri, ünlü destanın ve trajik hikâyesinin kendi versiyonunu sunuyor. Bunu, kızı Hermione'ye hitaben yazdığı anıları aracılığıyla yapar. Feminist edebi ve sosyal eleştirmenlerin eserlerine dayanan makale, Elyot'un Helen'inin artık Homer'ın Helen'i olmadığını savunuyor. Aksine, bu yaratım, başlangıçta erkek merkezli bir metin içinde boyun eğdirilen kadınlara ses ve faillik veren kurgusal bir anlatıda gelişen yeni, güçlendirilmiş bir karakterdir.

Anahtar sözcükler: *kadın merkezli anlatı, Truvalı Helen, mit, yeniden anlatım, kadın yazımı*

Introduction

[T]he act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive

to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (Rich, 1972: 18)

Contemporary literary studies have shown great interest in the interpretation by women writers of epics from classical mythology. These women writers have emerged on the literary scene “to reclaim a distinctive ‘women’s classical tradition’” (Doherty, 2003: 12) through the retelling of classical myths from a female character’s perspective. In Greek mythology, apart from some exceptions such as the Amazons whom Homer views as “men’s peers in war,” (2005: 63) society is often portrayed as a patriarchal microcosm where women behave according to its norms and where they evolve and are identified from an androcentric perspective (Winmayil, 2020: 233-38). Accordingly, the rewriting of Greek myths are effective strategies adopted by contemporary women writers who endeavour to “communicate truths” that were not expressed in what is viewed as a male-centred discourse. In that sense, women writers display criticism towards the values and conventions of their patriarchal society through the characters they have created in their literary works (Gilbert and Gubar, 2000: 75, 77).

Present-day women writers have composed several literary works with which they have engaged in the retelling of classical mythology and they have conceived new worlds for their female characters. Being interested by what they view as the (mis)representation of Helen, the main female character of *The Iliad*, many contemporary women writers have produced novels which provide alternative story versions for the character. Esther Friesner’s *Nobody’s Princess* (2007), Margaret Atwood’s Helen in *The Penelopiad* (2006), Bettany Hughes’s *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore* (2006), Margaret George’s *Helen of Troy* (2006), and Amanda Elyot’s *The Memoirs of Helen of Troy* (2005) are the best examples. Most of these contemporary retellings attempt to uncover who Helen is and how she perceives the turmoil that precedes and accompanies the Trojan War. The present article emphasizes Elyot’s work for the genre and subgenres the writer has adopted in her rewriting of *The Iliad*.

Amanda Elyot (the pen name of Leslie Carroll) is among a new wave of contemporary women writers who try to deconstruct the androcentric myth of *The Iliad* and to reconstruct an alternative version of the epic for women through her female-centred text. By drawing upon *The Iliad* as a prior text, Elyot establishes an intertextual connection that enables her to shed light on women’s experience and dependence upon men as they are presented in Homer’s narrative. She produces a new text through which she can free those women characters from the confines imposed upon them by their patriarchal society. Thus, the major concern of this paper is to examine the intertextual dimensions of the mythological Trojan War in contemporary literature as evoked in Amanda Elyot’s novel *The Memoirs of Helen of Troy* (henceforth *MHT*) and more precisely, as perceived by Helen. These intertextual dimensions are foregrounded through the analysis of females’ representation in the Greek epic of *The Iliad* and the way Elyot’s narrative responds to such representation.

In Homer’s *Iliad*, female characters are omnipresent; but they are reduced either to an object or a gift, they are blamed for being the cause of destruction, or they are not given freedom over their lives and destiny. On her account, Elyot deconstructs this narrative that

gives agency and unchallenged voice to men at the expense of women. *MHT* gives voice to her female character Helen to retell Homer's classical myth. Elyot's Helen is thus no longer Homer's Helen. Elyot's character provides her own version of the famous epic and its story. She does so through her memoirs addressed to her daughter Hermione.

Feminist mythocriticism and rewriting

It is far from easy to provide an exhaustive definition a feminist literary criticism as the latter has witnessed constant developments since its emergence in the 1960s (Tyson, 2015: 81-88). Since then, many approaches have subsequently come to the fore. The result has been the development of waves of contemporary feminist criticism that do not follow a unified method. The feminist movement of the 1970s-1980s was defined by a tendency toward the rejection of stereotypical images about women such as those portrayed in classical literature and mythology. That wave of feminism sought to subvert those images that portray women as silent and subdued by giving them voice and more assertive representation (Dorschel, 2011: 5, 7-8). Such a wave provided the opportunity to get access to "the real powers of actual women emerging from male fear and envy" and to recover their repressed voices (Fowler, 2006: 384).

In their interpretation and retelling of myths, feminist critics and writers call attention to the "androcentric nature" of texts in which the narrative is presented from a man's point of view. With the emergence of feminist movements, myths started to be revisited and reinterpreted from a new standpoint. Nowadays, more and more mythical epics and poems characterized by male-dominated texts are examined, and the marginalized and silenced characters are given agency (Dorschel, 2011: 97). Thus, feminist approaches to myths have managed to create "a new world" for formerly neglected women characters; a world where new narratives challenge the classical ones and in which women are liberated from the constraints that have been imposed upon them by some kind of patriarchal culture such as the one of ancient Greece (Staley, 2006: 216).

Speaking about the nature of patriarchal societies and the position of women in such societies, Simone de Beauvoir argues that women are not defined as autonomous and active entities. Rather, they are regarded as passive beings and characters relative to men. While male-produced narratives picture men as the centre of their universe and as holders of absolute power, they construct and portray women as prizes and slaves (1956: 15, 19). In the history of Antiquity, of many ancient cultures and beliefs, and in this case, ancient Greek mythology, women belong thus to patriarchal societies and are sometimes reduced to the status of spoils of war whenever their peoples are conquered and subdued. Such act of enslavement was regarded as a sign of honour and power for the male conqueror (Lerner, 1986: 213).

De Beauvoir adds that the portrayal of women as dependent on men makes it clear that none of the sexes "shared the world in equality" (1956: 15,19). Such inequality is for example reflected in the domestic works that women are reduced to. They are confined in maternity duties which are continuously repeated until they become something perpetual. Women's duties become routine that does not bring anything new to their lives. Additionally, the

repetition of their domestic works is interpreted as something which women are “biologically destined to” do (1956: 88, 90). For their part, Gilbert and Gubar argue that women have always been buried in their patriarchal society, one that limits their lives to mere “traditional female activities - cooking, nursing, needling” (2000: 294). In fact, man’s subjugation of woman exceeds those domestic works to the level in which he even determines her future and fate. In order to maintain their authority and control over women, men set the norms and the values that help them attain their objectives. They stand in opposition to women’s status as a free and responsible beings. In contrast, women are not allowed to set female any values that may stand in opposition to those set by males (2000: 88, 90). In fact, in such kind of society whatever power women enjoy, it is subordinated to those of men. Women are regarded as an inessential element in their society. Being regarded as inferior to men, women have neither direct nor independent relationship with men (Beauvoir, 1956: 96). They are for example not given the freedom over the choice of their marriage partner. Concurring de Beauvoir, Levi-Strauss argues that “the relationship of reciprocity which is the basis of marriage is not established between men and women, but between men by means of women, who are merely the occasion of this relationship” (1969: 117). Hence, the woman seems to be nothing but an entity exchanged between her father or brother and her husband. For her, no change occurs in her life except the one of shifting from the authority and control of her male-dominated family to that of her male spouse, and she cannot protest at any decision taken over her life.

Women are not only imprisoned by the norms of their patriarchal society, but also by the male-centred texts which reflect that society. In male-produced and male-centred texts, women are “reduced to mere ... characters and images.” Although female characters are given life, they are denied “power of independent speech.” From a mythanalytical perspective, Homer’s *Iliad* participates in this subjugation of women. Moreover, since women are viewed as passive creatures, the course of their life does not provide any room for autonomy (Gilbert and Gubar, 2000: 13-14).

While women in patriarchal societies remain closed upon themselves, men monopolize and extend their existence and power through wars, hunting and the conquest of other realms and peoples (Beauvoir, 1956: 99). Lerner uses a drama-based analogy when she speaks about men and women’s roles in patriarchal societies. She argues that men and women are performers on a peculiar stage: Society. The latter is constructed and defined by men. Being the writers and the performers of a play, men assign to themselves “the most interesting, the most heroic parts, giving women the supporting roles” (1986: 12). Men justify the subjugation of women in male-dominated societies by pointing out their alleged weakness and inferior nature (Beauvoir, 1956: 102). The prevailing belief that men are physically stronger than women and that they are capable to go to war implies that they are to be valued and honoured more than women (Lerner, 1986: 17). However, the real reason behind women’s exclusion by men may be found somewhere else: their way of thinking and working which is different and which prevents man from acknowledging woman as “a being like himself” (Beauvoir, 1956: 102). A similar idea is raised by Luce Irigaray (1985) when she contends that male produced discourses display the same stereotypes and describe women as being women because of

“certain lacks of characteristics.” (112) In her reinterpretation of classical texts, Irigaray notes that male narratives constitute an “exercise in patriarchal metaphysics” that “provides the conceptual moves for Greek devaluation of women.” To her, these narratives construct women as men’s inferior “own mirror image.” (Frazer, 1989: 2-3). Cixous asserts that what is biological in women and part of their nature should not be confused with those stereotypes that are associated to them and which are cultural constructions. Worse than those stereotypes that have been created to justify men’s domination over women, it is their ability to make a woman hate herself and direct her strength against herself (1976: 875-93).

Speaking about women’s subjugation in their patriarchal society, Vanda (2007) purports that Greek myths have internalized such oppression and have reflected this idea of gender differences. As a reaction, contemporary women writers have engaged in the rewriting of Greek myths in an attempt to challenge those established differences between men and women. Vanda asserts that

For feminists, the rewriting of myths denotes participation in these historical processes and the struggle to alter gender asymmetries agreed upon for centuries by myth’s disseminators. When feminists envisage that struggle, they often think of the rewriting or reinterpretation of individual stories: for example, by changing the focus of the narrative from a male character to female character or by shifting the terms of the myth so that what was a ‘negative’ female role- model becomes a positive one. (2007: 396-97)

Contemporary women writers and feminist literary critics thus engage in a literary struggle against what they view as male-dominated texts and myths in order to alter perceived gender differences established and eternalized by those texts that are essentially men’s constructions.

Feminist orientation toward the rewriting of male dominated texts also indicates the desire of contemporary women writers to rectify thoughts through a thorough restructuring of those texts. For those women writers, the fact of looking at things from men’s point of view suggests the reliance on some “androcentric fallacy;” an idea that they fully reject (Lerner, 1986: 220-21). In return, female character-dominated texts produced by contemporary women writers tend to be volcanic and subversive in the sense that they seek to create a radical change in the classical and prevailing discourse initially produced and controlled by men (Cixous, 1976: 888). Such radical change would pave the way for women to undertake their own journey toward self-discovery and awareness (Staley, 2006: 219-20). Thus, by providing an alternative story to male character-dominated narratives, contemporary women writers seek to liberate “the New woman from the Old,” one who will be able to tell her story in her own terms and to write her own “self” into history. This can be accomplished through a female narrator who would seize the narrative and “make it hers” (Cixous, 1976: 888) as is the case in Elyot’s *Memoirs of Helen of Troy*. In such way, the once marginalized character will be able to free herself from the restrictive boundaries of male-dominated discourse.

The objectified women of Homer's epic

As a long epic poem that recounts a ten-years war of bloodshed from a male point of view, *The Iliad* tends to shed light on men and their heroic deeds. Women, for their part, are living on the margins of that world and tale. The way Homer portrays the female characters of his epic suggests some sexism and male supremacism (Farron, 1979: 15). *The Iliad* opens with a scene which introduces the reader to the downgraded situation of women in this man-dominated society; a scene where women are objectified and viewed as spoils of war.

To de Beauvoir women existing in male-dominated societies are not defined as autonomous entities. Rather, they are regarded as evolving at the periphery of men. While men are regarded as the centre of the universe and possessing absolute power, women are subject to sexual objectification. They are portrayed as bounties, divine gifts or slaves (1956:15, 19). These acts of enslavement and of taking a woman as a captive were regarded as a sign of honour and power for male conquerors. An illustration of this portrayal in *The Iliad* is the female character of Chryseis who was taken as a captive once her tribe was conquered by Achilles and the Achaean King Agamemnon. Though her father brings a ransom and begs the Greek conquerors to free her, they refuse to give him a woman whom they consider as an enjoyable gift. Agamemnon expels the old man and threatens him. He warns him not to return looking for his daughter:

Old man,

Don't let me catch you by our hollow ships,
sneaking back here today or later on.

Who cares about Apollo's scarf and staff?

I'll not release the girl to you, no, not before

She's grown old with me in Argos, [...]

Working the loom, sharing my bed. Go away. (Homer, 2005: 9).

Agamemnon refuses to give Chryseis back to her father because he views her as a source of sexual pleasure. He also sees her as a servant who will accompany him in wars and will do domestic duties.

When the plague spreads among the Greek army, Achilles tries to convince Agamemnon to give back Chryseis to her people, but the king refuses, even though material gifts are offered to him in exchange of the girl. Rather, he claims prizes that shall be as enjoyable as Chryseis, otherwise he shall not accept the bargain. Achilles realizes that Achaeans are entering a war against the Trojans for the sake of Agamemnon's fame and honour, not for any other reason (Homer, 2005: 11).

In the midst of their quarrel over captive women obtained from their conquests of neighbouring cities and peoples of Troy, Agamemnon threatens to seize Achilles' prize. The Greek king is fascinated by Briseis, Achilles' beautiful young captive. Agamemnon refers to her as "fair-cheeked Briseis" and he threatens to "fetch her in person." By taking what he views as a prize away from Achilles, Agamemnon seeks to humiliate and subdue the Myrmidon. Indeed, spoils of war make warriors, and in this case Achilles, the best men in the eyes of

their people according to the norms of their patriarchal society (Homer, 2005: 14-15). In fact, the decision of both not to renounce the young women they have won is a confrontation for manhood, an attempt to display force and masculinity, a duel to prove who the strongest man of their clan is, the invincible Myrmidon warrior Achilles or King Agamemnon. To them, any abandonment of the female bounty implies cowardice and weakness.

While men in patriarchal societies quarrel over women, the latter are doomed to remain silent. This is the case with Chryseis and Briseis. Women are not strong enough to react to their owner's decisions. They cannot even utter a word. This may imply that they accept their situation and fate, one that is natural in ancient Achaean society and Greek mythology. Throughout Book One of *The Iliad*, both female characters remain unspeaking. Homer gives them neither freedom nor voice. The Greek poet gives primacy to the male characters.

Another instance where the narrator in this male-centred text portrays women as docile creatures in their patriarchal society is when Achilles makes a contest among Achaeans devoting prizes for winners and losers. The prize for the winner is a precious huge tripod while the prize of the loser is a woman who is skilful in all works. In this contest, all contestants fight eagerly to win the tripod (Homer, 2005: 528). Such scene implies that Homer's women are viewed of less value than any other material commodity. They are even not worth fighting for.

Patriarchal societies care about man's honour and glory. In this kind of society, when a man is at war, the woman stays home. In case her spouse dies, she is to be taken as a slave by the victor of the war. This is the case with Hector's wife Andromache. She implores him not to go to war out of her fear of becoming a widow and then a slave. Despite her pleadings, Hector favours war as he does not want to be called a coward or to face disgrace. Andromache fears that one day she will be taken as a slave to be exploited in looming and fetching water for other women (Homer, 2005: 138-140). Indeed, when Hector dies by Achilles' sword, Andromache prepares herself for her dim future status of female slave. Mourning her dead spouse and foreseeing her and other widows' looming situation, she laments

Now, soon enough, they'll all be carried off
in hollow ships. I'll be there among them.

[...]

to some place where you'll be put to work
at menial tasks, slaving for a cruel master (Homer, 2005: 563).

Another instance of women's subjugation is reflected through the character of Helen who has been accused for being the cause of the Trojan war. The first time the reader is introduced to this female character is at the beginning of Book Two where she is not given a name and in which her identity remains concealed. The only thing the reader gets from the opening scene is that a war is to be fought between Achaeans and Trojans because of this beautiful woman (Homer, 2005: 57). In this scene, Homer's Helen reaches Troy with Paris, the enemy of her people. The Trojan prince explains to his brother that she is among the five gifts that have been given to him and he cannot reject. If he is to enter a war against Menelaus, the winner will deserve her as a spouse:

He and war-loving Menelaus here
Will fight it out alone between the armies
For Helen and for all her property.
Whichever one comes out victorious,
The stronger man, let him seize all the goods,
And take the woman as his wife back home (Homer, 2005: 59-60).

Hence, in the Homeric narrative, men subjugate and own women so as to attain what they view as higher aims: fame and honour. Helen is an example of the silent and submissive woman who is put in the midst of men's struggle for power and glory. One that is afterwards claimed as the victor's wife.

The women depicted in Homer's epic are the ones Simone De Beauvoir refers to when she contends that patriarchal societies are characterized by men and women who do not share "the world in equality." To her, this imbalance in status and representation makes women dependent on men. Such inequality is reflected in the domestic works that women are limited to (1956: 88, 90). In *The Iliad*, this inequality between men and women is reflected through the female character of Helen. While men are fighting a war for who is going to win her as a bounty, Helen remains passive and silenced in a separate room, and she even shows absolute acquiescence. Homer depicts her as a compliant creature who is "weaving a large cloth, a double purple cloak/ creating pictures of the many battle scenes/ between horse-taming Trojans and bronze-clad Achaeans" (Homer, 2005: 61). Helen's only mode of expression about what is happening around her is then her painting that depicts the courage and glories of men at war.

No detail is mentioned by the male narrator about whether Helen has escaped with Paris or if she has been taken as a captive; nonetheless she is blamed for being the cause of war and destruction. Many events are missing and the only provided detail is the scene where Helen is with Paris. Once she is informed that her husband and other Achaeans are outside fighting because of her, Helen longs for her children, family, and city, and she goes out to see them (Homer, 2005: 61). Again, Helen is not given voice to defend herself or to stand against her accusers.

Helen remains an unvoiced character at the beginning of the epic until the narrator gives her a voice to blame herself for what is happening. Though King Priam claims that she is not the cause of the war, Helen is overrun with an intense feeling of guilt:

how I wish I'd chosen evil death
when I came here with your son, leaving behind
my married home, companions, darling child,
and friends my age. But things didn't work that way.
So I weep all the time [...]
if that life was ever real. I'm such a whore. (Homer, 2005: 62)

Helen feels what is going around her is like a dream she wants to awaken from. She calls herself a whore out of the weakness and inability to vindicate herself of the reproaches directed toward her.

Goddesses seem to be endowed with power and are not like any other mortal female characters. However, their power is meant to serve males, be they mortals or gods, in their society. This is the case with Aphrodite, goddess of beauty and love, who uses her power to save Paris. It is the same for two other goddesses, Hera and Athena, who assist Menelaus. However, this power is limited in the sense that they cannot act independently for their own needs (Homer, 2005: 73). They are thus dependent on male gods, just like other women. In one battle scene between Achaeans and Trojans, an Achaean warrior mocks Aphrodite, and even tries to kill her. He is deeply convinced that she is not powerful enough to control men or to do great things in the war. Indeed, he manages to chase her and to wound her with his sharp spear. The goddess who is supposed to be powerful enough to endure the wound and the brutality of war, gets affected by the man's words and leaves the battlefield in agony. Looking at her escape, the Achaean warrior addresses her with sarcasm:

Daughter of Zeus,
leave war and fights alone. Isn't it enough
for you to fool around with feeble women?
If you start loitering on the battlefield,
I think the war will make you shake with terror,
even though you learn about it from a distance. (Homer, 2005: 140)

In this androcentric epic, not only mortal female characters are silenced or assigned evil roles, goddesses also seem to be granted with a power that exclusively serves men. They are portrayed as creatures who are not equal to other male gods and who are under their domination. The warrior orders the goddess to leave the war; he does not draw any distinction between females, be they mortals or immortals.

It seems that though goddesses are given voice to speak just like other gods and human males, they are still subordinate to them and are not given equal power or status like them. This is the case with the goddess Hera who is stopped by Zeus when she tries to question what is going on between him and Thetis. Zeus replies that she never should meddle in his business or even ask for details. He reminds her to just follow his orders and to do what he says without uttering a word (Homer, 2005: 27).

Elyot's Helen: Feminine voice and agency in a personal myth narrative

Amanda Elyot borrows a subdued female character from a male-centred text (*The Iliad*). By giving Helen an assertive presence and space to tell her own version of the story, Elyot takes the opportunity to come up with a new narrative. *MHT* gives marginalized female characters voice as well as active representations. Through this literary work, Elyot rewrites Homer's *Iliad* but she adapts the genre of the epic into a memoir narrated by her rehabilitated female character Helen. In this female-centred text, Helen is the spokeswoman for other female characters who are downgraded in Homer's narrative.

Gilbert and Gubar argue that in male-centred texts, women are “reduced to mere ... characters and images” that fit the writer’s design and objectives. Although female characters in those texts are given full life, they are denied the “power of independent speech” (2000: 13-14). This is the case with Homer’s Helen and other female characters that are portrayed in the Greek epic. Homer depicts them as creatures living on the margin of their patriarchal society and following its norms; creatures who are denied the power to express themselves or who are given voice to comply and acquiesce. However, these misrepresentations of female characters are challenged by Elyot’s work. In this latter, she recreates Helen and she gives her full agency. Elyot’s Helen is a strong female character who is able to make her voice heard and who succeeds in breaking the silence which has predominated her and other female characters’ lives.

In her self-life writing, Elyot’s Helen starts by addressing and preparing her daughter Hermione (and the reader) for what she is going to narrate. Through the pages of her memoirs, Helen unveils her true life story, the one she has lived, and not the one that has been constructed by others, and among them Homer:

You are far from the only one to hold me solely accountable for years of bloodshed and heartache. But I can no longer abide fabricated versions of my own life handed down as fact or truth by others who were not there or who have their own ends to achieve by painting me in unflattering colors. You have heard many tales from others, Hermione, but have never received them from me. It is finally time to clear my besmirched name to learn the real story of my life. (Elyot, 2005: 1-2)

Helen provides thus the reader of her memoirs with her version of how she endured so many hardships, how she lived her relationship with her late mother, with her sister, and with her stepfather. Helen endeavours to refute those former texts that have painted her picture in a way that would serve their authors own needs. She claims it is time to reveal the truth and to correct those stereotypes which have been associated to her.

Helen starts her duty of revealing her truth by uncovering the way she was deprived of her real affiliation - and thus identity - in *The Iliad*. In his epics, Homer identifies her as Helen of Troy. This name implies the idea that she is connected to Troy and thus to the war that ravaged that city. Elyot’s Helen contests the accusation of being responsible for the Trojan War. Through her memoirs she tries to correct Homer’s identification and she refutes being associated to Troy’s fate. “I am - I was - Helen of Sparta” insists Helen (Elyot, 2005: 2).

In *MHT*, Helen unveils her story to another woman, her daughter Hermione. The mother seeks to provide the daughter with her true story so that she can finally “clear [her]besmirched name” and so “understand” and “love” her (Elyot, 2005: 2).

Helen devotes much space for her childhood memories in Tyndareus’ palace. These events are not mentioned in *The Iliad*. By shedding light on her infancy, a part of her life neglected by Homer, she seeks to demonstrate that her character should not be confined to the period depicted in Homer’s epic, a period that highlights only her beauty and her sad connection to war and destruction. In her memoirs, she can give voice to other women such

as her mother Leda who is also silenced and ignored in *The Iliad*. By allowing her mother to narrate her own story too, Helen manages to shed light on the way women in mythological universes are not given freedom over the choice of their marriage partners. This is the case with Leda, the Queen of Sparta, who was forced to marry a man she did not want, a marriage arranged only because her people wanted to appease a goddess's anger (Elyot, 2005: 15). This was also the case with her, who was married off to Menelaus, a man she disdained (Elyot, 2005: 160, 164).

Helen reveals her mother's unhappy marriage to Tyndareus. Helen recalls how Tyndareus expressed his hatred towards her mother, and how he often accused her of infidelity, of being a "faithless whore." Helen relates how the sad story of her mother demonstrates that women of that time, even queens, are humiliated and objectified by males, be they mortals or gods. Leda was subdued between two males' desires, one mortal, her spouse Tyndareus, and one god, her one-time lover Zeus (Elyot, 2005: 23-24).

In order to cast doubt over men's authority, Helen sheds light on one of the customs followed by kings in their patriarchal society. When a king invades another land, he had to marry the priestess of the goddess in this land in order to secure his reign. This was the case with Tyndareus and her mother Leda. Although he chose her as a source of protection for his authority, he did not accept any kind of challenge to his authority from her part. Although such custom makes a man in need of his wife's power, Tyndareus pretends to be a strong man who cannot be controlled by his wife. As Helen has grown older, she has realized how men had always sought to tame women and keep them under their domination: "men would seek to tame a woman's body and spirit to their needs as they would look to control the earth, sea, and sky. I eventually came to mistrust both the old and the new ways" (Elyot, 2005: 27).

Throughout her shift from innocent childhood to womanhood, Helen acquired power that enabled her to confront any man, and even Tyndareus whom she used to fear. In one instance, Tyndareus catches Helen trying on the garments of her dead mother Leda where he shouts at her with bad words ordering her to take off the dress. The once silenced Helen is able to challenge him. She reacts to his orders and tries to defend herself and her dead mother: "The Goddess was here before you were... the Great Mother was the creator and the sustainer of all" (Elyot, 2005: 39-40).

To give space and voice to those female characters that have been marginalized in *The Iliad*, Helen recalls also the story of her sister's marriage whose details are not mentioned in the classical epic. In Homer's narrative, the reader is introduced to the character of Clytemnestra as already married to King Agamemnon. However, Helen's memoirs relate that Helen's sister was to marry another man, Tantalus, King of Pisa. The memoirs relate how Helen and Clytemnestra were not given freedom over the choice of their marriage partners. Rather, it is the king who is supposed to choose and in the case of Helen and her sister; it is Tyndareus who forced them to marry men of his own choice (Elyot, 2005: 49).

Before Clytemnestra's wedding, Helen tells her sister that her husband will tame her like their brother Castor tames animals. Helen also reminds her sister how they used to

watch Tyndareus bad treatment of their mother. She also explains to Clytemnestra that “the word wife is damar – the tamed one” and that Tantalus will tame her “just as Castor [their brother] breaks wild horses!” (Elyot, 2005: 41). Indeed, a few months after her marriage, Clytemnestra visits the palace and she is in a miserable situation. Her body which was once lovely has become thin and pale and her eyes are sunken. She is in deep sadness and in a hysterical mood (Elyot, 2005: 60).

The scene of women being reduced to a gift in *The Iliad* is mentioned again in Helen’s memoirs. Helen’s sister returns to the palace with Agamemnon who claims her as his wife simply because she is one of the spoils that he has obtained after his conquests. The Mycenaean king has asked Tyndareus’ approval of the union and the latter approves it. Tyndareus becomes privileged by the political alliance he makes with Agamemnon through this marriage at the expense of his daughter’s happiness. Being forced to get married to a murderer, Helen’s sister views her marriage as a funeral. “[A]nd now I bathed, oiled, and perfumed a woman who was but a shadow of the other bride” narrates Helen (Elyot, 2005: 62-64).

To uncover what she views as fallacies against her life and behaviour depicted in the *Iliad*, Helen is a meticulous narrator who tries to restructure Homer’s narrative in order to rectify the erroneous beliefs it recounts. As a matter of fact, in Homer’s tale, the reader is immediately introduced to the Achaeans preparing for a war against the Trojans because of Helen. However, in her memoirs, Elyot’s Helen uncovers another cause behind that war. She asserts that the conflict erupted over trade and the quarrel over a vital strait (Elyot, 2005: 217). Additionally, the Paris of *The Iliad* is accused of coming to Sparta for the beautiful Helen; however, in Elyot’s counternarrative, Paris emphasizes an alternative reason behind his visit. In Helen’s memoirs, Paris explains that he came to Sparta asking for help to attack Salamis and to liberate his father’s sister who had been taken as a captive (Elyot, 2005: 259).

Helen also exposes the way men are skilful in manipulating the minds of their people in order to attain their pragmatic ends. She recalls the way Menelaus used her as a scapegoat in order to invade and loot Troy for its treasures. Menelaus convinced his people for the need to go to war to restore an offended marital honour. To Helen, her spouse’s claim was just a stratagem to hide his real intention as it was already known in their patriarchal society that “men do not go to war over a woman” (Elyot, 2005: 318). Helen recalls how the ships of the Achaeans were full of precious treasures, women and slaves who were taken from other peoples during the invasions. To Helen, this confirms that the war was not waged for her. Rather, it was waged to please men’s thirst for fame and power. Helen did not have the chance to present her reality in Homer’s version, for “no one would listen to [her] voice of reason” (Elyot, 2005: 332-33); however, her memoirs give her that opportunity, that voice to vindicate and purify herself from those stereotypes associated with her.

Throughout her memoirs, Helen singles out Homer and she seeks to demystify what she claims as lies about her and other women in *The Iliad*. She aims at opening her daughter’s eyes toward what she considers as truth. She draws Hermione’s attention to how those male-dominated narratives have forged history to serve the writer’s ends, how they have always portrayed women as sinners and traitors to their presumed pure and heroic husbands:

It is frightening how history can be distorted by the poets. The tongue of man is a twisty thing indeed. Hermione, if you have heard that your mother was married to Achilles, read my words and learn the truth ... how well I knew that the world castigated women for what it was quick to excuse in men, thinking then even mightier and grander for the women they bedded and the children they sired out of wedlock. (Elyot, 2005: 424-25, 515-16)

Helen thus warns Hermione of the hypocrisy of their male-dominated society, a society which puts blame on women for sins while it turns a blind eye on men's.

Conclusion

As a male-centred text, *The Iliad* does not give much space and importance to female characters. Their portrayal as peripheral characters is somehow explicable as many mythological narratives and the cultures they reflect give primacy to patriarchy and its many constituting norms of behaviours such as honour and glory. Men hence occupy the centre of these narratives. Women are silenced. They revolve around more major male characters, they are ultimately reduced to gifts or spoil of war, and they are exchanged among men and warriors. Some are also often blamed for being the cause of war and destruction as this is the case with Homer's Helen, or they are reduced and limited to domestic duties as is the case with Homer's Andromache.

Through fictional self-life writing, Elyot's narrative gives voice to a new Helen, a female character that challenges the misrepresentations and stereotypes. Elyot's Helen manages to break the silence that have surrounded the life of women in their mythological society. This female character explains who she really is, and she narrates her own version of an immemorial story, one that has come down through centuries without being questioned. Through such version, Helen's character becomes the centre of the narrative. The Trojan War is pushed to the background and its supposed valiant and heroic men are relegated to secondary characters evolving around the female narrator. Elyot's Helen attempts to overcome subjugation and she seeks to correct what she views as distorted images associated to women in ancient cultures and societies.

Through her rewriting of the epic, Elyot not only creates a new world for her female characters, but she also questions a classical mythological narrative, exposes its androcentrism, and places female characters at the centre of narratives that have been historically dominated by men's outlook and worldview.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the 60% and second author %40 level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki birinci yazar %60- ikinci yazar %40 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Attwood, M. (2006). *The penelopiad*. Cannongate.
- Beauvoir (de), S. (1956). *The second sex* (H. M. Parshley trans. and ed.) Jonathan Cape.
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa (K. Cohen and P. Cohen. Trans.) *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 1 (4), 93-875.
- Doherty, L. E. (2003). *Gender and the interpretation of classical myth*. Bloomsbury Publishing.
- Dorschel, F. B. (2011). *Female Identity: Rewritings of Greek and biblical myths by contemporary women writers*. Middle East Technical University, [Unpublished Doctoral Thesis] <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.6414&rep=rep1&type=pdf>
- Elyot, A. (2005). *The memoirs of Helen of Troy*. Random House.
- Farron, S. (1979). The portrayal of women in *the Iliad*. *Acta Classica*. (22), 15-31.
- Fowler, R. (2006). This tart fable: Daphne and Apollo in modern women's poetry. In Z. Zajko Vanda and M. Leonard, *Laughing with Medusa: Classical myth and feminist thought*. Oxford U P.
- Frazer, Nancy. (1989). Introduction. *Hypatia* 3 (3).
- Friesner, E. (2007). *Nobody's princess*. Random House.
- George, M. (2006). *Helen of Troy*. Viking/ Penguin.
- Gilbert, M. S. and S. Gubar. (2000). *The Madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, 2nd ed. Yale U P.
- Homer. (2005). *The Iliad*, (I. Johnston. Arlington, Trans.), VA: Richer Ressources Publications.

- Hughes, B. (2006). *Helen of Troy: Goddess, princess, Whore*. Random House/Pimlico.
- Irigaray, Luce. (1985). *Speculum of the other woman*, (Gillian C. Hill, Trans.), Ithaca, NY: Cornell U P.
- Lerner, G. (1986). *The Creation of patriarchy*. Oxford U P.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *The elementary structures of kinship*. (J. Harle Bell and J. R. von Sturmer, Trans.) Rodney Needham, Ed). Beacon Press.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*. 34 (1),18-30.
- Staley, G. (2006). Beyond glorious ocean: Feminism, myth, and America. In Zajko Zajko Vanda and Miriam Leonard, *Laughing With Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford U P.
- Tyson, L. (2015). *Critical theory today: A user friendly*. 3rd Ed. Routledge.
- Vanda, Z. (2007). Women and Greek myth. In R. D. Woodard, *The Cambridge companion to Greek mythology*. Cambridge U P.
- Winmayil, B. (2020). Mythological (S)heroes in mythopoeic fictions. *The International Journal of Analytical and Experimental Modal Analysis*. 12 (1), 233-38.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter
DOI: 10.22559/folklor.2277

Araştırma makalesi/Research article

The Devil's Highway:* The U.S. - Mexico Border Crossing, Global Influences and Politics

The Devil's Highway: Meksika-Amerika Sınırını Geçiş,
Global Etkiler ve Politikalar

Ezgi İlimen**

Abstract

Beginning with the 1846 Mexican-American War and expanding to the post-9/11 era, the U.S.-Mexico border has become the embodiment of crises, conflicts, and reconciliation. The border crossing has occupied the headlines with strict border control policies and high death tolls along the border. A Pulitzer Prize finalist for the nonfiction category in 2005, Luis A. Urrea's *The Devil's Highway* (2004) gives voice to marginalized Mexican border crossers in his personal-political border writing. This article poses a major question about Mexicans crossing the border:

Geliş tarihi (Received): 6-07-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 12-12-2022

* This article is derived from my presentation at the biennial 2020 conference of the European Association for American Studies (EAAS) "20/20 Vision: Citizenship, Space, Renewal" held virtually April 30-May 2, 2021.

** Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü. Ankara-Türkiye / Res. Assist., Hacettepe University Faculty of Letters Department of American Culture and Literature. Ankara-Türkiye. ezgi.ilimen@hacettepe.edu.tr. ORCID ID 0000-0003-3459-7581

why do they embark on a fatal journey across the border? As a response, the article explores the historical, cultural, economic, and political repercussions of Mexican border crossing through *The Devil's Highway*. Mexicans' sense of displacement and search for a place in American society and economy relate their border crossing to the concepts of deterritorialization and reterritorialization, keyed by Deleuze and Guattari. In addition to Arjun Appadurai's intersectional global dynamics and John Tomlinson's overwhelming mass media and communication networks, Mexican migrants' broadened entrapment in a cycle of global deterritorialization and reterritorialization is noted. With the failure of border militarism and prevalent xenophobic responses, Urrea's political narrative calls for collaboration between the United States and Mexico on diplomatic, legal, and humanitarian terms. Therefore, the analysis of Urrea's pro-life narrative and his call for border policy reform provide a new dimension to the politics of border control, border and immigration studies, and human rights struggle along the border. As an interdisciplinary border narrative, *The Devil's Highway* highlights the predominance of Mexican history, geopolitical and regional dynamics, and globalization in the experience of undocumented Mexican migrants.

Keywords: *The Devil's Highway*, deterritorialization, reterritorialization, the U.S.-Mexico border

Öz

Meksika-Amerika Savaşıyla (1846) başlayıp 11 Eylül sonrası döneme kadar gelen süreçte ABD-Meksika sınırı kriz, anlaşmazlıklar ve uzlaşmanın temsili oldu. ABD-Meksika sınırını geçiş, sert sınır koruma politikaları ve sınır bölgesindeki yüksek ölüm oranlarıyla medyada geniş yer buldu. 2005 Pulitzer Ödüllerinde kurgusal olmayan anlatılar dalında finale kalan, Urrea'nın *The Devil's Highway* (2004) eseri göz ardı edilen Meksikalı göçmenlere kendi kişisel-politik sınır anlatısında kendilerini ifade etme şansı vermektedir. Bu makale, sınırı geçmeye çalışan Meksikalı göçmenlerle ilgili temel bir soru sormaktadır: neden sınırı geçmek için bu ölümcül yolculuğa çıkıyorlar? Bu soruya cevap olarak, makale ABD-Meksika sınırını geçmeye çalışan göçmenlerin tecrübelerinde tarihi, kültürel, ekonomik ve politik yansımaları *The Devil's Highway* eseri üzerinden incelemektedir. Meksikalıların göç etmeye ve Amerikan toplumu ve ekonomisinde bir yer aramaya iten sınırı geçme mücadelesi Deleuze ve Guattari'nin yersizyurtsuzlaşma ve yeniden-yerli-yurtlulaşma kavramlarıyla bağlantılıdır. Arjun Appadurai'nin bahsettiği birbiriyle kesişen küresel dinamikler ve John Tomlinson'un bahsettiği karşı konulmaz kitle-sel medya ve iletişim ağları, Meksikalı göçmenleri yersizyurtsuzlaştıran ve yeniden-yerli-yurtlulaştıran küreselleşme döngüsü içinde hapsolmalarını daha da ileriye taşımaktadır. Sınır militarizminin başarısızlığı ve yaygınlaşan yabancı düşmanlığı sebebiyle, Urrea'nın bu politik anlatısı Meksika ve ABD arasında diplomatik, hukuki ve insani açıdan bir iş birliğine çağrı yapmaktadır. Dolayısıyla, Urrea'nın yaşam yanlısı anlatısı ve sınır politikalarında reform çağrısı, sınır kontrol politikaları, sınır ve göç çalışmaları ve sınır hattında insan hakları mücadelesine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Disiplinler arası bir sınır anlatısı olarak, *The Devil's Highway*

Meksikalı kaçak göçmenlerin tecrübelerinde Meksika tarihinin, jeopolitik ve bölgesel dinamiklerin ve küreselleşmenin baskınlığına ışık tutmaktadır.

Anahtar sözcükler: *The Devil's Highway*, yersizyurtsuzlaşma, yeniden-yerliuyurtlulaşma, ABD-Meksika sınırı

Introduction

Between the years of the 1848 Treaty of Guadalupe Hidalgo¹ and the 1929 Stock Market Crash, no major border dispute was manifested in the U.S-Mexico border history. As Tony Payan conveys, Mexicans could pass without papers as citizens during that time (2006: 54). Until the 1929 Immigration Act, Payan notes that Asian immigrants were primarily targeted with anti-immigration policies; however, this act seriously hindered Mexican border crossing and an “open immigration” policy due to economic problems of the time (2006: 55). In the 1940s, Mexicans turned into “economic refugees” in the United States and began to live in border towns after their terms ended, which gradually amounted to approximately four million Mexicans working under the Bracero Program until 1964 (Payan, 2006: 55).² The end of the Bracero Program in 1964 represents a major turn to today’s undocumented border crossing problem. Due to unemployment, urbanization, and population growth in Mexico, Mexicans sought employment in American farms and industries “without a guest worker visa” (Payan, 2006: 55). According to Payan, the 1986 Immigration Reform and Control Act addressed undocumented labor issues, particularly the Mexicans living in the United States (2006: 56).³ Payan indicates that the U.S. Congress’ military assistance to the Border Patrol provided “more people, more resources, and more vehicles” without directly confronting employers of undocumented workers or “increasing economic integration in North America” as a solution (2006: 56). Since the 9/11 attacks, the border policy of war on immigration and drugs merged with the war on terror agenda of Homeland Security: “trade, trucks, vehicles, student and tourist visa holders, cross-border workers, etc.—all border crossers—became suspect” (Payan, 2006: xiii). The view of (un)documented Mexican immigration has drastically changed over the years for policy makers; nevertheless, the crisis at the U.S.-Mexico border has remained as an unresolved problem.

The U.S.-Mexico border has evoked different representations with various interpretations of the border conflict.⁴ Studies on the border have referred to it as a barrier and underlined its geopolitical and socioeconomic outcomes. However, Chicano studies predominantly viewed the border as a “metaphor for the creation of other identities” (Vilanova, 2002: 78). In that, the borderlands have sustained diversity in identity and resisted hegemonic domination of the United States, leading to an “abstraction of the border,” affirmation of cross-cultural connections, and the emergence of “new critical approaches” in literature (Vilanova, 2002: 78). Mexican border writers, however, have not internalized the border as a concept or creative force behind cultural hybridity since “the border does not cross their identity or their existence” (Vilanova, 2002: 78). Northern Mexican literature does not have the quintessential Mexican American approach to the border or border crossing experience with bicultural and bilingual shifts in narratives because the border remained as a “physical space” without “internal and emotional” attributes (Vilanova, 2002: 78).

In *Borderlands*, Anzaldúa (1987) explores the meaning of the U.S.-Mexico border and the borderlands with their impacts on identity and consciousness. As Anzaldúa indicates, borders create barriers that manage national and cultural politics through narratives of difference and (in)security between border crossers and citizens,

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. (1987: 3)

Borderlands presents a counterargument to traumatizing border experience and culture with Anzaldúa's redefinition of the U.S.-Mexico border: a place of liberation from political and cultural conflicts over the history of colonization, American imperialism, identity struggle, and immigration. Anzaldúa views Mexican border crossing under their "tradition of migration, a tradition of long walks" that signifies "the return odyssey to the historical/mythological Aztlán" (1987: 11). Within this historico-cultural context, Mexicans crossing the border valorize their ancestors of "Indians from the interior of Mexico" and the "*mestizos* that came with the *conquistadores* in the 1500s" as laborers of farms and railroads, residents of the borderlands and the U.S. citizens (Anzaldúa, 1987: 11). The *new mestiza consciousness* nurtured by the borderlands creates "a tolerance for contradictions" as Anzaldúa suggests, "She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures" (1987: 79). Thus, Mexicans and Mexican Americans crossing geographical borders and borders between intersecting cultures maintain multiple alliances, voices, and identities. Yarbro-Bejarano regards the borderlands positionality and consciousness of Anzaldúa as "the third space, the in-between, border, or interstice" that embraces "*mestizaje* or hybridity" (1994: 11). As a Chicana theorist and writer, Anzaldúa forges alliances among people against oppression and suffering: "Through our literature, art, *corridos*, and folktales we must share our history with them so ... they won't turn people away because of their racial fears and ignorances" (1987: 85). In that sense, Anzaldúa and Urrea are border crossers with their unique interpretations of the U.S.-Mexico border and the borderland. They reconstruct historical, cultural, political, and linguistic borders and border crossing as they bring their people from margins to the center for collaboration and change in views, manners and politics.

A renowned Mexican American writer, Luis Alberto Urrea explores the U.S.-Mexico border, Mexican history and heritage, and identity issues in his works. Urrea's dedicated work with relief organizations along the border provided quintessential material to the publication of *Across the Wire: Life and Hard Times on the Mexican Border* (1993). Likewise, *By the Lake of Sleeping Children: The Secret Life of the Mexican Border* (1996) exemplifies his "documentaristic" style in border writing (Aldama, 2006: 261). Aldama states that *Nobody's Son: Notes From an American Life* (1998) is another example of his testimonial writing and gift in storytelling as Urrea sheds light to marginalized people's struggles in his works of poetry, his novel *In Search of Snow* (1994), and "ethnocritical naturalist" books (2006: 262). In his interview with Frederick L. Aldama, Urrea emphasizes the politico-cultural mission of his writing with Rudy Anaya's words, "The personal is political. If you can make a rich, white

American read about your little grandmother and feel as though she were their grandmother, then you have committed a prime political act in humanizing us as people to each other” (Aldama, 2006: 267). Urrea published *Across the Wire* in order to “humanize” people from the Tijuana dump without sentimentalizing or ennobling their poverty and harsh circumstances (Aldama, 2006: 267) as he depicts several stories from the *colonias*, undeveloped borderland communities. As Mendoza suggests, Urrea’s realistic portrayals help people “comprehend” the daily life on the border with “poverty, squalor, starvation, and dehumanizing demands of border survival” (1994: 126).

Urrea’s personal-political agenda of *humanizing* marginalized people across the U.S.-Mexico border provides an insight into the stories of undocumented migrants. As a finalist for the 2005 Pulitzer Prize for nonfiction, *The Devil’s Highway* (2004) portrays fatal border crossing experiences of a group of Mexican men, known as Yuma 14 or Wellton 26, who risked their lives during their deadly passage of the Devil’s Highway in May of 2001. Urrea states that these men were frightened by a spotlight in a mountain pass on their way from Sonoyta to Ajo, Arizona, and lost their way (Aldama, 2006: 272). Thus, many of them died in agony and their “coyote,” human smuggler-guide, left them behind, leading to “the largest manhunt in border patrol history,” says Urrea (Aldama, 2006: 272). In his portrayal of human smuggling across the U.S-Mexico border, Urrea reflects undocumented migrants’ dreams, despair and betrayal by border policies, uncompromising immigration politics, and enchanting promises of human trafficking under global influences. His narrative reflects historical, cultural and political conflicts in the region triggered by European imperialism (the conquistadores and Catholic missions), American expansion politics, and criminal borderland activities. This article thus addresses historical, cultural and capitalist driven deterritorialization of Mexican border crossers in *The Devil’s Highway* and their pursuit of reterritorializations in the light of globalization, human smuggling, border policy conflicts and immigration politics. Urrea’s pro-life narrative provides a border narrative to countless unnamed Mexican migrants who struggle to survive fatal border crossing on their own in their entanglement with violence, dehydration and exposure, and globalization’s luring promises of a better future. Assuming the role of a companion and bard, Urrea chronicles undocumented Mexican migrants’ stories and reasons for having dangerous desert crossings to get into the United States, which people have overlooked with egocentric political, economic and cultural concerns.

Mexican border crossing and the Devil’s Highway

The U.S.-Mexico border encompasses an area of 2000 miles, including four border states on the U.S. side and six border states on the Mexican side and thus witnessing to shifting migration movements of a growing border population in search of employment and opportunities (de Cosío & Boadella, 1999: 1). The borderland represents economic fluctuations and interdependency despite the fact that both countries have maintained clearly distinctive socioeconomic structures and border policies (de Cosío & Boadella, 1999: 1-2). As a result, the borderland forces policy makers to negotiate their shared problems and

concerns about undocumented border crossing, especially drug and human trafficking, and generate certain measures. In this light, Urrea's *The Devil's Highway*, named after the harsh desert area along the U.S.-Mexico border, portrays a haunted cemetery for the victims of human and drug trafficking, rape and murder, vigilante violence, border patrol, and deadly desert climate. Human smugglers pass through this dreadful, arid region to avoid border patrol officers and procedures of detention and deportation.⁵ Furthermore, Urrea depicts the region as a character, an entity itself, instead of a mere setting. In that sense, the Sonoran desert has mystical aspects and diabolic characterizations as if demanding sacrifices from undocumented border crossers.

Cabeza de Vaca's *Naufragios* (1548) presents one of the earliest textual references to the U.S.-Mexico border experience as it chronicles a voyage through the southern and southwestern territories of today's United States (Bruce-Novoa, 1995: 34). According to Bruce-Novoa, Cabeza de Vaca's geographical location between the Native American lands of today's southwestern United States and the Spanish Empire in today's northern Mexico forged a new multidimensional borderland identity through his encounters with different cultures, beliefs and ideas, resulting in "a syncretic form of cultural mestizaje" (1995: 34). The new identity could not be categorized as European or Native American due to his experience of "border alterity" but created "mediating, fluid, hybrid" voices by means of lived experience and narratives on the U.S.-Mexico borderland (Bruce-Novoa, 1995: 35). In *The Devil's Highway*, Urrea likewise juxtaposes border history, contemporary political relations and the voices of Wellton 26 in digressions. Urrea depicts Mexican migrants' struggle with hypothermia, hallucinations, loss of memory and sanity, and dreams of returning home: "They were drunk from having their brains baked in the pan, they were seeing God and devils, and they were dizzy from drinking their own urine, the poisons clogging their systems" (2004/2005: 3). Through the story of Wellton 26, Urrea highlights the plight of Mexican undocumented border crossers on their way to the United States. Although Wellton 26 caused a media sensation as a tragic story of deadly border crossing, Urrea's realistic narration establishes this as the story of undocumented and unacknowledged Mexican lives. Urrea portrays an arid and desolate region, almost a wasteland during the journey of border crossers: "They came down out of the screaming sun and broke onto the rough plains of the Cabeza Prieta⁶ wilderness. ... Cutting through this region, and lending its name to the terrible landscape, was the Devil's Highway, more death, another desert" (2004/2005: 4). The U.S.-Mexico borderland has been defined as a "desert, a scar, a scab, a wasteland, a laboratory of the human condition, a war zone, a tortilla curtain, and a geopolitical wound" (Mendoza, 1994: 120). As Mendoza points out, the metaphorical representations of the borderland symbolize wanton suffering, violence and abuse, criminal activities of human and drug trafficking, and undocumented migrants' journey in an uncharted wilderness (1994: 120).

The Devil's Highway explores challenging contemporary repercussions of economic, political and cultural conflicts plaguing the border region for centuries, which has gained further impetus through globalization. The history of Mexico reflected the exploitation of the region and the abuse of the native population by greed, cruelty and European conception of civilization.

European imperialism disrupted nature and indigenous communities in the name of progress, church order, and expansion policies. Eventually, Sonoita became a “stopping point” of the conquistadores, explorers, criminals and vagrants because “[t]he Spaniards weren’t planning on settling—spread the cross around, throw up a mission, and hit the road in search of better things” (Urrea, 2004/2005: 9). The Spanish explorers and missions set the foundations of a border between the *foreign other* and the *civilized* as they managed cultural, political and class based reconstruction of Mexico with wars, acculturation and the promise of wealth.

As the historical hub of criminals, travelers and transient figures, the Sonoran desert has gradually turned out to be an inn or refuge for various rootless people and newcomers. Urrea indicates the dynamic population of the borderland, “If it weren’t the illegals, or smugglers, or narco mules, they were trespassing on the military base in some Ed Abbey desert fantasy, or they were cactus thieves. ... And the OTMs -Other Than Mexicans- were so hapless and weird that you’d just laugh” (2004/2005: 15). Such a peculiar place and its illegal visitors created “Border Patrol lingo,” which defines border crossers as “bodies,” “wets” and “tonks” (Urrea, 2004/2005: 16) who are found dead or unconscious by border patrol officers after losing their way in the desert. Androff and Tavassoli further elaborate undocumented migrants’ trials in the Sonoran desert on their way to the United States, “Death by exposure is slow and agonizing; physical deterioration and organ failure are accompanied by confusion and disorientation. In addition to the common risks of snakebites and getting lost, criminal gangs prey on migrants, robbing, raping, and killing them” (2012: 168). The strict border enforcement policies have endangered border crossers’ lives across the U.S.-Mexico border because they have risked their lives in order to avoid border patrol under these life threatening conditions. As Jimenez states, the number of undocumented migrants who lost their lives across the border tremendously increased between 1994 and 2009 due to restrictive immigration and border policies such as “Border National Strategic Plan for 1994 and Beyond” (2011: 183). The sensational media stories about human smuggling and high death toll reveal the clash of politics, economy, and humanity across the border as the case of Wellton 26 exemplifies in *The Devil’s Highway*.

Deterritorialization and global flows: Mexican migrant’s reterritorialization

Throughout the history of civilization, capitalism has maintained its implicit access to mediums of production and consumption patterns. Deleuze and Guattari indicate that capitalism’s control over the masses has perpetuated cycles of deterritorialization and reterritorialization of the displaced labor force. In that, Deleuze and Guattari underline the manipulative flow of capital and worker-consumer role through social, economic and cultural instruments unsuspectingly working behind the scenes, which “reduces all the decoded flows to production, in a ‘production for production’s sake’ ... on condition ... that they be linked to capital and to the new deterritorialized full body, the true consumer” (1972/2000: 224-225). Thus, Deleuze and Guattari evoke *Capital* in which Marx describes the “encounter” between “deterritorialized worker” with his “labor capacity” to offer and “decoded money” with its purchasing power, leading to the worker’s displacement and repositioning in the process of

the privatization of land, mechanization, industrialization and mass production along with diverse flows of capital and production processes (1972/2000: 225).⁷

Deterritorializing poverty, lack of opportunity, and low paying jobs in Mexico have prompted undocumented border crossing and labor migration to the United States. Thus, Mexican border crossers search for a passage to the North, gambling their lives with smugglers, border patrol policies, and harsh desert climate. The time of deadly border crossing of Wellton 26 is significant since those people were looking for seasonal jobs, if not permanent residence, in the United States. Urrea claims that it is “harvest season—May through July” and also “death season” for Mexican workers who die crossing the border,

It is then that lettuce, tomatoes, cucumbers, oranges, strawberries are all ready to be picked. Arkansas chickens are ready to be plucked. Cows are waiting in Iowa and Nebraska to be ground into hamburger, and grills are ready in McDonald’s and Burger King and Wendy’s and Taco Bell. ... KFC is waiting for its Mexican-plucked, Mexican slaughtered chickens to be fried by Mexicans. And the western desert is waiting, too—its temperatures soaring, a fryer in its own right. (2004/2005: 34)

In Mexico, local inhabitants endure malnutrition, unsanitary living conditions, lack of medical aid and a high percentage of infant and child mortality. Urrea adds that “[p]rices kept rising, and all families, mestizos and Indian, Mexican and illegal, Protestant, Catholic, or heathen, were able to afford less and less. Food was harder to come by: forget about telephones, clothes, cars, furniture” (2004/2005: 44). As Kossoudji suggests, migration is directly related to economic conditions of people, who live across an almost 2000 mile border, leading to a “cat-and-mouse struggle between the INS [Immigration and Naturalization Service] and the undocumented Mexican migrant” across the border (1992: 160). Despite political initiatives, Cockcroft states that the construction of a “tall and sturdy fence” along the U.S.-Mexico border only underestimates border crossers’ ingenuity without offering any practical solution to the crisis at the border (1986: 14). Cockcroft also notes the historical amnesia about Mexican migrants’ contributions to nation building and economic developments in the United States as they have worked in harvests, railroad constructions, and industries on the other side of “the tortilla curtain” for years (1986: 14).

The historical, economic and political displacements of Mexicans and their attempts to accomplish multidimensional re-positioning(s) with border crossing to be workers in the United States reflect the arguments of Deleuze and Guattari on deterritorializing and reterritorializing powers of capitalism and consumerism. Economic deprivation, governmental failure in supervising decent living standards (healthcare, education, housing, wages and investments) and smuggling (human and drug trafficking) instigate Mexican labor’s displacement and re-positioning in the U.S. agriculture and industries as migrant laborers. The global economic and cultural flows further trigger labor migration with luring images of American life and Mexican cultural narratives about the frontier and border crossing, addressing border conflicts and nostalgia for American sanctioned Mexican territories. Thus, the deterritorialized undocumented Mexican laborer is reterritorialized by American cultural propaganda and capital on the American side of the border.

In the context of global commerce, communications and media, Appadurai identifies certain deterritorializing transnational and intersectional flows: “(a) ethnoscapas; (b) mediascapas; (c) technoscapas; (d) finanscapas; and (e) ideoscapas” (1990: 296). Appadurai particularly underlines the role of historical, political and linguistic discourses and the positionality of countries, communities, groups and movements in perceiving multidimensional roles and relations of the instruments above (1990: 296). These “perspectival” landscapes set the foundations of people’s “imagined ‘worlds’” (Appadurai, 1990: 297) with constant mobility of people, media stories and images, technological developments, capital and investments, and ideas or ideologies. Mexican border crossing is heavily influenced by all of the interactive landscapes set forth by Appadurai. Mexican undocumented workers observe the connection between migration and class mobility through communal popularity and circulation of border crossing rags-to riches stories. The role of ethnoscapas also indicates the impacts of shifting immigration policies, depending on the need for laborers and world affairs. Moreover, opportunities and employment in the United States (technoscapas and finanscapas collaborate with ethnoscapas in that) create an impetus for migration together with historical associations of the United States with entrepreneurship, prosperity and materialism, and consumer culture. Mediascapas and ideoscapas rekindle Mexican historical memory and cultural narratives about the U.S.-Mexico relations, countercultural movement and popular culture (icons and celebrity figures from TV and Hollywood). With global circulation of images, ideas and capital, Mexican migrants’ heavily influenced imagined worlds encourage border crossing with deterritorialization under demoralizing conditions in Mexico. Globalization induced imagined worlds with discontent and poverty assist Mexican migrants’ reterritorialization through border crossing, employment, and the promise of a new beginning in the United States.

Mexican traders’ business connections with the United States publicize American promises of prosperity and abundance. They sell affordable American products in Mexican markets with low payments as they promote the American dream through their successful businesses and fortune: “People would spend months’ worth of savings on a small used television or Christmas bike, selling for cheaper than the new stuff in the unapproachable Mexican department stores” (Urrea, 2004/2005: 46). With his “big American car” and “American cigarettes,” Urrea depicts Don Moi García’s inspirational escape from poverty, regarded as a “walking ad for the good life” (2004/2005: 47). As “the godfather of kids, the compadre of their parents, a *tio*” (Urrea, 2004/2005: 47), Don Moi uses his well-respected communal position in business with human smugglers. He finds potential walkers, undocumented workers and immigrants, in search of American dream and success. As Urrea suggests, the American West is home to “the cowboys, the Indians, the frontier, the wild lands ... gold mines and vast ranches” (2004/2005: 48); however, Mexican narratives glorify the North as the land of prosperity and freedom:

The Mayas pushed north, and the Aztecs pushed north once they’d formed an empire. Later, the Spaniards pushed north. The wide open spaces lay northward. The cowboys and Indians, the great Panco Villa outlaws, the frontier, lay north, not west. That’s why norteño people are the cowboys of Mexico—not westerners. The Spanish word for “border” is, after all, *frontera*. The frontier. (2004/2005: 48)

Considering the border patrol, Wellton 26 make plans to pass the Devil's Highway region with Don Moi's organization and loans for crossing the U.S.-Mexico border. With the account of Isauro Reyes, who several times passed the U.S.-Mexico border as a bracero and undocumented migrant, Cockcroft reveals the long established system of human smuggling across the border. Reyes recalls bracero contract centers on the Mexican side in the mid-1940s, which introduced the "coyoteada" system with the presence of "paid guides for migrants entering the United States" (Cockcroft, 1986: 19). Thus, these guides from the contract office headed bracero workers, who paid hundreds of pesos to "coyote padres" for their northern passage (Cockcroft, 1986: 19-20).

John Tomlinson views deterritorialization in the pervasive presence of global media and its manipulative power over people. Global flows of political and economic decisions, instability and conflicts directly influence people's lives, plans and consciousness as they surpass national borders and geographical distances. In this regard, Tomlinson indicates "globalizing media technologies" that reach people with penetrating images, messages and narratives of cultural globalization, which further instigate phases of deterritorialization through their growing determinism in daily life because "mediated experience becomes imbricated with 'immediate' experience" (1999: 115). These aspects of media access and communication with the world outside denationalize and delocalize people such as Mexican migrants who cross the border, documented or undocumented.

Mass media forms, particularly films, magazines and commercials, distribute instruments of cultural imperialism such as Hollywood films, imbedded with American life and commodities. Concerning one of the several aspects of deterritorialization, Tomlinson refers to the contested shift from "banal nationalism" to "banal globalism" with Michael Billing's critical discussion on postmodern transition from "nation-state" given identity codes and affirmation to a global interactive mobile phase (1999: 119-20). Tomlinson conveys that national/local and global/deterritorializing instruments challenge individuals with a similar impetus and frequency in daily encounters as they provide "familiarity" with the local and the distant in the process of "identity-formation" and "imagined belonging" (1999: 120). Thus, global deterritorializing flows induce "imaginary identification" as a flight from "constructed boundaries of locality" (Tomlinson, 1999: 120). This sort of deterritorialization brings out the new *familiar* and willed *belonging* to a global community, which manifests itself with the transgressions of home spaces with imaginary (media and consumption based) interactions and national borders through border crossing across the U.S.-Mexico border. Urban growth, industrial production, and mass media delocalize people who then seek out ways of reterritorializations such as (un)documented Mexican laborers entering American industries and service sectors. Furthermore, Tomlinson views the creation of hybrid cultures and identities in globalization's deterritorializing powers over people (1999: 141). The emergence of border culture along the U.S.-Mexico border and Mexican migrant laborers in American industries prove the deterritorializing and reterritorializing aspects of global mobility and economy, and production of hybrid cultures. Communication and mass media instruments serve as vehicles for people's socio-

cultural, economic and ideological displacement(s) in local territories and transition to global community through imagined alliances, global consciousness and labor-migration patterns.

Border militarism and refiguring American dream

Due to border patrol, undocumented Mexican migrants are willing to take more unlikely and untraceable routes in the wilderness. Urrea portrays the typical “nightly people-hunting” of border patrol, “monstrous Dodge trucks speeding into and out of the landscape; uniformed men patrolling with flashlights, guns, and dogs ... lines of people hurried onto buses by armed guards; and the endless clatter of helicopters with their harsh white beams” (1993: 11). The push factors of poverty, violence, and politics bring deterritorialized undocumented migrants to the U.S.-Mexico border under severe heat, guidance of human smugglers and militarized border monitoring. The border crossing experience represents an ulterior motive of escapism from the problems of developing countries and regional conflicts. With global indoctrinations, the U.S.-Mexico border emerges as a gate to progress and opportunities. The act of crossing the border represents a pathway to culture and media induced reterritorializations in the United States. Aguirre and Simmers view the U.S.-Mexico borderland as a dynamic and multi-faceted space of social and cultural expressions and productions, which juxtapose identities and representations of borderland residents and border crossers through hybridity. Thus, Aguirre and Simmers criticize the construction of a border wall in a “transcultural social space” against Mexicans who “use the border as a vehicle for their representation” in the borderland (2008: 104). The border wall challenges hybrid identity formations of Mexican border crossers and their means of reterritorializations at a transcultural borderland.

Regarding the U.S.-Mexico border, the militarization of the border patrol has long been criticized by human rights groups; however, the evolution of border policy has actually contributed to that shift, beginning from the late 1980s (Eichstaedt, 2014: 21). During the administration of President George H. W. Bush, Eichstaedt indicates that the Joint Task Force Six was established against the drug trafficking across the southwestern border in collaboration with local, state, and federal agencies (2014: 21-22). In 1993, Operation Hold-the-Line dealt with border control problems in the El Paso area, which were followed by Operation Gatekeeper to prevent Mexican border crossing across San Diego, California in 1994, and Operation Rio Grande in southern Texas in 1997 (Eichstaedt, 2014: 22). Joint Task Force North’s fight against drug trafficking integrated the United States and its territories into its agenda, which accelerated the involvement of U.S. Army in defense of national security and border militarization in 2000s (Eichstaedt, 2014: 22).

The post-9/11 agenda of national security transformed the U.S. border patrol policy in conjunction with migration and immigration politics. The Border Security Enforcement Act of 2011 introduced the integration of military forces into the Border Protection agency as an extension of Operation Jump Start of President George W. Bush, his 2006

decision of launching National Guardsmen in the border area, and Operation Phalanx of President Obama in 2010 (Eichstaedt, 2014: 22). Even if the 2011 bill did not pass, it still promoted border patrol policy's transition to homeland security agenda of post-9/11 War on Terror. As Eichstaedt conveys, the Senator John McCain sponsored 2011 bill advocated Operation Streamline in dealing with undocumented migrants under the criminal justice and detention policy along with its support for Operation Stone Garden's funding for local border enforcement projects such as "permanent highway checkpoints" and "completion of the seven hundred miles of border fence" (2014: 22-23). Intense political scene and debates prepared American society to strict border control and further militarization of the U.S.-Mexico border.

Immigration policies and government action against border crossing have differed in Mexico and the United States. However, Urrea emphasizes border patrol officers' "simmering hatred for the human smugglers, the gangsters who call themselves Coyotes" on both sides of the border (2004/2005: 54). As border militarism and warnings failed to restrain undocumented border crossing, Mexican officials distributed "survival kits" to walkers, which Americans denounced as an "invitation to invade and complimentary picnic basket" with concerns about "welfare babies" (Urrea, 2004/2005: 56), American cultural domination, and economic stability. As Massey indicates, the U.S.-Mexico border evokes a "symbolic" value and imminent danger, which prompts strict border enforcement considering "citizens' safety and security in a hostile world" (2016: 160). Thus, the federal government's border policy takes into account potential threats associated with "alien invaders" in public consciousness such as "communists, criminals, narcotics traffickers, rapists, terrorists, even microbes" (Massey, 2016: 160).

The notorious collaboration among smugglers, officers and border residents disregards border patrol policies and undocumented migrants' survival. As Slack and Whiteford state, "major illicit activities in this region, run by bajadores, coyotes, and narcos through the use of drug mules known as burros" across the border (2011: 16). The vast range of borderland, smugglers' knowledge about different routes, and organized crime activities deepen fear and suspicions of the American society. Therefore, inconsistent immigration policies directly result in the crisis at the borderland, which Heyman recognizes as the symbolic "fear of penetration through the Mexican border" (2009: 83). Heyman points out individual, communal and national borders that differentiate the cherished familiar from *imagined* foreign other(s): "Elements that cross borders are particularly dangerous and dramatic. They put at risk the neat order of things" (2009: 83). The border wall has emerged as the unequivocal manifestation of symbolic fear from "many decades of interpenetration between the two countries," which has sacrificed myriad lives under the desert sun (Heyman, 2009: 83).

In Mexican popular culture, coyote/human smuggler and drug dealer images are associated with the characteristics of courage, heroism and *machismo*. From cultural perspective, northern border crossing and return to Mexico honor their Aztec ancestors. Urrea notes that Aztlan, the homeland of Aztecs, is assumed to be the American Southwest

and the Devil's Highway represents a symbolic passage from Mexico City to Aztlan in this respect (2004/2005: 77). Mexican border crossers and criminal organizations symbolically reconquer their native homeland in an effort to reterritorialize their identity and position in the region. The folk songs identify border crossing as a crusade and counter-action against the United States in their cultural and political glorification of the image of "coyote" as the defender of the underdog: "[I]t was quite attractive to be a Coyote. You could tell yourself you were a kind of civil rights activist, a young Zapata liberator of the poor and the downtrodden. In short, a revolutionary. Coyote-as-Che" (Urrea, 2004/2005: 77). Being a coyote is a significant adulthood rite for Mexican men who imitate the symbolic journey of frontiersman with rugged individualism, go getterism, heroism and entrepreneurship. To this end, Kossoudji notes that smugglers use "rubber rafts, drainage pipes, and their knowledge of the desert" for transferring undocumented migrants across the border, having the role of "an insurance salesman" (1992: 162). In turn, Mexican "Migra" symbolizes a class of "Turncoats. Traitors," who "hunted down their own people" heading to "the loneliest valleys" of the borderland (Urrea, 2004/2005: 82).

The testimonial narratives of Wellton 26 necessitated further investigation and some speculation on the details of their border crossing experience. Survivors' accounts have gaps about crucial details such as names, places and dates due to dehydration that weakens vision, memory and judgments in the Sonoran desert. Nahum Landa, one of the survivors, strikingly describes their deadly border crossing in a poetic statement of facts:

Some of them just died of desperation.
Some of them went insane.
Some of them lost their minds.
You could hear them screaming.
Some fell all alone. (Urrea, 2004/2005: 168)

The survivors from Wellton 26 remained as key witnesses of the border crossing experience. Their testimonial narratives provided a new position with medical care, media attention, and visibility in the United States besides diplomatic communication across the border as Urrea indicates, "The survivors were suddenly paid professional narrators. ... As long as they stayed, they had a chance to stay longer. Soon, they would surely earn money. It was the new millennium's edition of the American Dream" (2004/2005: 187-188). Hence, border crossing narratives reterritorialize marginalized undocumented migrants and immigrants in American politics and public consciousness through their occupation of a new position and alternative space among noncitizen residents. As Auchter states, Mexican immigration to formerly occupied Mexican territories of today's American Southwest signifies the return of "the one which was ejected from California forcefully, precisely the one who was once part of the state but was expelled from it for non-compliance" (2013: 296). Auchter concludes that Mexican migrant's arrival intimidates the state with its embodiment of forced "abjection" (2013: 296) and tests the "founding myth" of the nation of immigrants (2013: 297) and American promises.

Undocumented Mexican migrants turn into expendable investments of smugglers and instruments of border politics in the absence of lifesaving regulations along the border. Low paying jobs in Mexico encourage border crossing of undocumented workers and immigrants as Urrea argues, “those who survive the northern passage can earn in an hour what it took a long day’s work in radioactive chemical Mexican sludge to earn before” (2004/2005: 206). After Wellton 26, undocumented border crossers are still victims of criminals because “[t]he Yuma 14 changed nothing, and they changed everything” (Urrea, 2004/2005: 211). Help towers for migrants were built with the initiatives of the border patrol despite public concerns about conservation, taxation, and border politics (Urrea, 2004/2005: 213-214). The crisis across the borderland has been historically associated with the Treaty of Guadalupe Hidalgo, which induced land disputes, violence and the disempowerment of Mexican population in the annexed U.S. territories (Heyman, 2009: 79). Despite such political efforts, Mexicans living and working in the United States have maintained a cross cultural bond. Moreover, globalization has stimulated socioeconomic and political dynamics behind the northern migration, trade relations and media attention to the border crisis. Heyman regards the U.S. investment to border enforcement as “efforts to artificially separate a dynamically engaged region,” adding that the U.S. policy have failed to avert undocumented border crossing and drug trafficking in the region (2009: 79).

In his preface to *Across the Wire*, Urrea conveys his purpose of giving voice, visibility and individuality to Mexican border crossers and borderland residents from the Tijuana dumps beyond stereotypical portrayals in media and politics. Urrea thus adopts a sense of communal duty and political stance in his border writing: “I trust this book will put a face on the ‘huddled masses’ who are invading our borders. I want you to know why they’re coming” (1993: 4). In her review of *Across the Wire*, Kelly underlines the “plight” of undocumented immigrants and the result of public “inaction” out of ignorance or prejudice as Urrea’s “lesson” to readers: “Learning about their poverty also teaches us about the nature of our wealth” (1996: 95). Urrea’s personal-political border writing triggers such a reader’s response with an awareness and call for change about border and immigration policies. *The Devil’s Highway*, his pro-life border narrative, does not simply villainize coyotes or undocumented migrants because he underlines Mexican border crossers’ entrapment in a vicious circle of deterritorializing and reterritorializing poverty, history and culture bound memory, global advertisement of American promises and betrayal by uncompromising politics. As Deleuze and Guattari state, capitalism systematically enforces forms of displacement that seemingly legitimize resulting re-placements with its manipulative hold on human nature, needs, and desires: “Capitalism is constructed on the ruins of the territorial and the despotic, the mythic and the tragic representations, but it re-establishes them in its own service and in another form, as images of capital” (1972/2000: 303). The discussions of Appadurai and Tomlinson further emphasize global mobility of economy, media and communication networks, and ideological agendas. These capitalist instruments in disguise manage the reterritorializations of deterritorialized Mexicans through border crossing, labor migration, and immigration.

The Devil's Highway interprets the fatal border crossing experience of Wellton 26 in light of capitalist deterritorializing forces and resulting reterritorializing motivations that rework Mexican historical experience, cultural border narratives, and political conflicts in the region. To this end, global flows and influences relocate distressed Mexicans on American soil through mass media and communication networks. Reflecting on experiences and disillusionment of Mexican border crossers, *The Devil's Highway* calls for negotiation and cooperation between Mexico and the United States for life-saving border regulations, stability in the region, and reform in the politics of border control and immigration.

Endnotes

- 1 The 1848 Treaty officially ended the Mexican-American War (1846-1848) and secured most of the present-day U.S.-Mexico border and the southwestern U.S. states.
- 2 During WWII, the United States welcomed Mexican labor migration in order to keep up with high wartime production levels and signed a labor agreement with Mexican government on August 4, 1942, leading to the Bracero Program (Hernandez, 2009: 26). As Hernandez conveys, Mexican contracted laborers mostly worked in the southwestern and northwestern industrial farms and contributed to the growth of the U.S. agribusinesses, seeing the labor program's extension to the postwar economy (2009: 26).
- 3 With a grant of amnesty to almost 3 million undocumented migrants, the 1986 Act imposed regulations about migrant laborers in the U.S., strict border patrol, and punishment for the employers of undocumented workers (Payan, 2006: 56).
- 4 The U.S.-Mexico border conflicts and the existence of *la frontera/the border* shaped Mexican American historical experience, cultural responses and works of literature on symbolic levels and in daily encounters. García views that Mexicans in the American Southwest were left with the reality of the border and necessity to find ways of living under American domination after the mid-nineteenth century U.S. conquest of northern Mexico (1985: 195). Mexican Americans searched for coping mechanisms to maintain their bilingual and bicultural identity without severing their connections to Mexico and the U.S. (García, 1985: 195-196). Each generations' responses and views of the border indicated a parallelism to ethnic, nationalist, class-given or cultural consciousness in their politics and historical period (García, 1985: 196).
- 5 The establishment of the first U.S.-Mexico Border Patrol in 1904 signified a major turn towards the politics of border control; nevertheless, the border remained as a "barbed-wired fence for cattle or a cable" for years (Lybecker, 2008: 339). Although the Immigration Act of 1924 created border stations for upcoming Mexican laborers, their employment in the American Southwest, frequency of border crossings, and strong communal links across the border prevented concerns about the U.S. border patrol policy, which maintained "cyclical shifts" on the basis of labor demand (Lybecker, 2008: 340). In the 1990s, the U.S.-Mexico border gained a different meaning in terms of economic, political and social relations and exchanges through globalization, which resulted in the North American Free Trade Agreement (NAFTA) in 1994 among Canada, the United States and Mexico (Lybecker, 2008: 340). The subsequent flow of industries, goods and people, particularly from Mexico, to the borderland and eventually into the United States evoked strict border enforcement through "sensors and miles of stronger fencing" and border patrols in order to discourage undocumented border crossing and illegal activities (Lybecker, 2008: 340-341).
- 6 Once a "desolate travel corridor," Cabeza Prieta turned into a "nationally-designated wilderness" in the twentieth century after having served to travelers for centuries, including the earliest North American settlers almost 12,000 years ago (Meierotto, 2014: 642). Later, undocumented border crossers, agents of human and drug trafficking, and border patrol officers replaced Spanish missionaries and gold seekers as the modern-day visitors of the desert wilderness, which necessitated "legal and political" redefinition of the land by the U.S. for the conservation of natural wildlife resources and the border militarization (Meierotto, 2014: 642).
- 7 Deterritorialization and reterritorialization of Deleuze and Guattari in *Anti-Oedipus*, stemmed from Lacanian psychoanalysis, incorporate Marx and Freud into the reconceptualization of libido and labor force (Holland, 1991: 57). Deterritorialization relieves "schizophrenic" libido from "pre-established" connections such as the Oedipus complex whereas it liberates mass labor force from any production system such as feudal land grants

and mechanized industrial capitalism that transferred deterritorialized laborers on the land as reterritorialized industrial workers for mass production (Holland, 1991: 57). Overall, beginning with the libidinal energy, schizoanalysis encompasses “the investment of human energy of any kind” including “perceptual and physical, cognitive and productive, desire and work” via territorialization concepts (Holland, 1991: 57). As Holland suggests, the quintessential characteristic of deterritorializing forces is their embodiment of power and influence in controlling “desire and production” for the capitalist, the despot or another authority in society (1991: 57-58). The deterritorializing and reterritorializing capitalist society determine production processes and consumption patterns through science, technology and media: “specific labor skills are valorized here and now, only to become worthless a few years later; consumer taste is programmed to suit the commodities of one production cycle, then de-programmed and re-programmed for the next” (Holland, 1991: 58).

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu çalışma özgün bir araştırma makalesidir. Makale daha önce yayınlanmamıştır ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir. Yazar araştırma sürecinde etik prensiplere uygun davranmıştır.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Aguirre, A., Jr., & Simmers, J. K. (2008). Mexican border crossers: The Mexican body in immigration discourse. *Social Justice*, 35(4 (114)), 99-106. <http://www.jstor.org/stable/29768517>
- Aldama, F. L. (2006). Luis Alberto Urrea. *Spilling the beans in Chicanolandia: Conversations with writers and artists* (pp. 261-276). University of Texas Press.
- Androff, D. K., & Tavassoli, K. Y. (2012). Deaths in the desert: The human rights crisis on the U.S.—Mexico border. *Social Work*, 57(2),165-173. <http://www.jstor.org/stable/23718921>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The new mestiza = La frontera* (1st ed.). Aunt Lute.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, Culture &*

- Society*, 7(2–3), 295–310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- Auchter, J. (2013). Border monuments: Memory, counter-memory, and (b)ordering practices along the US-Mexico border. *Review of International Studies*, 39(2),291-311. <http://www.jstor.org/stable/24564660>
- Bruce-Novoa. (1995). The US-Mexican border in Chicano testimonial writing: A topological approach to four hundred and fifty years of writing the border. *Discourse*, 18(1/2), 32-53. <http://www.jstor.org/stable/41389402>
- Cockcroft, J. D. (1986). *Outlaws in the promised land: Mexican immigrant workers and America's future*. Grove Press. <https://archive.org/details/outlawsinpromise0000cock>
- de Cosío, F. G., & Boadella, A. (1999). Demographic factors affecting the U.S.-Mexico border health status. In (M. O. Loustaunau & M. Sánchez-Bane, Eds.) *Life, death, and in-between on the U.S.-Mexico border: Así es la vida* (pp. 1-22). Bergin&Garvey. <https://archive.org/details/lifedeathinbetwe0000unse/mode/1up>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.) University of Minnesota Press. (Original work published 1972)
- Eichstaedt, P. (2014). *The dangerous divide: Peril and promise on the US-Mexico border*. Lawrence Hill Books. <https://archive.org/details/dangerousdividep0000eich/mode/2up>
- García, M. T. (1985). La frontera: The border as symbol and reality in Mexican-American thought. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 1(2),195-225. <https://www.jstor.org/stable/1052036>
- Hernandez, K. L. (2009). Mexican immigration to the United States. *OAH Magazine of History*, 23(4), 25-29. <http://www.jstor.org/stable/40506011>
- Heyman, J. McC. (2009). A border that divides. A border that joins. *Anthropology Now*, 1(3), 79-85. <http://www.jstor.org/stable/41203570>
- Holland, E. W. (1991). Deterritorializing “deterritorialization”: From the “Anti-Oedipus” to “A thousand plateaus.” *SubStance*, 20(3), 55-65. <https://www.jstor.org/stable/3685179>
- Jimenez, M. (2011). Border enforcement has caused migrants’ deaths. In (D. Haugen, & S. Musser, Eds.) *Illegal migration* (pp. 182-188). Greenhaven Press. <https://archive.org/details/illegalimmigrati0000unse/page/182/mode/2up>
- Kelly, K. H. (1996). Down in the dumps [Review of the book *Across the wire: Life and hard times on the Mexican border*, by L. A. Urrea]. *The English Journal*, 85(1),94-95. <https://www.jstor.org/stable/821139>
- Kossoudji, S. A. (1992). Playing cat and mouse at the U.S.-Mexican border. *Demography*, 29(2), 159–180. <https://doi.org/10.2307/2061725>
- Lybecker, D. L. (2008). The policy of border fencing between the United States and Mexico: Permeability and shifting functions. *Journal of the Southwest*, 50(3),335-351. <http://www.jstor.org/stable/40170394>
- Massey, D. S. (2016). The Mexico-U.S. border in the American imagination. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 160(2), 160–177. <http://www.jstor.org/stable/26159208>
- Meierotto, L. (2014). A disciplined space: The co-evolution of conservation and militarization on the US-Mexico border. *Anthropological Quarterly*, 87(3), 637-664. <http://www.jstor.org/stable/43653025>
- Mendoza, L. (1994). The border between us: Contact zone or battle zone? *Modern Fiction Studies*,

40(1), 119-139. <http://www.jstor.org/stable/26284272>

- Payan, T. (2006). *The three U.S.-Mexico border wars: Drugs, immigration, and Homeland Security*. Praeger Security International.
- Slack, J., & Whiteford, S. (2011). Violence and migration on the Arizona-Sonora border. *Human Organization*, 70(1), 11-21. <http://www.jstor.org/stable/44150972>
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. University of Chicago Press. <https://archive.org/details/globalizationcul00toml/page/n6/mode/1up>
- Urrea, L. A. (1993). *Across the wire: Life and hard times on the Mexican border*. Anchor Books.
- Urrea, L. A. (2005). *The devil's highway: A true story*. Back Bay Books. <https://archive.org/details/devilshighwaytru0000urre> (Original work published 2004)
- Vilanova, N. (2002). Another textual frontier: Contemporary fiction on the Northern Mexican border. *Bulletin of Latin American Research*, 21(1), 73-98. <http://www.jstor.org/stable/3339550>
- Yarbro-Bejarano, Y. (1994). Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La frontera*: Cultural studies, "difference," and the non-unitary subject. *Cultural Critique*, 28,5-28. <https://www.jstor.org/stable/1354508>



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter
DOI: 10.22559/folklor.2296

Araştırma makalesi/Research article

Two Sides of Egalitarianism: William Wordsworth and Percy Bysshe Shelley

Egalitarianizmin İki Yüzü:
William Wordsworth ve Percy Bysshe Shelley

Seçil Varal*

Abstract

Egalitarianism is a social and political philosophy propounding that all mankind should have equal rights and treatment on the premise that everyone is born equal. Although the philosophy dates back to Stoicism in Ancient Greece, it reached its apogee with the American Declaration of Independence (1776) and the French Revolution (1789). Impelled by the egalitarian concepts of equality, fraternity, and liberty as well as the revolutionary ideas of English intellectuals such as William Godwin and Mary Wollstonecraft, English romantic poets expressed a deep concern for injustice and inequality in English society. Although their starting point is the same, the romantic poets' notion of egalitarianism diverges from each other due to socio-political conditions of their era. This paper outlines two sides of egalitarianism in specific works from two different generations romantic poets,

Geliş tarihi (Received): 19-07-2022– Kabul tarihi (Accepted): 22-12-2022

* Dr. Öğr. Üyesi. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. Karaman-Türkiye / Karamanoğlu Mehmetbey University Faculty of Letters Department of English Language and Literature. Karaman-Türkiye. svaral@kmu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-3776-769X

Wordsworth and Shelley, to show that Wordsworth's egalitarian concern is based on luck egalitarianism that attributes inequality to an individual's either natural endowments or responsibility; whereas, Shelley adopts political egalitarianism regarding "equality of rights" as a prerequisite to building an egalitarian system. Thus, the paper aims to reveal that Wordsworth primarily detects the problem of inequality by attributing it to 'luck', whereas, Shelley due to the heat of current politics offers political solutions to this problem twenty years later.

Keywords: *luck egalitarianism, William Wordsworth, political egalitarianism, Percy Bysshe Shelley*

Öz

Egalitaryanizm, herkesin eşit doğduğu varsayımından yola çıkarak tüm insanlığın eşit haklara ve muameleye sahip olması gerektiğini öne süren sosyal ve politik bir felsefedir. Felsefenin geçmişi Antik Yunan'da stoacılığa dayanmakla birlikte, eşitlikçi felsefe 1776 Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ve 1789-1815 Fransız Devrimi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Eşitlik, kardeşlik ve özgürlük gibi eşitlikçi kavramların yanı sıra İngiltere'deki sanayi devrimi ve siyasi değişimlerin de etkisiyle İngiliz siyasi düşünürler, aydınlar ve edebiyatçılar bu kavramlar üzerine kafa yormaya başlamışlardır. Özellikle romantik şairler sadece devrimlerden değil, aynı zamanda William Godwin, Thomas Paine ve Mary Wollstonecraft gibi diğer İngiliz aydınlarının devrimci fikirlerinden de etkilenerek, çağdaş İngiliz toplumunun maruz kaldığı adaletsizlik ve eşitsizlik konusunda derin endişelerini dile getirmişlerdir. Ancak, "kimin eşitliği?" ve "neyin eşitliği?" gibi soruları merkeze alan egalitaryanizm teorisi dönemin sosyo-politik gelişmelerinin şekillendirdiği çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu bakımdan,

çıkış noktaları eşitlikçi bir dünya ve daha adil bir sistem hayali olsa da romantik şairlerin eşitlikçi anlayışları, yaşadıkları dönemin sosyo-politik koşulları nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. İki farklı kuşak romantik şairleri olan Wordsworth ve Shelley'nin eşitlik kavramına yaklaşımlarındaki farklılıktanyola çıkan bu çalışma, Wordsworth'ün eşitlikçi kaygılarının eşitsizliği bireyin doğal yeteneklerine veya sorumluluğuna bağlayan "şans egalitaryanizmine" dayandığını Shelley'nin ise politik egalitaryanizm üzerinde durarak "hakların eşitliği"ni eşitlikçi bir sistem inşa etmenin ön koşulu olarak gördüğünü ileri sürmektedir. Bu bağlamda, bu çalışma, Wordsworth'ün "Goody Blake and Harry Gill", Percy Bysshe Shelley'nin ise "A Song: Men of England", eserlerindeki eşitlik kavramının izini sürerek, iki romantik yazarın eşitlikçi bakış açısındaki farklılıkları açığa çıkarmaktadır. Böylelikle, çalışma "eşitlikçi" idealleri paylaşılar da Wordsworth'ün öncelikle 'şansa' dayandırdığı eşitsizlik sorununu ortaya çıkarmakla yetindiğini, Shelley'nin ise yirmi yıl içerisinde yaşanan siyasi olayların etkisi ile bu sorunun üstesinden gelmek için siyasi çözümler sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *şans egalitaryanizm, William Wordsworth, politik egalitaryanizm, Percy Bysshe Shelley*

Introduction

The late 18th and early 19th centuries witnessed a series of Revolutions which paved the way for radical changes across the world. On the socio-economic level, the British Industrial Revolution (1760¹-1830) sowed the seeds of a capitalist society which widened the gap between the rich and the poor. During this painful transition, the development of societal polarization, where the rich and the poor reached its peak, also mirrored itself in injustice and inequality². As rich investors got richer the poor suffered due to a chain of catastrophes led by industrialization and urbanization such as the rise in unemployment, a decrease in production, and periodical economic crises. Furthermore, the prevalence of ‘laissez-faire’³ as a public and political policy prevented any governmental regulation for both the corrupted socio-economic system and its brutal consequences. On the political level, however, people from different parts of the world tried to solve these injustices through revolutions. The American Revolution of 1775-81, the French Revolution of 1789-1815, the Haitian Revolution of 1791-1804, and the Spanish Revolution of 1820 etc. brought concepts of equality, fraternity and liberty into prominence.⁴

Within such social and political turmoil, building an egalitarian world to wipe out all kinds of inequality, injustice, and tyranny became the ultimate desire of people because they believed that everyone was created equal. In the “Declaration of Independence” in 1776, thirteen united colonies of America clearly evinced these egalitarianist notions:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.-That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, --That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it [...] (Declaration of Independence, 2022)

As observed, ‘liberty’ and ‘equality’ were given priority as the two absolute rights bestowed by God. According to the Declaration, the British government posed a threat to these fundamental rights of the people of the thirteen colonies, and this gave the American people the right to defend themselves and eliminate the threat. With this regard, the driving force behind these revolutionist minds of the time was the search for “equality” and “justice”, and this brought the concept of “egalitarianism” to the fore, which maintained its worldwide popularity even after the revolutions.

Among the revolutions, however, the French Revolution, stands out as the most influential movements that lays the groundwork for certain political ideologies based on ‘equality’, ‘fraternity’ and ‘liberty’ since other revolutions could not go beyond being colonial uprisings despite their contribution to these concepts (Hobsbawm, 1996: 54). In particular, the “Declaration of the Rights of Man and of the Citizen” issued by the French National Constituent Assembly in 1789, on the eve of the French Revolution, fueled egalitarian tendencies in society. With seventeen articles on equality and democratic rights, the Declaration was “a

manifesto against hierarchical society of nobility privilege” (Hobsbawm, 1996: 59). Within this frame, it starts with an article underlining the crucial need for liberty and the equality of rights: “Man are born and remain free and equal in rights” (Declaration of the Rights of Man, 2022). Everyone is accepted equal in front of the law and every kind of social distinction is opposed except those for the “general good”. Moreover, equal treatment and equal opportunity are ensured with Article 6 that portrays all citizens as “equally eligible to all dignities and to all public positions and occupations, according to their abilities, and without distinction except that of their virtues and talents” (Declaration of the Rights of Man, 2022). This opened the way for pursuing careers according to talent and interest rather than social status. In this sense, by replacing the ‘privilege’ system with equality in democratic rights, the Declaration marks the beginning of a new era by raising hopes of building an egalitarian world order.

Seeking equality, fraternity and liberty in the political arena also had some impact on the social thinking and literature of these times. The publication of the epoch-making works such as Mary Wollstonecraft’s *A Vindication of the Rights of Men* (1790)⁵ and Thomas Paine’s *Rights of Men* (1791-2)⁶ contributed to the discussions revolving around the French Revolution and its ideologies. Written as a response to Edmund Burke’s *Reflections on the Revolution in France* (1790), which explicitly advocates hereditary ‘monarchy’ and ‘property’ as opposed to the egalitarian ideals of the French Revolution, both works were attacks on the lasting injustice and despotism. They refuted Burke’s claims on the necessity of monarchy for the common good by revealing that the tyranny of the monarch posed a threat to such fundamental rights of men as liberty and equality. In *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) William Godwin, moved the debates a step further by discussing the abolishment of the government and other political institutions as the prerequisite of a just and egalitarian system.⁷ He, moreover, underlined the significance of equal opportunities and distribution of property stating that “We should endeavour to afford to all the same opportunities and the same encouragement, and to render justice the common interest and choice” (1793: 108). Impelled by these revolutionary ideas, the romantic poets, in particular William Wordsworth and Percy Bysshe Shelley, got involved in the literary and political debates by expressing their concern for every sort of injustice and inequality in society.

In the light of these, Wordsworth and Shelley appeared as advocates of ‘egalitarianism’ in the literary arena but developed different approaches to the term because of the time gap of almost twenty years between them. Within this scope, this paper scrutinizes the two sides of egalitarianism expressed by two prominent romantic figures William Wordsworth, the older generation, and Percy Bysshe Shelley, the younger generation. The paper, thus, aims to lay bare that the socio-political developments of their times laid the groundwork for differences not only in the two poets’ ideals of equality but also in the approaches they developed to the term. To this end, Wordsworth’s “Goody Blake and Harry Gill” (1798) will be analyzed in relation to ‘luck egalitarianism’ which might be read as a protest against the ‘inequalities of opportunity’ and “unequal distribution of resources” while Shelley’s “A Song: Men of England” (1819) will be examined as a part of his ‘political egalitarianism’ that manifest

itself as an outcry over the exploitation of the proletariat and a call for a revolt to gain equal democratic rights and property.

1. Egalitarianism: A general frame

Egalitarianism is a multidimensional term that can be discussed on different levels including physical, moral, ethical as well as socio-economical. The vague and ambiguous nature of the term renders it hard for theorists to clarify what egalitarianism is and create a certain framework of the term. However, in its basic terms, “egalitarianism”, a word derived from the French word *egal* meaning “equal”, “is the view that all humans are equal and should be treated as equals not only in terms of political rights but also in the allocation of resources” (Gibson et al., 2008: 661). To put it another way, regardless of one’s education, gender, occupation, age, race or social status, everyone is accepted equal in “political” rights and distribution of wealth and income, thus deserves equal treatment. In *Egalitarianism*, Iowa Hirose foregrounds ‘economical’ dimension by defining egalitarianism as “a class of distributive principles, which claim that individuals should have equal quantities of well-being or morally relevant factors that affect their life” (2015: 1). On the other hand, in the *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* the term is described just on the ‘moral’ basis, and the origin of the egalitarian doctrines is given as the idea that all human persons are equal in fundamental worth or moral status (Arneson, 2013). These ‘political’, ‘economical’ and ‘moral’ aspects pointed out by the definitions evince various controversies and debates on the term which has been cumulatively shaping egalitarianism since it first appeared.

Egalitarianism as a term has a long history starting with the Stoics⁸ who based the theory of egalitarianism on the principle of ‘the law of nature’. According to this principle, “all things behaved according to the law of their own being” which renders human beings equal and free since they are endowed with ‘reason’, whereas animals are not (Brown, 1991: 22). In medieval society, this view was replaced by the Christian Father’s acknowledgment of the existing social order and discrimination among ranks, even slavery. They regarded the authority of high social ranks necessary to tame the vicious nature of man which led to his fall. Reformation, however, brought egalitarian ideals on the surface by challenging the absolute authority of the Church. This gained momentum with Renaissance humanism which promoted the potential of individuals and demanded equality for everyone by resisting every kind of privilege.

In the seventeenth and eighteenth centuries, egalitarianism evolved into a principle of social philosophy with thinkers like Thomas Hobbes, John Locke and Jean Jacques Rousseau, who predicated their theory of egalitarianism on “social and environmental dynamics” (Afolyan, 2016: 1069). They furthered “individualism” by holding society and environmental differences responsible for the inequalities among equally born people and accused society of destroying the natural potential of human beings. With the rise of utilitarianism in the eighteenth century, the established order of society was endorsed with its current inequalities. On the other hand, the nineteenth century was marked by Marx’s ideas

which depict “property” as the main obstacle in the path to build an egalitarian society. For him, property, either private or common, creates a competition among people which leads to a disparity in society. In this respect, the nineteenth century egalitarianism emerged as a more ‘economical’ term centering the egalitarian theory primarily on an economical basis.

In the light of these developments, egalitarianism, in time, has turned out to be a very broad term which gave birth to different types originating from ideas and principles like “moral egalitarianism”, “luck egalitarianism”, “political egalitarianism”, “legal egalitarianism”, “gender egalitarianism” and many others. However, in this part the scope of the study will be limited to two prominent theories of egalitarianism; “luck egalitarianism” and “politicegalitarianism” as these theories not only brought comprehensive approaches to the inequalities and injustice in the post-Industrial Revolution England but also predominate over the literary works of William Wordsworth and Percy Bysshe Shelley successively.

2. Luck egalitarianism and William Wordsworth

Luck egalitarianism is a doctrine of equality and justice primarily based on “distributive equality” or “equality of resources”. It was first introduced in 1981 by Ronald Dworkin who realized the current egalitarian theories’ indifference to the individual’s responsibility and natural endowments and aimed at creating “a responsibility-sensitive egalitarian theory” (Hirose, 2015: 41). Dworkin’s luck egalitarianism seeks for a distributive justice to eliminate inequalities that stem from the luck which he divides as “brute luck” and “option luck”. The “brute luck” stands for the luck that an individual plays no part such as natural endowments, talent, inheritance, etc., and “option luck” includes the outcome of a person’s deliberate choices or a risk that s/he has taken (Dworkin, 1981: 293). In this division, it is “brute luck” that creates inequality and injustice and requires the equal distribution of resources to clear this injustice off.

A few years later, another luck egalitarianist, Richard Arneson defends a different theory for distributive equality based on “equality of opportunity for welfare”. Anderson rejects using resource-based theory of Dworkin describing it as a “handy rough and ready approximation” (1989: 87). Instead, Anderson prefers using “equality of opportunity for welfare” which refers to “equivalent sets of life options” an individual acquires when s/he reaches the responsibility of adulthood (Arneson, 1999: 488). Similarly, G. A. Cohen contributed to luck egalitarianism by refuting both equality of ‘resources’ and ‘welfare’, and brings forth the idea of “equal access to advantage”. He asserts that Dworkin’s distinction between “preferences and resources” is not appropriate for his motivation while the “concept of welfare”, preferred also by Arneson is too narrow. He suggests that “the fundamental distinction for an egalitarian is between choice and luck in the shaping of people’s fates” (1989: 907). Despite these differences of opinion on distributive equality among Dworkin, Anderson and Cohen, they all agree upon the core luck egalitarian view that is “egalitarianism need not compensate for all disadvantages, but rather for “involuntary” disadvantage which is the sort that does not reflect the subject’s choice” (Knight 2013: 928). As a responsibility based egalitarian theory, luck egalitarianism, in this regard, is quite compatible with William

Wordsworth's egalitarianist ideas that usually appear with his unfortunate characters who are responsible for neither their poverty nor their misery.

William Wordsworth, as one of the first-generation romantic poets, stands out with his deep concern for the current social problems and discriminations at the time social inequality and injustice were climbing. Basically, in his literary works his egalitarian attitude appears in two ways as 'a revolt against neoclassical elitism' and as 'a resistance against socio-economic inequalities'. Within this framework, Wordsworth's luck egalitarianism is firstly observed in his poems centering on common people and everyday events. Needless to say, this is a reaction to neoclassical elitism which attributed poetry only to aristocracy and high culture. Wordsworth, furthermore, refutes every kind of elitism and privileged position, including the 'poet'. In the "Preface" to *Lyrical Ballads* he states that "a poet is not superior to other people or separate and different from other human beings since he is a "man speaking to man"⁹ ("Preface", 2012: 299) because "the poet thinks and feels in the spirit of the passions of men" and does not write "for poets alone but for men"¹⁰ (2012: 303). For Wordsworth, elaborating on the common subject matter through a common language is a sufficient way to convey individual feelings as well as to reduce the exalted nature of poetic diction to everyday mediocrity. Predicating his characterization on the idea that each individual thoughts, feelings, and experiences are worth expressing, he depicts characters from lower ranks of society in his "social poems". According to Mark Storey, this extends not only the subject matter of poetry, but also the audience and is a way of saying to "the Cumberland Beggar, the Female Vagrant, the Mad Mother, the Forsaken Indian Woman – these poems are about you; but they are also for you" (2000: 9). As a result, by composing his poems from the viewpoint of rustic people and displaying this simple setting with a common language, Wordsworth manages to appeal to everyone, not just the educated, intellectual, and elite.

On the other hand, Wordsworth's resistance to socio-economic inequalities in the society -the second way mentioned above- can be traced in his works as his search for compensation of the luck element through the equal distribution of the resources. He not only puts emphasis on the equal rights of all people and the worth of each individual thoughts, feelings, and experiences but also challenges the traditional, hierarchical social system, which assumes that some people (upper classes, men) are 'inherently' superior to others (lower classes, women). This view is closely associated with the core idea of luck egalitarianism which desires to build an egalitarian society irrespective of natural endowments. Indeed, one of the underlying reasons¹¹ of Wordsworth's contentment with the common and ordinary people was presumably this luck egalitarianism with its emphasis on the inequalities they were exposed to because of some endowments beyond their control. Within this framework, his luck egalitarianist viewpoint mainly manifests itself in his social protest poems among which "Goody Blake and Harry Gill" stands out.

"Goody Blake and Harry Gill", published in *Lyrical Ballads* (1798) with a subtitle of "A True Story", is the very embodiment of Wordsworth's luck egalitarianist standpoint with its story juxtaposing the rich and poor. Goody¹² Blake, an old woman, is caught while stealing a few sticks to get warm in the cold winter from the hedge of a farmer, Harry Gill, who treats

Blake harshly and Blake curses him because of his unjust treatment towards her. From the luck egalitarianist point of view, there are two circumstances that led to this unjust treatment and inequality: her social status and gender. In other words, being in a superior position as a rich farmer Harry Gill treated her this way because as a worker, she is lower than him, and as an old ‘woman’ she is too weak and feeble to ward him off. In this sense, neither her position as a worker nor her femininity is her choice nor it is under her control, which deems the inequality and unjust treatment here as ‘unfair’ according to the luck egalitarianists. As being a woman is not her decision and nor is her poverty, Wordsworth, signals that Goody Blake morally cannot be held responsible for the consequences of the act of stealing. The poem, in this respect, not only points out to the part that “luck” plays in this inequality but also raises some questions about the moral aspect of stealing to survive.

In the poem, the vivid portrayal of the rich and poor dichotomy sheds light on the unequal distribution of wealth and the unequal treatment in post-industrial England. To protest the poor living conditions of the lower class against the luxurious life of the higher class, the poem arouses pity for Goody Blake regarding her poverty and helplessness frequently repeating the word “poor” and describes her as an old, poor spinner who is “thinly clad” (2012: 273). On the other hand, the affection, sympathy and pity aroused for Goody are intensified with a contrary portrait of Harry Gill as a young, rich sheep dealer who “has no lack” of waistcoats and “has a blanket on his back /And coats to smother nine” (2012: 273). The disparity between Harry Gill’s property, which he keeps more than sufficient to get warm, and Goody Blake’s poverty, which is the reason of all her misery, is underlined further with a detailed description of how she suffers from cold in winter to increase the sense of inequality and injustice:

But when the ice our streams did fetter,
Oh then how her old bones would shake!
You would have said, if you had met her,
‘Twas a hard time for Good Blake.
Her evenings then were dull and dead:
Sad case it was, as you may think,
For very cold to go to bed;
And then for cold not sleep a wink. (Wordsworth, 2012: 273)

The desperate situation Goody Blake is in, in a way, mitigates her crime since she must keep herself warm in order to survive. Moreover, to justify this unlawful act, Wordsworth takes attention to the harsh working conditions of the lower class. After the Industrial Revolution, especially in textile, the use of machines in factories instead of human labor resulted in the dismissal of many people and increased working hours with inadequate wages. As a woman living apparently in the wake of the Industrial Revolution, she gets lower wages than men, which is indirectly indicated with her miserable living conditions in spite of her hard work. Thus, Wordsworth reveals that although Goody Blake works hard despite her old age, this is not enough to make her living:

All day she spun in her poor dwelling,
And then her three hour's work at night!
Alas! 'twas hardly worth the telling,
It would not pay candle-light. (Wordsworth, 2012: 273)

Wordsworth criticizes social injustice revealing that in spite of her hard work Goody Blake could not get a sufficient wage to fulfil her basic needs such as keeping warm in winter. From a luck egalitarianist perspective, the necessity of stealing for survival stems from Goody Blake's natural endowment rather than her responsibility, which renders her immoral and unlawful act as moral and just. Goody Blake, thus, cannot be held responsible for the act of stealing morally as her inequality is unjust. When Harry catches her out and fiercely seizes her by her arm, she puts a curse on him, which comes true in the end although she has just committed a crime. She prays to God, "the judge of all" for Harry Gill "never more be warm!" (Wordsworth, 2012: 274-75) and from that moment on Harry starts to chatter. Her curse demonstrates that taking refuge in God for justice is the only thing that Goody Blake can do as an old poor woman, because only God embraces everyone as 'equal'.

In the end, the question of equality and justice is resolved when Harry Gill is punished for his bad treatment to Goody Blake. For the first time, they are on equal terms feeling cold and helpless. Goody Blake's curse, in this sense, provides Harry Gill with a feeling of empathy for the poor which he has not felt before. His murmur "Poor Harry Gill is very cold" unveils his empathy for Goody Blake since the adjective "poor" has been used for the first time for Harry Gill (Wordsworth, 2012: 275). After this anti-climax, the moral is uncovered with the last two lines "Now think, ye famers all, I pray / Of Goody Blake and Harry Gill" (Wordsworth, 2012: 275). The poem, in this respect, is finalized by reminding all the other farmers to do justice to the poor who are not lucky to be as wealthy as they are through the story of Goody Blake and Harry Gill. In this sense, Wordsworth does not offer any tangible solution to the problem of inequality and injustice in the end, but only contents himself with giving a moral lesson on the current inequalities in English society by way of Goody Blake's poverty.

3. A political egalitarianist: Percy Bysshe Shelley

Political egalitarianism is one of the popular egalitarianism theories although it has not been discussed and examined enough theoretically. The main argument of political egalitarianism is that "all people are equal in political power or influence" (Gibson et al., 2008: 662). It primarily seeks for democracy, equal rights and equality of all citizens before the law irrespective of their social status, religious belief, race, or material well-being. In this respect, its primary aim is to eliminate double standards that have emerged as a result of some privileges in society by bringing an equal and just system through political means.

Percy Bysshe Shelley is known as an ardent advocate of social justice and a supporter of the working class against inequality and oppression which arose during the post-Industrial Revolution in England. As in *Percy Bysshe Shelley: A Literary Life*, Michael O'Neil expresses "the nation was living through the painful throes of the Industrial Revolution" and

the establishment of new cities with the “underpaid over-worked labor forces” reinforced Shelley’s concern for social justice and equality (1989: 16). Put another way, since the labor migration from countryside to industrial towns heavily increased during this period, the era was marked by the exploitation of the working class, who had to work for small wages. This prompted Shelley to embrace a political egalitarian outlook, as he believed in the necessity of reformation and revolution to abolish current inequality and injustice. Unlike Wordsworth, whom he once admired and later criticized for betraying these revolutionist ideals, Shelley devoted his life to this cause as an activist.

In spite of being an aristocrat, descended from a Whig family¹³, Shelley reveals a strong desire for total social change through political means to solve the problem of injustice and inequality. He asserts that only egalitarian social change can prepare the grounds for friendly relations among people from different parts of society, because inequality harms every kind of human interaction. However, Shelley’s egalitarian call undergoes a transformation after the Peterloo Massacre (1819)¹⁴, which caused the death of many people in search of social reform and equality. His unfinished prose work “A Philosophical View of Reform”, written in 1820, not only unveils his reformist call’s transition to a furious cry but also forms the basis of his egalitarian world view. In the work, Shelley, as an outsider in Italy who had a chance to look his native country from a distance, demonstrates his awareness of England’s predicaments drawing the picture of contemporary England:

—That the majority of the people of England are destitute and miserable, ill-clothed, ill-fed, ill-educated.

—That they know this, and that they are impatient to procure a reform of the cause of this abject and wretched state.

—That the cause of this misery is the unequal distribution which, under the form of the national debt, has been surreptitiously made of the products of their labour and the products of the labour of their ancestors; for all property is the produce of labour. (Shelley, 1920: 50)

Shelley, in fact, points out why reform is necessary by enumerating the problems. For him, idealized social change would only take place in economic terms based on Adam Smith’s ‘labour theory of value’¹⁵ and “believes that wealth is the product of living labour, so that the wealthier the individual, the more labour in fact controls. To diminish excessive wealth is to diminish labour and increase the leisure of the labouring poor” (Scrivener, 1982: 46). In other words, the exploitation of the working class only increases the wealth of the rich, therefore, if the working-class revolts against this exploitation of their labor, a more equal system can be established in society. In this sense, his idea of social change is fundamentally based on the equal rights:

The first principle of political reform is the natural equality of men, not with relation to their property but to their rights. That equality in possessions which Jesus Christ so passionately taught is a moral rather than a political truth and is such as social institutions cannot without mischief inflexibly secure. (Shelley, 1920: 70)

As observed, Shelley's egalitarian view cannot be explained on a moral basis. Especially after seeing the "massive suffering" of the poor during his trip to Ireland, he realized that egalitarianism can only be achieved with political means since the idea of morality as the prerequisite of the egalitarianism was impracticable (White, 1982: 630). He, thereby, adopted political egalitarian notions believing that only "under conditions of freedom men are at liberty to promote social justice and economic equality (though they ought to aspire to them in any circumstance)" (White, 1982: 614), and freedom can only be achieved on the political arena. In this respect, to gain political power and equality should be the main target of the working class to build a more egalitarian system.

Shelley writes mainly about political works through which he aims to reveal the corrupt social hierarchy and tends to change the existing order with reforms and revolution. To this end, he wrote *Popular Songs*, a short volume of poems, which includes "The Mask of Anarchy" "England in 1819" and nine more poems where only three were published during Shelley's lifetime (Scrivener, 1982: 227). "A Song: Men of England" is one of these political songs where Shelley addresses the working class directly to stimulate them to fight against the injustice and oppression. Although composed a few months after the Peterloo Massacre, it was published posthumously because of its political message. To convey his message to the working-class, the uneducated addressee, Shelley adopts a quite simple language with a memorable rhyme scheme (aabb) within the ballad form. Moreover, he uses some tactics to eliminate the gap created by his aristocratic background, and speaks like a proletariat using "ye" instead of "you" throughout the poem to show he can empathize with them and understand their problems.

The poem starts with some rhetorical questions attempting to waken the working-class to the exploitation of their labor. Shelley underlines that they are working for the lords "who lay them low" (Shelley, 2007: 107) and questions their slave-like conditions from which they have no gain:

Have ye leisure, comfort, calm,
Shelter, food, love's gentle balm?
Or What is it you buy so dear
With your pain and with your fear? (Shelley, 2007: 107)

In return for hard labor the proletariat could not even meet his basic needs since the product of the labor is usurped by the rich. In this respect, the seed the proletariat sows is reaped by the rich or wealth the proletariat found kept by the rich. Thus, throughout the poem the members of higher class are depicted as "ungrateful drones", "tyrant", "imposter", or "idle" which again point out the fact that they benefit from the workers productivity and industriousness who toil like "Bees of England" (Shelley, 2007: 107).

Having demonstrated the problems of inequalities and injustice the proletariat has been suffering from with rhetorical questions in the first part, Shelley offers some solutions to attain equal rights and wipe the injustice off in the second part. For this purpose, the last three stanzas are direct call for the proletariat to revolt against the social injustice, exploitation, and oppression by keeping the product to themselves rather than giving it to the rich:

Sow seed—but let no tyrant reap:
Find wealth—let no imposter heap:
Weave robes—let not the idle wear:
Forge arms—in your defence to bear. (Shelley, 2007: 108)

Furthermore, Shelley encourages the workers to fight back to get what they deserve even if this means to die because he believes that if the workers do not do something to reform the social order in which the richer exploited the poorer, they will never be free from the burden of the upper class. In other words, if the proletariat continues to be submissive to the higher-class oppression, they will dig their own grave with their “plough” and “spade” and “hoe” and “loom” thus, a revolution is inevitable for the sake of social justice (Shelley, 2007: 108).

Conclusion

In Wordsworth’s ‘social poems’ and Shelley’s ‘political poems’, the poets distinctive egalitarian views manifest themselves. That is, Wordsworth, as an advocate of equality, challenges the hierarchical system both in poetry and in society. In his works, he elaborates on common subject matter with a vivid portrayal of the harsh living conditions of the poor; characters from the lower strata in rustic settings; and common language which is no different from prose to defy inherited elitisms. In particular, in “Goody Blake and Harry Gill”, Wordsworth’s luck egalitarianism is unveiled with his vivid depiction of Goody Blake’s harsh living conditions that she no way gets over with hard working in post-Industrial Revolution England. This also relieves her of any moral responsibility of theft crime which is implied with her putting a curse on Harry Gill. Goody Blake’s inherited poverty portrayed in a stark contrast with wealth of Harry Gill ends with the equation of their circumstances. Unlike Wordsworth who founded egalitarianist views on the luck element, Shelley’s sense of equality was grounded on the distribution of political rights. Shelley, as an anarchist and revolutionist, is a more fervent supporter of egalitarianism believing that the social inequalities stemmed from unequal distribution of wealth. However, he considers political egalitarianism as a prerequisite of attaining equal distribution of wealth and property. Propounding that an egalitarian society can only exist with equality in democratic rights, he more directly reveals his revolutionist soul in his political manifesto of egalitarianism. Displaying corrupted hierarchical system and government in “A Song: Men of England”, Shelley both reveals his political protest and stimulates the working class to revolt against the unjust and oppressive system.

To a great extent, the main factor associated with the different attitudes the poets developed towards egalitarianism is the composition dates of their literary works examined in this study (which covers a twenty-year time period between two poems). Needless to say, the socio-economic and political events happened within this time span, in particular the Peterloo Massacre, had a great impact on Shelley and his literary works by leading to an outpouring of his anger and rebellious ideas. In the light of these observations, it can be said that Wordsworth displays a passive and situation-oriented attitude by providing

insights into inequality in English society during the late 18th century, whereas; Shelley, as an activist and reformist, exhibits a solution-oriented attitude in the early 19th century by offering some solutions to overcome this problem. However, neither of these attitudes nor different approaches they developed towards egalitarianism can change one thing they share in common: a desire for an egalitarian world where no one is ‘more equal than others’. This is what makes the different egalitarian perspectives of two renowned romantic poets of different generations, two sides of the coin, two halves of an apple.

Notes

- 1 The exact beginning date of the Industrial Revolution led to some arguments among historians. According to Eric Hobsbawm, most critics tend to date the beginning to the 1760s, but the “take off period” of the Revolution can be dated to the period between 1780 and 1800, which makes it “contemporary with, but slightly prior to the French Revolution” (1996: 29).
- 2 The discrimination between the rich and the poor in the British society reached to such a high degree that the incumbent Prime Minister Benjamin Franklin underlined the discrimination by calling the rich and the poor as ‘the two nations’ in his novel *Sybil, or The Two Nations* (1845).
- 3 The liberal economic system popularized by Adam Smith in *The Wealth of Nations* (1776) laissez-faire proposes the operation of economic law without any governmental interference.
- 4 In *The Age of Revolutions 1789-1898*, Eric Hobsbawm points out the difference between the Industrial Revolution in Britain and the French Revolution and notes that “the economy of the nineteenth century world was formed mainly under the influence of the British Industrial Revolution, its politics and ideology were formed mainly by the French” (1996: 53).
- 5 With its full title *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke; Occasioned by His Reflections on the Revolution in France* was a pamphlet written in 1790 as a refutation to Edmund Burke’s supportive ideas on the monarchy and hereditary privilege in *Reflections on the Revolution in France* (1790). The pamphlet did not make an overwhelming impression, but another pamphlet published two years later *Vindication of Rights of Woman* (1792) made Wollstonecraft one of the founders of the feminist philosophy by attacking on current gender discrimination in society and laid the groundwork for feminism.
- 6 In the pamphlet *Rights of Man: Being an Answer to Mr. Burke’s Attack on the French Revolution*, Thomas Paine, like Mary Wollstonecraft, aimed at negating Edmund Burke’s claims and ideas in the *Reflections*. Calling Edmund Burke “the paradoxical genius” (1945: 250), Paine points out the contradictions in Burke’s arguments and asserts that it was not the monarchy that people had revolted against, but the tyranny and despotic principles of the king Louis the XVIth.
- 7 William Godwin and Mary Wollstonecraft were husband and wife while Percy Bysshe Shelley’s wife Mary Shelley was their daughter. This kinship network and Percy Bysshe Shelley’s marital affinity are probably significant factors that paved the way for his embracement of their revolutionary ideas on equality and rights of man.
- 8 Before Stoics the view of “fundamental, inherent and innate inequalities” of men predominated in Greece, which was used as a justification for strict class distinction and even slavery by ancient Greek philosophers and critics like Aristotle and Plato. In *Egalitarianism and the Generation of Inequality*, Henry Phelps Brown points out how ordinary and necessary different social ranks were for Greek society by describing them as “the organs of the body, or as the levels of a structure of authority” (1991: 15).
- 9 William Godwin believed that “man is not originally vicious” but he was corrupted by the institutions (1793: 577). In this respect, he holds the political government responsible for all the vices in society and underlines the necessity of its annihilation.
- 10 The egalitarian outlook is also embedded in Wordsworth’s choice of language, subject, setting and characterization. Throughout “Preface” to *Lyrical Ballads* Wordsworth frequently puts emphasis on the ‘common’ and “real language of men” (2012: 293) and ‘ordinary’ subject of a poem: “The principal object,

then, which I proposed to myself in these poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout as far as was possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain coloring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentiously the primary laws of our nature: chiefly, as far as the manner in which we associate ideas in a state of excitement” (Wordsworth, 2012: 294-95). He brings the elevated language and artful language of poetry closer to the relatively simple language of prose believing that “the essential passions of the heart [...] speak[s] a plainer and more emphatic language” (Wordsworth, 2012: 295). Wordsworth, thereby, challenges the traditional hierarchical enumeration of the poetic genres from epic down to short lyric. In this sense, Wordsworth’s egalitarianist concerns encompass a protest against every sort of hierarchy not only in the social system but also in poetry. Apart from “language”, the use of ‘rural setting’ which centers around “low and rustic life” is another product of Wordsworth’s egalitarianism.

- 11 For Wordsworth the other reason of the poem’s rustic characterization and setting in “Preface” to *Lyrical Ballads* is their ability to convey their feelings in a clearer way as they are less under the influence of “social vanity” owing to their low status and “the sameness and narrow circle of their intercourse” (Wordsworth, 2012: 315).
- 12 In *Lyrical Ballads*, Michael Mason asserts that “Goody is an abbreviation of “good wife” a form of address to a lower-class housewife” (2007: 103). In this sense, the name “Goody” is of importance as it puts emphasis on Goody Blake’s lower-class background.
- 13 Due to the contradiction between his aristocratic background and socialist views, he did not gain admission to the working-class milieu.
- 14 People gathered on St. Peter’s Field on August 16, 1819 to protest the current political and social situation and to support reform. However, the magistrates sent the local militia to disperse the crowd which resulted in the death of many people. This event was called the Peterloo Massacre to draw a comparison with the Battle of Waterloo which is known as a national glory. See, Casaliggi, C. (2016). *Romanticism: A Literary and Cultural History*. London. Routledge.
- 15 According to Adam Smith’s labor theory of value, value is determined rather in accordance with the labor which is required to produce a commodity than the satisfaction the buyer gets from the product. In *Wealth of Nations* Book I Smith indicates that “The real price of everything, what everything really costs to the man who wants to acquire it, is the toil and trouble of acquiring it. What everything is really worth to the man who has acquired it, and who wants to dispose of it or exchange it for something else, is the toil and trouble which it can save to himself, and which it can impose upon other people” (qtd in Adam Smith’s *Selected Philosophical Writings* p. 105).

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Afolayan A. (2016) Egalitarianism. In: (ten Have H., Eds) *Encyclopaedia of Global Bioethics* (1067-1079). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-09483-0_166
- Arneson, R. J. (1989). Equality and equal opportunity for welfare. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 56.1 77–93. <http://www.jstor.org/stable/4320032>
- Arneson, R. J. (2013). *Egalitarianism* (E. N. Zalta, Ed.) *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/egalitarianism/>
- Arneson, R. J. (1999). Equality of opportunity for welfare defended and recanted. *Journal of Political Philosophy*, 7 488-497. <https://doi.org/10.1111/1467-9760.00088>
- Brown, H. B. (1991). *Egalitarianism and the generation of inequality*. Oxford University.
- Casaliggi, C. (2016). *Romanticism: A literary and cultural history*. Routledge.
- Declaration of the rights of man and of the citizen. Yale Law School Lilian Goldman Law Library. Retrieved March 12, 2022, from https://avalon.law.yale.edu/18th_century/rightsof.asp
- Declaration of independence: A transcription. America's Founding Documents. Retrieved March 12, 2022, from <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>.
- Dworkin, R. (1981). What is equality? Part 2: Equality of resources. *Philosophy & Public Affairs*, 10.4 283–345. <http://www.jstor.org/stable/2265047>
- Gibson C. D., Raybal, T. & Olivas, M. (2008). Egalitarianism (Kolb, W., R., Ed.) *Encyclopaedia of Business Ethics and Society* (pp.661-664). Sage Publications.
- Godwin, W. (1793). *An enquiry concerning political justice and its influence on general virtue and happiness*. Printed for G.G.J. and J. Robinson.
- Hirose, I. (2015). *Egalitarianism*. Routledge.
- Hobsbawm, E. (1996). *The age of revolutions 1789-1898*. Vintage Books, Knight, C. (2013). *Philosophy compass*. John Wiley and Sons.
- Mason, M. (Ed.) (2007). Goody Blake and Harry Gill. *Lyrical Ballads* (p.103) 2nd Ed. Routledge.
- O'Neill, M. (1989). *Percy Bysshe Shelley: A literary life*. Macmillan.
- Paine, T. (1945). Rights of Men. (P. S. Foner, Ed.) *The complete writings of Thomas Paine: Collected and edited* (pp. 243-345). The Citadel Press.
- Scrivener, H., M. (1982). *Radical Shelley: The philosophical anarchism and utopian thought of Percy Bysshe Shelley*. Princeton University.
- Smith, A. (2004). *Adam Smith's selected philosophical writings*. (J. R. Otteson, Ed.) Imprint Academy.
- Sun, E. (2011). Poetry, conversation, community: *Annus Mirabilis 1797-1798*". In (C.Mahoney, Ed.) *A*

Companion to Romantic Poetry (pp. 302-319.) Wiley- Blackwell.

Storey, M. (2000). *The problem of poetry in the romantic period*. Macmillan. Shelley, P. B. (1920). A philosophical view of reform. Oxford University

Press.<https://archive.org/details/philosophicalvie00shelrich/page/n1/mode/2up>

Shelley, P. B. (2007). A song: Men of England. In (Catherina M, Ed.) *Wildly Romantic: The English romantic poets: The mad, the bad, and the dangerous* (pp.107-108). Andronik Henry Holt and Company.

White, H. (1982). Relative means and ends in Shelley's social-political thought. *Studies in English literature, 1500-1900*. 22.4 613–631. <http://www.jstor.org/stable/450183>.

Wordsworth, W. (2012). Preface to *lyrical ballads* (S. Greenblatt, Ed.) *The Norton Anthology English Literature* (pp. 292-304), 9th ed. Vol D. Norton & Company.

Wordsworth, W. Goody Blake and Harry Gill (S. Greenblatt, Ed.) (272) *The Norton Anthology English Literature* (pp. 292-304), 9th ed. Vol D. Norton & Company.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Utopian Imagination in Modernist Poetry: Passage from Transcendence to Language

Modernist Şiirde Ütopyacı Tahayyül:
Aşkınlıktan Dile Geçiş

Serhat Uyurkulak*

Abstract

“Modernist literature” is a capacious term that designates both an epoch and a variety of political attitudes espoused or rejected by the authors grouped under this title. On the one hand, the widely used concepts of high and late modernism refer to the period approximately between 1900 and the 1960s, divided by World War II. On the other, they concern the politics of literary modernism discussed on the basis of how writers and poets relate to their own social-historical conditions and to the utopian vision of a radically different kind of individual and collective existence that aims to transcend the given modes of subjectivity and sociality. In this article, I have traced specifically the changing politics of modernist literature with respect to that utopian desire for transcendence which some theorists call the modernist absolute. Differing from much of the scholarship on the politics of modernist

Geliş tarihi (Received): 23-08-2022– Kabul tarihi (Accepted): 13-12-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Fenerbahçe Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul-Türkiye/Fenerbahçe University Faculty of Economics Administrative and Social Sciences Department of English Language and Literature. İstanbul-Türkiye serhat.uyurkulak@fbu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-7717-5402

literature that privileges the novel genre, in the present study, I have focused on the poetry of W. B. Yeats and Wallace Stevens. Through textual and theoretical analyses of “In the Seven Woods” and “A Collar-bone of a Hare” by Yeats and “Of Mere Being” by Stevens, I have demonstrated how the high modernist imagining of transcendence turns with late modernism into a theme or a motif that reveals the linguistic character of such visions and the ideological function of their utopianism. In my discussion, I have tried to show that Yeats, who is part of high modernist literature in terms of periodization, belongs to this category due to his political imagining that prioritizes transcendence. Furthermore, unlike Yeats, Stevens stands close, especially in his last poems, to the late modernist mindset that anticipates the politics of postmodern literature and the poststructuralist awareness of the role of language in constructing meaning and value.

Keywords: *W. B. Yeats, Wallace Stevens, modernist poetry, politics of modernism, utopian imagination*

Öz

“Modernist edebiyat” hem bir dönemi hem de bu başlık altında toplanan yazarların benimsedikleri veya reddettikleri çeşitli siyasal tutumları belirten son derece kapsamlı bir terimdir. Akademi içinde ve dışında yapılan araştırmalarda yaygın olarak kullanılan yüksek ve geç modernizm kavramları bir yandan II. Dünya Savaşı’nın iki kısma ayırdığı, aşağı yukarı 1900 ve 1960lar arasında kalan dönemi işaret eder. Bunlar diğer yandan da modernizmin siyasetine dair kavramlardır. Bu anlamda yazarların ve şairlerin kendi toplumsal-tarihsel koşullarına nasıl yaklaştıklarını, verili öznellik ve toplumsallık biçimlerini aşmaya yönelik radikal ölçüde farklı bir bireysel ve kolektif varoluşu arzulayan ütopyacı vizyonla nasıl bir ilişki kurduklarını ifade ederler. Bu makalede, özellikle bazı kuramcıların modernist mutlak olarak adlandırdıkları bu ütopyacı aşkınlık arzusu açısından modernist edebiyatın zamanla değişen siyasetinin izini sürdüm. Modernist edebiyatın siyaseti konusunu inceleyen ve bu çerçevede genellikle roman türüne ayrıcalıklı bir yer veren araştırmaların çoğundan farklı olarak mevcut çalışmada W. B. Yeats ve Wallace Stevens şiiri üzerinde durdum. Yeats’in “In the Seven Woods” ve “A Collar-bone of a Hare” başlıklı şiirleri ile Stevens’in “Of Mere Being” adlı şiirinin metinsel ve kuramsal çözümlenmeleri aracılığıyla, yüksek modernist aşkınlık tahayyülünün geç modernizmde, bu tür vizyonların dilsel karakterini ve sahip olduğu ütopyacı niteliğin ideolojik işlevini açığa çıkaran bir temaya veya motife dönüştüğünü ortaya koydum. Yürüttüğüm tartışmada, dönemsel olarak yüksek modernist edebiyat kapsamında yer alan Yeats’in aşkınlığı önceleyen siyasal tahayyülü açısından da bu kategoriye dâhil olduğunu öne sürdüm. Bunun yanı sıra Stevens’in, özellikle son şiirlerinde, geç modernizmin dilin anlam ve değer kurucu rolüne dair postyapısalcı farkındalığı ve postmodern edebiyatın siyasetini haber veren düşünce tarzına yakın bir konumda yer aldığını göstermeyi amaçladım.

Anahtar sözcükler: *W. B. Yeats, Wallace Stevens, modernist şiir, modernizmin siyaseti, ütopyacı tahayyül*

The internal classification of modernist literature as high and late modernism is not only a matter of periodization that locates high modernist works roughly between 1900 and the end of World War II, and their late modernist successors in the 1950s and 1960s. It also concerns significant changes observed in the aesthetic commitments and political imaginings of modernist writers and poets who were active in those decades. (Anderson, 1984; Jameson, 1990; Harvey, 1990: 10-39) This article will discuss particularly the shifting politics of modernist literature with regard to the poetry of high and late modernism, and it will focus on W. B. Yeats and Wallace Stevens as representatives of these two moments respectively. The central argument of this study is that Yeats, between 1900 and 1921, the year *Michael Robartes and the Dancer* containing “The Second Coming” was published, attempts to transcend the temporal-spatial or social-historical determinants of his life, and that this poetic endeavor to transcend the given reality is often accompanied by a simultaneous formulation of a radically different mode of being, individual and collective alike. Yeats tries to enact or embody this vision through the poems he wrote in the indicated episode of his career. This very engagement with the transcendent in favor of a qualitatively different mode of existence is a significant aspect, among others, that gives Yeats’ poetry its political thrust. This striving turns into a theme or a kind of content in Wallace Stevens’ late poems, thereby losing much of its political and utopian élan. Stevens is conscious of the high modernist beckoning to transcendence, but for him, the works motivated by that desire are ultimately poetic constructs that are effective only so far as they remain indifferent to their own linguistic nature. The poems this article will examine to substantiate these points are Yeats’ “In the Seven Woods” (1902) and “The Collar-bone of a Hare” (1919), and Stevens’ “Of Mere Being” (1954).

“In the Seven Woods,” the opening poem of the eponymous 1904 collection, is a rare poetic work since it has a profoundly poignant tone at the same time as it emits a strong feeling of “contentment” that the speaker announces to have attained through his forgetting of everything that hitherto troubled his mind. The Seven Woods was the general name for the woods at Coole Park where Lady Gregory’s estate was located. Lady Gregory, a pioneer of Irish Literary Revival, was one of Yeats’ most dedicated intellectual and financial supporters and was an inspiration for his cultural nationalism. Yeats spent many summers at Coole Park and had long, frequent, and meditative walks in these woods which he dubbed, quite tellingly, the Enchanted Woods. (McCready, 1997: 351) While there, Yeats found comfort and peace by distancing himself from

The unavailing outcries and the old bitterness

That empty the heart [and]

Tara uprooted, and new commonness

Upon the throne and crying about the streets (Yeats, 1989: 77, lines 4-7)

The poem opens with a scene of pastoral peacefulness and contentment with “the pigeons of the Seven Woods / [Making] their faint thunder, and the garden bees / [Humming] in the lime-tree flowers” (Yeats, 1989: 77, lines 1-3). The woods are so serene that the pigeons taking flight can create a small thunder and the hum of the bees can be heard distinctly. In these opening and the closing five lines (lines 10-14) which we will see below, “the poem

shimmers with the energy of a natural world on the verge of some redemptive annunciation or birth.” (Ross, 2009: 128) However, in between these two parts, there is what Helen Vendler (2007: 158) calls a “negative climax” that alludes to some real-life events that set the poem more firmly in its time, alongside its geographical setting. The referents of this negative climax in the middle section of the poem are explained as follows:

What Coole has enabled [Yeats] temporarily to forget are the public events of the summer [1902] that had most agitated and disgusted him. There had been a renewal in June of archaeological excavations of the Hill of Tara by an Englishman in search of the lost Ark of the Covenant and Yeats had been involved in active protests against it. On 9 August the coronation of Edward VII (...) had taken place with due rejoicing by his loyalist Irish subjects. (...) The contrast could not be greater or more offensive between what Yeats called the “ignoble loyalties” of Irish people to this vulgar British monarch, and the desecration of Tara, seat of the ancient High Kings of Ireland. (Greene, 2008: 12-13)

These are the more immediate political referents and reactions communicated by “In the Seven Woods.” The mentioned poignant tone, however, essentially derives from the speaker’s seeming “unawareness” of the fact that his very writing of the experience of forgetting in the Enchanted Woods either turns it into an assertion or reduces it simply to a statement. Yet, it is this “unawareness” itself that testifies to Yeats’ resolute engagement in the construction of a poetics of transcendence and in the imagining of a qualitatively different mode of being.

“In the Seven Woods” draws first and foremost the temporal limits of the oblivion that the speaker evokes, and it does this certainly through language and the act of articulation. In the poem, oblivion is located between the speaker’s first hearing of the pigeons and the bees of the Seven Woods and his present contentment. In reality, though, it does not take place in the actuality but the (re)construction of this event, not in the living but the telling of this experience. Oblivion takes place in its very utterance in the second complete sentence of the poem which follows the speaker’s entry into the Seven Woods. This sentence does not tell of the oblivious state itself but rather counts what was forgotten in that enchanted space in a descriptive manner: “I have forgot awhile / Tara uprooted, and new commonness / Upon the throne and crying about the streets / And hanging its paper flowers from post to post, / Because it is alone of all things happy” (Yeats, 1989: 77, lines 5-9). It is unmistakable in these lines that one cannot relate one’s oblivious state without referring to what was or might have been lost in it. One cannot write about oblivion itself; pure oblivion is impossible insofar as one inserts it into language (and vice versa) precisely because language is the vehicle of memory and thinking, which are always restless to fill in the non-signified gaps of what they are imposed upon. Put differently, forgetting is possible, so is specifying its temporal limits, but telling it as mere oblivion, as a pure event, is not. It is due to this acknowledgment of the incomprehensibility of “mere being” (the being of any non-human thing) that Stevens dispenses with a voluntarist or impulsive kind of meaning-production towards the end of his poetic practice. One might see this will to signify as a key feature of high modernism, and Marjorie Howes (2006: 7) seems to make a similar point when she writes that “the comfort the speaker of ‘In the Seven Woods’ derives is all the more complete, because of (not despite) the fact that it is purely an exercise of the will.”

It is possible to read the third and last complete statement of “In the Seven Woods” in this light:

I am contented, for I know that Quiet
Wanders laughing and eating her wild heart
Among pigeons and bees, while the Great Archer,
Who but awaits His hour to shoot, still hangs
A cloudy quiver over Pairc-na-lee. (Yeats, 1989: 77, lines 10-14)

According to Vendler (2007: 159), not only these lines but also the poem considered as a whole reveal “a persistent Yeatsian inner quarrel—his long-standing dispute between the pastoral and the apocalyptic.” The apocalyptic figure supervening the pastoral episode is the Great Archer waiting the right time, in his own time to shoot, and Vendler reads these two episodes as an allegory. To be sure, images of the pigeons and their faint thunder together with the garden bees and their humming are recalled in these closing lines, but they are now overpowered by two striking entities, both of which seem to be representing several broader notions or ideas. Quiet for Vendler is a “Marvellian garden-personification” (2007: 159) and the anonymous Great Archer or executioner, which some commentators view as the constellation Sagittarius protecting Quiet (Ross, 2009: 129; Grene, 2008: 92), is a being of some apocalyptic vision. David A. Ross (2009: 129), too, writes that the speaker or the Yeats of “In the Seven Woods” moves from “contentment in nature (...) to the contentment of apocalyptic expectation.” And David Holdeman (2006: 48) thinks that these lines satisfy the apocalyptic hopes that Yeats developed as a ferocious response to the kinds of corruption stated above, and it is “the intensity of this dejection [that] breaks open a new set of visions” on the poet’s part.

But, what else could the figures of Quiet and the Archer be signifying in these lines? One may further argue about the allegorical character of these figures that the speaker’s oblivion here transforms into Quiet as a pure event, and it is that elevation or sublimation which makes the speaker content in the present moment of the poem. In lines 10 and 11, Quiet is evoked as an entity existing in and of itself, “eating her wild heart,” and wandering around the Seven Woods in ecstasy. It is surely personified, yet it is a distinct being that has its own, unique qualities which are self-containment, completeness, and self-sustenance. The speaker attributes these features to Quiet, but he unsurprisingly fails to represent it as it is. Even in that moment when he asserts his contentment, the speaker is out of oblivion; besides, he now only knows that Quiet is wandering among pigeons and bees, which means that the full potentiality and immediacy of experience, or rather, of the event itself have already been transformed into thought and utterance in the poem. In this connection, the apocalyptic Great Archer who hangs a cloudy quiver over the woods and awaits his hour to shoot can also be allegorical of language, memory, thought, and finally poetry, all trying to conquer the silence of pure event to overcome oblivion, thereby irreversibly marring the inexpressible immediacy of lived experience which has the power to lift one out of one’s earthly coordinates. “Coole [is] for the poet a sacred space, entry point to a transcendent world whose qualities it mirrors,” writes Grene (2008: 91), and likewise, Ross (2009: 128) states that the “woods have a (...) liminal

quality in ‘In the Seven Woods.’ They are of the world and yet stand on the threshold of a world beyond.” Nevertheless, the speaker or the poet seems to be “unaware” of the fact that this poem does threaten what he lived as a charmed moment and experience in the woods out of space and time, and out of the social context he was inserted in. Thanks to (not despite) his “unawareness” or “unquestioning” of the aspects of linguistic representation discussed above, Yeats can try to preserve his desire for transcendence embodied by Quiet in the poem. Also, in a paradoxical move, he attempts to capture and maintain here, in this world, the mode of being Quiet makes imaginable.

What Quiet, wandering in the Seven Woods, epitomizes or allegorizes becomes even clearer in Yeats’ “The Collar-bone of a Hare” which is included in his 1919 collection *The Wild Swans at Coole*. It is once again the grace, peace, and comfort afforded by an autotelic and self-sustained mode of being that the speaker strives to attain, but to no avail. This time, the contentment that is promised by the abandonment of “the old bitter world” (Yeats, 1989: 137, line 13) and by the new desired land in “The Collar-bone of a Hare” is not undermined during the poem by the dynamics of linguistic representation. It is already non-existent as the first line shows; whatever is to follow in the first stanza, it is deferred by the poem’s opening which puts conditionality in between: “Would I could cast a sail on the water / Where many a king has gone / And many a king’s daughter, / And alight at the comely trees and the lawn, / The playing upon pipes and the dancing” (Yeats, 1989: 136, lines 1-5). One might see the statement “Would I could” as a sign of the relatively wiser poet who once tried to remain (and claimed to have remained) in his vision of a timeless, self-contained, and purposeless being, but who has now retreated to the boundary between the real and the dream, or into the real against which that utopian dreamland is envisioned in the first place. Likewise, “The Collar-bone of a Hare,” opening with a similar vision, later retreats to the same boundary, and then enters into the disenchanting real (Ireland, but also the more general “old bitter world”) through a no less disenchanting object connoting finitude and decay, which is the worn bone of a dead animal.

The first stanza of the poem presents the reader with a scene resembling the “populist paradise where beer-drinking, bagpipe-playing peasant mix with dancing queens and fighting warriors” that Holdeman (2006: 48) mentions in connection with another poem by Yeats called “The Happy Townland.” With the second stanza, the tone shifts:

I would find by the edge of that water
The collar-bone of a hare
Worn thin by the lapping of water,
And pierce it through with a gimlet and stare
At the old bitter world where they marry in churches (Yeats, 1989: 136-7, lines 9-13)

It is hard to miss the social criticism in this stanza because the speaker, staring through the bone at the fallen world that he has left behind, breaks into a resentful laughter as he watches the people who continue to get married in churches. The land Yeats imagines is a realm where a thing is equal to itself and is contained in itself, whereas in that abandoned world things and emotions exist to realize purposes that are imposed on them by the outside world; therefore,

the core of their being is displaced from them. This becomes evident with love or affection being exchanged in the churches of the old world to satisfy needs and expectations other than love or amorous attachment itself. Yet, in the imaginary land of “The Collar-bone of a Hare,” one learns that “the best thing is [to] pay but a kiss for a kiss” (Yeats, 1989: 136, lines 6-8). A kiss signifies nothing other than a kiss in this utopian world; one exchanges a kiss with a kiss without resorting to another equivalent or mediator. To use terms from political economy, in this land, things bear only use-values since they do not have exchange-values that should be equalized by another medium through which can they relate to each other at all. In Yeats’ poem, that external medium appears to be the ossified customs, institutionally sanctioned love, and cultural expectations promoting conformity and mediocrity. In the old world, love is not autotelic as it cannot find its reason for being in itself, it should rather be legitimated by some other logic alien to its own nature. This logic of determination and mediation is dictated to the spontaneous and self-caused being that Yeats desires and attributes, for instance, to the pure presence and event of Quiet in “In the Seven Woods.”

Yeats’ ultimate wish seems to be able to provide an affirmative answer to the question whether all being can have the same essence. The identity between nature, music, dance, kisses, and love in “The Collar-bone of a Hare,” the unmediated and unalienated mode of being that the poem envisions, might also be read as a figuration of writing, *poesis*, and human activity as such, whose organicity is not lost or alienated because of modernity. Nonetheless, the question cited above cannot be answered positively as on the shore of that dreamland stands a little piece of death which stubbornly reveals the speaker’s rootedness in this bitter world of ours. Both the desire for an unalienated being and human *praxis* finding its end in itself, and the inevitable failure to fulfill that desire through art and literature are part and parcel of the politics of high modernism, the modernist Absolute, its vision of a radically different social existence, and ultimately, of its recognition that art cannot remain only as art if it were to contribute to the creation of a new world. In *The Seeds of Time*, Fredric Jameson writes that the will of the great modernist works [is] to be something more than mere art and to transcend a merely decorative and culinary aesthetic, to reach the sphere of what is variously identified as the prophetic or the metaphysical, the visionary or the cosmic, that realm in which aesthetics and ethics, politics and philosophy, religion and pedagogy, all fold together into some supreme vocation. (1994: 80)

This supreme vocation with all its prophetic and visionary qualities seems to be present in the two poems we have examined so far. Elsewhere, Jameson (1991: 164) characterizes this elevated motivation of modernism as “a vision of a total social transformation which includes a return of art to some putative earlier wholeness.” Indeed, what we observe in the first stanza of “The Collar-bone of a Hare” is one such depiction or imagining of an earlier wholeness imputed to the heroic ages of Ireland as well as to a utopian future one sails towards in determination to evacuate the corrupt present. But this imagining or desire unproblematized by Yeats does eventually fail, and it is a failure of whose inevitability Yeats seems to be or, better still, chooses to be “unaware.” It is precisely this “unawareness,” which one may well qualify as tactical, that illustrates both the utopian and the ideological character of the modernist Absolute, and we will return to this point in the end.

In Wallace Stevens' "Of Mere Being" (1972: 398) posthumously published in 1954, readers encounter another desire for transcendence which is undercut by the speaker or the poet himself. "The greatest image of being at the threshold of death is (...) 'Of Mere Being,'" writes Frank Kermode, "a poem that is also (...) very late," he adds (1980: 272). This is probably the last poem Stevens wrote before he passed away, and it reflects his interest in a new kind of reality, a new kind of knowledge of the "thing itself" or of "mere being." The metaphor of the final threshold is also used by Charles Berger (2003: 138) when he writes about late Stevens that he "seems to be approaching a threshold beyond which his own exertions, his poems, are no longer necessary. Moving (...) into the region of 'life as it is,' Stevens puts exertion aside and allows himself to sense the given." What Berger names as "life as it is" evokes the realm that Stevens intuits and locates "Beyond the last thought [and] on the edge of space" in "Of Mere Being," (1972: 398, lines 2 and 10) Commentators usually read and try to make sense of the poem against this philosophical and biographical backdrop. Another way of reading this poem has been to place it on a scale of abstractness with respect to Stevens' poetic career and life, and according to this placement, *Opus Posthumous* containing the poems Stevens wrote in 1954 and 1955 come across "less accessible, more abstract, less personal" (Leggett, 2006: 74). It is these very qualities that another group of commentators then set out to analyze. However, it is arguable that "Of Mere Being" does not only mark in Stevens's poetic journey a significant moment of responding to the "philosophical call to the things themselves, characteristic of much of twentieth-century thought" (Ziarek, 2017: 234). Stated otherwise, it is not only an outcome of a shift of interest in Stevens' poetry, but it also marks on a broader level a shift in the politics of modernist literature as a whole.

"Of Mere Being" displays the speaker's somber "awareness" of the impossibility of transcending the real and of deploying imagination and poetry constitutively of a different reality. It should be stated in passing that the central point of distinction made in the present study between Yeats and Stevens is not one of "naivety" or "realism," but of attachment to an extra-artistic, social, and political vision such as the one outlined above. One may suggest that the inaccessibility commonly attributed to "Of Mere Being" results from that recognition of the speaker's and, as Edward Ragg (2017: 254) puts it, from the "imagination that detects pathos in its inability to transcend human limits, even as it tries." Stevens' imagination indeed wishes to transcend, but the speaker knows something; at this moment in the history of modernism, he is aware of the impossibility of achieving transcendence through language. This awareness might be the reason why that desire is not enacted at all; perhaps, the prior knowledge of futility has preempted the action. The poem, thus, does not experience the failure to move beyond the given but it anticipates and relates it; unlike Yeats' poems, "Of Mere Being" does not fail but thematizes the failure. After all, what more is there to do if the poet who wills to transcend "human meaning" and "human feeling" (Stevens, 1972: 398, lines 5-6) already knows that such an attempt is doomed from the outset, particularly if one wants to achieve it through the medium of poetry or language, which in turn must exist relative to human meaning and human feeling? Surely, thematization is one of the answers. There is not an outside, a utopian beyond, to the reality circumscribed by our linguistically determined horizon, and not even Stevens' most valorized vehicle, imagination, can be of much help in this regard.

The space generated in “Of Mere Being” overlaps with the realm of social life, and what the poem tries to do is refigure the zone (both physical and cognitive) that it shares with human existence. In that sense, there is a certain folding or closure in the poem:

The palm at the end of the mind,
Beyond the last thought, rises
In the bronze decor,
(...)
The palm stands on the edge of space.
The wind moves slowly in the branches.
The bird’s fire-fangled feathers dangle down. (Stevens, 1972: 398, lines 1-3 and 10-12)

In the first and the last stanzas, the upward and downward movements of the palm tree and the feathers of the bird singing a song without human meaning and feeling suture two edges or planes; the domain of the mind (the cognitive) and the physical spaces that we are situated in (the territory of reality) are folded into each other. Therefore, what marks the territory of the real marks the territory of the poem as well—it opens with the palm that is at the end of the mind and ends with that same palm that stands on the edge of space. However, the palm tree is also said to be beyond the last thought, but does this mean that it stands beyond the mind itself? Likewise, is the bird singing in the palm situated beyond the mind, too? One cannot be sure if they are beyond, thus outside the mind. As Stephan Holander (2008: 142) suggests, the locus of the tree evoked in the poem, “tangentially ‘beyond’ active thought but still in the mind, is defined in terms of stage artifice, a ‘decor.’” It is a more plausible interpretation that while the tree and the bird are at the end of mind, they are still within its realm, and it is rather the case that there is a distance between the last human thought and where they stand—similarly, the palm in the last stanza stands on the edge of space, but it is not extra-spatial. If that is really the case, then why is the bird’s song foreign and devoid of any human meaning and feeling?

Apparently, Stevens leads us to think that even if the bird is not beyond the mind, it must at least exist in an area of the mind where there is no thought, feeling, or a decipherable language. The way Simon Critchley (2005: 74) paraphrases “Of Mere Being” is a striking evidence of the interpretive quandary that the poem poses to the reader:

[A]t the end of the mind’s imaginings, there is a palm and in the palm sits a bird that sings a foreign song that we do not understand. This song (...) is without human meaning and human feeling. Things merely *are*: the palm, the bird, its song, its feathers, the wind moving slowly in the branches. One can say no more.

It is possible to maintain, in tune with Critchley, that apart from the overlapping of the diegetic space of the poem with that of the mind, what makes one think that the failure to transcend the real is not experienced but thematized by Stevens is what the third stanza expresses: “You know then that it is not the reason / That makes us happy or unhappy. / The bird sings. Its feathers shine” (Stevens, 1972: 398, lines 7-9). Happiness and unhappiness are related to human thoughts and meanings, they are about the sense that we make of what we experience, and since there is no thought, feeling, or language attributable to the bird, there is no possibility of being happy or unhappy because of it. In its quasi-transcendent existence in the poem, the

bird promises nothing (it simply is), and at this point, this is an a priori knowledge for Stevens. This knowledge, however, is not gained through the experience of the failure to conceive of what the bird might be singing and of what might be lying beyond the mind and the real. It is not shown by the poem itself but is told by the speaker that achieving transcendence is a mirage, or perhaps it is not even worthwhile, whereby the very desire for it is invalidated. This knowledge stops Stevens from grappling with mere being, at least on the level of poetic representation. At this moment, Yeats' recurrent imagining and articulation of the realms of a complete, self-contained, and self-generated being appear in stark contrast to Stevens' attitude which reveals a heightened awareness of the textuality of all that is conveyed through language, especially when the alleged experience of Quiet and those utopian modes of being allegorically modeled on it are concerned. Nevertheless, as Vendler (1984: 42) points out relating to the lines in which Stevens discredits reason's role in our happiness or unhappiness, the poet cannot push language aside completely as the "foreign song [of the bird] will always need to have human meaning and human feeling added to it by those fictions of intelligibility and desire we all project upon it."

The bird humming a tune without human meaning and feeling become the object of our desire provided that we wish to turn to things themselves, to being-in-itself, but this also means turning away from signification and risking silence because the being of the non-human world cannot be accessed through consciousness, regardless of its plenitude. On the other side, Yeats' desire for a radically different world, or for the full immediacy of the experience of a pure event that could enable one to transcend the reality of earthly existence motivates him to create the representation of his vision in verse. Insofar as Stevens knows that he is bound to fail in obtaining what Yeats insistently desires, he stays away from formulating such a being in positive terms. In *Opus Posthumous*, Stevens asserts that the "final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else, the exquisite truth is to know that it is a fiction and you believe in it willingly" (as cited in Lentricchia, 1983: 28). The split within literary modernism, or the break between the politics of high modernism and late modernism emerges at this very instance where the vision of an Absolute itself is registered as a construction or fiction from whose textuality nothing escapes, wherefore the transcendent utopian imagining of the modernists such as Yeats is turned into a motif or a subject-matter.

The selected poems that this study focuses on illustrate the changing politics and aesthetics of modernist literature. The divergent political commitments of high and late modernism have been analyzed on the basis of the prevalence of a certain kind of utopian imagining in these poems. Meanwhile, this analysis has engaged the question whether Yeats and Stevens use poetic language and form to enact the desire for transcending the given modes of human existence. I have tried to demonstrate that the will to transcendence is present both in Yeats and Stevens as modernist poets. They share the dissatisfaction with the dominant structures of subjectivity, sociality, and literary representation. Therefore, both poets envision a realm that resides outside the ordinary experiences of modernity. For Yeats, one can move beyond "commonness" only with the help of a total transformation that concerns the ways in which we act, think, and feel. To be sure, this transformation has a profound social and political dimension to it. In Stevens, however, transcendence emerges as analogous to mere being, and as he states in the title of another poem, it relates to "not ideas about the thing but the thing itself" (Stevens, 1971:

534). Yet, the latter cannot be comprehended and expressed through language and imagination. After all, language refers mainly to its own meaning-production mechanisms and even “the absence of the imagination [has] itself to be imagined” (Stevens, 1971: 503, lines 13-14). This amounts to saying that there is nothing beyond language, and here seems to lie the reason why Stevens does not “attempt to build a world from poetry but to build poetry a place in the world” (Longenbach, 1991: 280) If the second half of this statement pertains to Stevens, the first half encapsulates Yeats’ high modernist politics in literature.

Let us end this discussion by returning to the point that was made about the coexistence of utopia and ideology in Yeats’ work, or in much of high modernist literature for that matter. Jameson (1994: 77) emphasizes that the utopian content of a specific work in the present should be considered in conjunction with its concurrent ideological content and function, and that is because “in a fallen or class society, the Utopian, and indeed everything else of value, must also and always simultaneously function as ideology.” What I have characterized in this article as Yeats’ “unquestioned” desire, or as his tactical “unawareness” of the inevitable failure of his utopianism, is connected to this very ideological quality. To the extent that he is outraged, committed, and striving for a radically new subjective and collective existence, Yeats must suspend the awareness of the textuality of his imagining, and his desire must remain unquestioned. In other words, he must ignore the fact that his contentment in “In the Seven Woods,” for instance, is purely an exercise of the will. It is the demystification of that ideological aspect as one’s willed and imaginary relationship to reality that Stevens carries out particularly in his late poems, and he does so by revealing an acute sense of the textual, discursive, and constructed nature of all that exists within the realm of human meaning and human feeling. Clearly, this is not only a sign of the late modernist sensibility, but it also signals the coming of poststructuralist or postmodern thought as such.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayım etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Anderson, P. (1984). Modernity and revolution. *New Left Review*, (144), 96-113.
- Berger, C. (2003). The course of a particular. *Wallace Stevens: Bloom's major poets* (H. Bloom, Ed.) Chelsea House.
- Critchley, S. (2005). *Things merely are: Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*. Routledge.
- Eagleton, F. Jameson & E. Said, (Eds.) Uni. of Minnesota. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke.
- Greene, N. (2008). *Yeats' poetic codes*. Oxford.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell.
- Holander, S. (2008). *Wallace Stevens and the realities of poetic language*. Routledge.
- Holdeman, D. (2006). *The Cambridge introduction to W. B. Yeats*. Cambridge.
- Howes, M. (2006). Introduction. *The Cambridge companion to W. B. Yeats* (M. Howes & J. Kelly, Eds.) Cambridge.
- Ragg, E. (2017). Abstraction. *Wallace Stevens in context* (G. MacLeod, Ed.) Cambridge.
- Jameson, F. (1990). Modernism and imperialism. *Nationalism, colonialism and literature* (T. Eagleton, F. Jameson & E. Said, Eds.) Uni. of Minnesota.
- Jameson, F. (1990). Modernism and imperialism. *Nationalism, colonialism and literature* (T. Eagleton, F. Jameson & E. Said, Eds.) Uni. of Minnesota.
- Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke.
- Jameson, F. (1994). The seeds of time. Columbia.
- Kermode, F. (1980). Dwelling poetically in Connecticut. *Wallace Stevens: A celebration* (F. Doggett & R. Buttel, Eds.) Princeton.
- Leggett, B. J. (2007). Stevens' late poetry. *The Cambridge companion to Wallace Stevens* (J. N. Serio, Ed.) Cambridge.
- Lentricchia, F. (1983). *After the new criticism*. Uni. of Chicago.
- Longenbach, J. (1991) *Wallace Stevens: The plain sense of things*. Oxford.
- McCready, S. (1997). *A William Butler Yeats encyclopedia*. Greenwood.
- Ragg, E. (2017). Abstraction. *Wallace Stevens in context* (G. MacLeod, Ed.) Cambridge.
- Ross, D. A. (2009). *Critical companion to William Butler Yeats*. Facts on File.
- Stevens, W. (1971). *The collected poems*. Alfred A. Knopf.
- Stevens, W. (1972). *The palm at the end of the mind: Selected poems and a play by Wallace Stevens* (H. Stevens, Ed.) Vintage.
- Vendler, H. (1984). *Wallace Stevens: Words chosen out of desire*. Harvard.
- Vendler, H. (2007). *Our secret discipline: Yeats and lyric form*. Harvard.
- Yeats, W. B. (1989). *The collected poems of W. B. Yeats: A new edition* (R. J. Finneran, Ed.) Palgrave Macmillan.
- Ziarek, K. (2017). European philosophy. *Wallace Stevens in context* (G. MacLeod, Ed.) Cambridge.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Uncomfortable Seats: “Enactive Spectatorship” Explored through Sarah Kane’s *Blasted*

Rahatsız Koltuklar: Sarah Kane’in *Havaya Uçuruldu (Blasted)*
Oyununda “Bedeni Etkin İzleyicilik”

Tuba Ağkaş Özcan*

Abstract

Cognition occurs not only within the boundaries of the human brain but it also involves active participation of the physical body. Likewise, in theatre, the spectator does not cognise a play purely mentally but also bodily as the performance awakens certain bodily feelings and memories of the spectator and invites them to view the stage actively from a certain standpoint. Theatrical plays are staged to be viewed and to be enacted by their spectators, which constitutes the gist of “enactive spectatorship.” I examined Sarah Kane’s polemical play *Blasted* (1995) through the lens of “enactive spectatorship” and disclosed how the play affects the audience and how the audience develops an enactive and embodied understanding of its performance. In *Blasted*, the audiences’ bodies in Britain or in any other land, are taken to the battlefield of the Bosnian War, where they experience the violence in war and no longer feel secure. The representation of violence on the stage evokes the audience’s embodied experiences associated with violence, which is one of the basic reasons for the play causing a lot

Geliş tarihi (Received): 20-06-2022– Kabul tarihi (Accepted): 2-12-2022

* Dr., Araştırmacı (Researcher) Türkiye. tuubaagkas@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-4585-0338

of controversy and uneasiness. The shocking scenes to the point of absurdity as well as the highly sensational effects affect the audience while the ambivalent positions the audience is expected to occupy prevent them from watching the play comfortably in their seats from a safe distance. *Blasted*, with its violent and shocking scenes, is a play that fairly shakes the audience; however, it is not the violence on stage that matters as much as what it does to the spectator in enactive, embodied, and affective terms.

Keywords: *enactive spectatorship, embodied, affective, Sarah Kane, Blasted*

Öz

İdrak, yalnızca insan beyninin kısıtlı sınırları içerisinde gerçekleşmez çünkü o, fiziksel bedeninin de aktif dahiliyetini gerektirir. Aynı şekilde, tiyatrodaki seyirci sahnedeki oyunu sadece zihniyle değil, bedeniyle de izler ve algılar çünkü performans, seyircinin belli bedensel duygularını ve bedensel anılarını uyandırır ve seyirciyi belli bir bakış açısından oyunu etkin bir şekilde izlemeye davet eder. Tiyatro oyunları, izlenilmesi ve seyircinin oyunu bedeniyle etkin bir biçimde canlandırması amacıyla sahneye konular ki bu “bedeni etkin izleyicilik” teriminin özünü oluşturmaktadır. Bu çalışmada ben, Sarah Kane’nin tartışmalı *Havaya Uçuruldu (Blasted)* (1995) oyununu “bedeni etkin izleyicilik” yaklaşımına dayanarak inceledim ve oyunun izleyiciye nasıl tesir ettiğini, seyircinin sahnedeki oyuna yönelik sadece entellektüel değil, onu canlandırır şekilde etkin bir izleyicilik ve bedensel bir idrak geliştirdiğini ortaya çıkardım. *Havaya Uçuruldu (Blasted)* sahnelenmesinde, seyircilerin Britanya’daki veya herhangi bir ülkedeki bedenleri alınıp Bosna Savaşı meydanına taşınmakta ve burada seyirciler savaş şiddetini deneyimleyip ülkelerindeki ve koltuklarındaki güven hissini kaybetmektedirler. Sahnede temsil edilen şiddet, şiddetle ilgili belli bedensel duygu ve anıları uyandırmaktadır ki bu, oyunun yol açtığı tartışma ve rahatsızlıkları açıklamaktadır. Saçmalık derecesine varan ve şoke eden sahnelerin yanı sıra ziyadesiyle duyulara hitap eden efektler seyirciye hayli tesir etmektedir. Ayrıca, sahnedeki performansın seyirciye benimsettiği ve edindirdiği tutum ve konuların değişkenliği, seyircinin oyunu koltuklarında rahat bir şekilde ve güvenli bir uzaklıkta izlemesine izin vermemektedir. *Havaya Uçuruldu (Blasted)*, şiddet içerikli ve şoke edici sahneleriyle seyirciyi tam anlamıyla sarsan bir oyundur. Ancak sahnedeki şiddetten daha çok önem taşıyan husus, oyunun seyirciye ne yaptığıdır: performansın etkisi altında seyircinin oyunu etkin biçimde canlandırmasıdır, sadece kafasıyla değil bedeninin dahiliyetiyle idrak etmesidir ve hatta bu idrak henüz zihne ulaşmadan oyunun bedende tesirli bir etki oluşturmasıdır.

Anahtar sözcükler: *bedeni etkin izleyicilik, bedensel idrak, tesirli, Sarah Kane, Havaya Uçuruldu (Blasted)*

Introduction

“falls are accidents, plays are deliberate” (Sierz, In-Yer-Face 94)

Spectatorship, in its simplest definition, is the act of spectating, which is enacted by spectators. Maaike Bleeker argues, in her article “What do Performance Do to Spectators?,” that theatrical performances are, in nature, constructed to be viewed by spectators from a

certain standpoint (2019: 33). This standpoint comprises the positions, the “modes of looking and interpreting” which is suggested by the performance and which the spectator is expected to embrace (Bleeker, 2019: 35). While making the audience embody these positions, theatrical performances also activate certain “*bodily feelings*” (emphasis in original) and “bodily memories,” as Vitorio Gallese puts forward, which makes the spectator’s perception of the performance embodied and enactive (2011: 64). Thanks to the mirror neurons, the audience tends to respond to the performance with their motor neurons active in their brain as though they are doing the actions themselves. These neurons have a crucial role in “social cognition” by providing for the perceiver an empathy in bodily terms with what is perceived, which Gallese conceptualises as “embodied simulation” (2011: 64). In our interaction not only with actual world but also with the works of art, we simulate with or “resonate” to what is before us with the participation of the body (Rizzolatti, et al., 2002: 253). As a result, there appears a kind of “shared neural state realized in two different bodies,” the body of the one who sees and that of the one which is seen (Gallese, 2006: 15). This shared neural state, this phenomenal space mutually occupied by the seer and the seen allows “the ‘objectual other’” to become ‘another self’” (2006: 15). In theatre, the performer’s body becomes the ‘another self’ of the spectator’s body and the communication between them is enactively established by the latter while beholding the performance in “ways of seeing, feeling, associating and interpreting” given by the performance (Bleeker, 2019: 34-35). Accordingly, in terms of spectatorship, the spectator’s experience of a theatrical performance can be defined “as something [they] enact,” they embody and this fact features spectatorship as “enactive” (Bleeker and Germano, 2014: 365). By taking up the approach of enactive spectatorship proposed by Bleeker, it is my primary purpose in this study to argue what the performance of *Blasted* (1995) – a play by Sarah Kane – does to its spectators. I argue in detail what kind of modes of seeing and perceiving are produced in *Blasted* for the spectator to enact and to embody and which points of view are provided for the spectator to embrace.

Blasted is one of the most controversial plays in the history of British drama. In the play, the relationships between three characters, Ian, Cate and Soldier are set in a hotel room in Leeds with a war taking place in the background. Ian is a middle-aged journalist who is constantly attempting to abuse his ex-girlfriend Cate, a young girl who bursts into fits whenever under stress. The conventional flow of the play concerning a man-and-woman relationship is obstructed by the intervention of a new character, Soldier. He appears abruptly in the second half of the play and he represents any soldier who has gone through the physical and psychological hardships of war. Following his intrusion, a bomb devastates the room out of a sudden and it, along with Soldier, discomforts the domestic realistic atmosphere of the hotel room. Further, Soldier urinates on stage, gouges and eats Ian’s eyes, rapes him and then commits suicide. Meanwhile, Cate takes a baby from the battleground and brings it to the hotel, who later dies due to hunger and whose flesh Ian eats. In addition, Cate is raped by the soldiers outside while trying to obtain food, she feeds herself and Ian, and at last, Ian dies.

So, what does the production of such a play do to the spectator? According to some critics, *Blasted* aims to encourage the audience to ‘think’ about the reality of war, violence

and the sufferings of other people, raising a kind of intellectual awareness. According to some others, such as Aleks Sierz, the play “makes you feel but it doesn’t make you think,” rather, “it does make you think, but only after you’ve got over the shock of seeing it” (2001a: 99). Likewise, for Ken Urban, following the experience of the play’s performance, “first comes the emotion, the thinking, afterwards” (2001: 46). In addition to these arguments, *Blasted* can be also examined in terms of what it does to the bodies of the audience because it is “distinctly visceral, making intense use of the experience of being in a theatre” (2001: 46). This notion is thoroughly in line with Kane’s views on theatre as she thinks that “performance” matters a lot more than the words in a play’s text and “theatre [is] more compelling than plays” (Kane, 2015). Accordingly, while discussing what *Blasted* does to its spectator, I also discuss how the play’s production ‘affect’s the audience in theatre by means of certain shocking scenes and also invites the audience to have an embodied and enactive experience of the events on stage.

1. Rape, violence and form in *Blasted*

Blasted was staged on 12 January, 1995 at Theatre Upstairs of Royal Court theatre, an institution which supports the avant-garde, experimental plays by young playwrights. The number of the seats to be occupied by the audience in Theatre Upstairs is only sixty-five. It is “the smallness of the venue” that “intensified the play’s impact,” says Sierz (2001a: 94). Limited number of audience as well as the small space of the performance allowed the director to afflict the audience with the violence presented on stage. Before analysing how this violence ‘affects’ the audience from an enactive perspective, it is essential to explore the nature of violence to which the playwright calls attention. Sarah Kane, who started writing a play on a man’s raping a woman in a hotel room in Leeds, decided to write on people’s sufferings in Srebrenica after she watched on TV a Bosnian woman’s asking for help. Hence, Kane turned the representation of an “ordinary” rape in a hotel room into an instance from “rape camps in Bosnia” (Sierz, 2001a: 104). While *Blasted* starts with a man-and-woman relationship, which is considered to be an ‘ordinary’ affair, the play’s second part deals with a man’s raping another man during a war. Irrelevant as the two parts seem to be, they have unity according to the playwright, who believes that “[t]he logical conclusion of the attitude that produces an isolated rape in England is the rape camps in Bosnia. And the logical conclusion to the way society expects men to behave is war” (as cited in Bayley, 1995). Kane, as is apparent, represents the tendency among the individuals towards violence as the principal cause that underlies the violence in public. Furthermore, the fact that she represents rape as “violent, cruel, and ultimately rather too familiar” allows her play to be “unsettling” (Ward, 2013: 230). By bringing to the stage what is distant and far away through what is familiar and ordinary, she ‘unsettles’ and discomforts her audience.

Kane’s engagement with the rape issue of different genders has, for Ian Ward, nothing to do with any feminist concerns or any interest in “masculinity crisis” (2013: 234). According to Elaine Aston, although *Blasted* appears to be “genealogically connected to feminist theatre histories,” it is, in fact, “generationally divorced from an ‘old’ style of feminist attachment”

(2010: 580). In contrast to the “second-wave, theatre-as-explicit-feminist style of writing,” which adopts “longstanding objections to rape” (Aston, 2010: 583), Kane does refrain from representing an overt rape on Cate and sets the affair between Cate and Ian behind the scenes. In fact, what happens between the two at the end of Scene I can be described as “not rape at all, but sex construed as rape in the light of ‘morning after’ regret” (Aston, 2010: 584). As is disclosed in Scene II, Cate and Ian, even themselves, cannot name the character of their night in clear terms:

Ian: Loved me last night.

Cate: I didn’t want to do it.

Ian: Thought you liked that.

Cate: No.

Ian: Made enough noise.

Cate: It was hurting.

...

Ian: You sleep someone holding hands and kissing you wank me off then say we can’t fuck get into bed but don’t want me to touch you what’s wrong with you Joey.

(Kane, 1995: 30)

Deliberately does Kane leave the nature of their intercourse obscure and detach herself from the second-wave feminist obsession with women as rape victims. She makes use of ‘rape’ in order to draw attention to the violence on which ‘rape’ is grounded because it is an act of violence executed not only on the bodies of women in private rooms but also on the bodies of all humans in wars.

Kane’s artistry in representing rape through different genders and setting the play in separate locales not only lays bare her thematic concerns with violence but also accentuates her political statements. As Joseph Hill-Gibbins comments on the 2001 production of *Blasted*, “[t]he argument [in the play] is made through form, through the shifts in styles” (as cited in Urban, 2001: 44). For Graham Saunders, it is a kind of destruction of the “archetypal ‘well-made play’” (2002: 45) to interrupt the ‘ordinary’ rape/violence between a heterosexual couple with the abrupt intervention of the rape/violence of war and a Soldier. Margaret Peters conceives it as “[b]lasting [r]ealism” (2016: 20) while Aston names it “[v]iolating the compositional ‘rules’ of realism by infiltrating the domestic-hotel realism with her increasingly surreal presentation of the atrocities of war” (2010: 583). Similarly, Ahmet Gökhan Biçer examines the shifts in the play’s setting as well as the ‘rape’ of different genders and regards them as postdramatic strategies by not conforming to the rules of Aristotelian unities (2011: 77). As is obvious, it is not only the graphic violence on stage and the rape issue but also the unanticipated change in play’s form that frustrates and discomforts the audience.

Apart from formal concerns, linking the rape in an English town to the one on a battleground has to do with Kane’s attempt to question Britain’s approach to the violence in Europe. Although there is not a direct reference to Bosnia in the play, “it is impossible not

to think of the atrocities committed in the Balkans when watching *Blasted*, especially given the time the play was written” (Urban, 2001: 45). Nevertheless, Urban asserts that it is hard to claim that the play is only “a dramatization of the horrors of Bosnia or elsewhere” (2001: 45). Though Kane deals with the violence in Bosnian War, she has more to say on the issue of violence present in every country including her own where there is seemingly no war. Sierz draws attention to the playwright’s disturbance by the self-confidence of the British, who considered their country “immune from civil war” or from any war and who adopted the idea that it would never get beset by the war – Bosnian War – taking place in the middle of Europe (2001a: 98). Kane emphasises in an interview of hers that “there’s the same amount of abuse and corruption in Essex as anywhere else, and that’s what I want to blow open. Just because there hasn’t been a civil war in England for a very long time doesn’t mean that what is happening in Bosnia doesn’t affect us” (as cited in Bayley, 1995). By representing the violence in a war, not only did Kane “ask[] uncomfortable questions about British identity” (Saunders, 2002: 51), but also she protested the British self-complacency by “putting the audience through the experience they have previously only witnessed” (Sierz, 2001a: 98). It was an “assault on the audience,” which targeted deliberately to “break the[ir] inability to feel a responsibility for the sufferings of others” (Aston, 2010: 583). The bodies of the audience, during the play’s performance, were extended into the rape camps in Bosnia and into the violent atmosphere of the war, “breaking down the distance imposed by geography and indifference” (Sierz, 2001a: 107). The British audience, in a close contact with the stage of the Theatre Upstairs, had no choice other than to engage in this bodily experience.

2. Embodied simulation and affective perception

Ian, the representative British man in the play, is detached, though a journalist, from the facts related to the brutality of the war occurring in his neighbourhood. As he explicitly states, war stories are not of the kind people are interested in and the scope of his job does not include what befalls in a war, so he does not pay attention to what is happening to people in that war (Kane, 1995: 45). The basic reason for such an approach has to do not only with Ian’s being “a tabloid journalist and his embroilment in the mysterious right-wing organisation” but also with the “sense of racism” he adopts as a British man though with a Welsh origin (Saunders, 2002: 51). Ian claims that he, as a journalist, does not have any concern about the cases taking place outside Britain: “I’m a home journalist, for Yorkshire. I don’t cover foreign affairs” (Kane, 1995: 46). However, the audience learns that Ian worked on a case about a British tourist killed in New Zealand as he reveals while reading a newspaper story to Cate (Kane, 1995: 12). Ian’s interest in this case stems from his sense of racism since the victim is a British woman; yet still, it is an obvious fact that he narrates the event “from a comfortable distance at home” (Saunders, 2002: 52). No matter how much Ian alienates himself from the stories or the wars far from Britain, Soldier exposes him to the horrors and brutalities of the war first by narrating and then practising them on Ian, he rapes and tortures Ian. Ian, the British journalist, is no longer safe from sexual violence or the violence of war, neither is the audience. The bodies of the audience tremble, get alarmed, and suffer along with that of Ian

thanks to the mirror neurons and, by means of the internal motor representation of the violent acts, they get involved in embodied simulation with what is happening on stage.

The audience has an uncomfortable experience while attending *Blasted* owing not only to those violent acts but also to certain shocking techniques. For instance, Cate has, from time to time, her fits, especially when under pressure; at those times, she fails and screams frantically. The high-pitched outcries, which take the form sometimes of fear, sometimes of laugh, extremely disturbs the audience. When the baby dies in her arms in Scene IV, the attacks reappear and she begins to laugh “unnaturally, hysterically, uncontrollably” (Kane, 1995: 54). Ian, similarly, bursts into fits, screams hysterically after he has been victimised by Soldier and left alone by Cate. The reaction of the audience to these disturbing sound effects does not take place on any intellectual or emotional level since the audience is “affected” in Dee Reynolds’ terms (2012: 124). Affect is the immediate response to what is experienced – here to the screams of Cate and Ian – before emotions or thoughts are formulated (Reynolds, 2012: 124). The affect the spectator experiences is immediate, totally embodied and based on hearing sensation. Another instance of affect takes place when Cate practices oral sex on Ian’s body, she bites his penis strongly causing him a lot of pain, and then tries to get rid of the blood and the hairs in her mouth. It is a very disgusting experience for the audience who is in embodied simulation with the performance. Apart from the visual representations, what disturbs the audience here is also certain sensory experiences triggered such as the taste and feeling the hair and blood in mouth. Likewise, the audience is exposed to the experience of eating human flesh when Soldier consumes Ian’s eyes as well as when Ian devours the dead baby’s body. Reynolds describes experiencing multiple sensations in a dance performance as “intermodality,” which urges the sensory experience of the viewed to be sensed by the viewer as well (2012: 124). The term intermodality can also be used to analyse the uncomfortable experience of the audience in these particular scenes, where different bodily sensations are awakened at the same time destructing the boundaries between the performer’s body and the audience’s body. It is the audience’s body’s being extended to the stage by means of such sensual scenes that creates the “affective” interaction between the spectator and the actors, which Reynolds seeks in dance performances (2012: 126).

People are already familiar, through the media, with such instances of violence and shock at home and around the world or with the war and rape in Srebrenica. However, they are not disturbed or “upset” as much “by the representation of violence” as “by violence itself,” as Kane commented on the reaction of the theatre critics and journalists who considered *Blasted* a morally outrageous play (as cited in Sierz, 2001a: 97). The violence represented in *Blasted* is from within life, which takes place in Britain as well without any need to seek for it in faraway lands. For example, Kane took the idea of gouged eyes from an instance of football violence experienced by a Manchester United supporter. The reason why the representation of violence on stage causes more attention and reaction than the one on media can be explained using the term by Gallese “liberated embodied simulation,” in which the audience is engaged during the performance (2011: 64). Gallese asserts that “very often artistic fiction is more powerful than real life in evoking our emotional engagement and emphatic involvement”

(2011: 64). The fact that we are bodily involved while perceiving artistic works interrupts our connection with the real world and the new realm that we inhabit along with our artistic vision seems more factual, as Gallese argues (2011: 64). Moreover, during an embodied simulation with artistic works, here with a theatrical performance, we are not defensive and we release our embodied simulation since we do not have to comply with the standards of the actual world (Gallese, 2011: 65). That is why, as Amy Cook claims, it is not theatre that imitates the action in real life but it is real life characters who imitate the action on stage through enactment and embodiment (2007: 591). Accordingly, it is exactly due to the power of theatre that the audience of *Blasted* is involved in an embodied simulation with the agony represented on stage much more deeply than they do in real life.

3. Embodied experiences of the audience

In terms of enactive spectatorship, what matters is not only the audience's embodied simulation with the performance but also what kind of bodily experiences the audience possesses. While describing the applicability of embodied simulation to aesthetic experience, Gallese, in addition to "the *bodily feelings* triggered by art works," puts emphasis on "the bodily memories and imaginative associations that art works can awake in beholders' minds" (2011: 64). During their attendance to a theatrical play, the audience's embodied experiences or 'bodily memories' entangle with 'the bodily feelings' awakened by the performance, the combination of which allow us to talk about enactive spectatorship. Bleeker and Germano, in line with Gallese's ideas on embodied simulation, draw attention to how our 'bodily memories' are drawn out by the performance. They define the bodily memories as "assumptions, expectations, beliefs, desires and fears that are part of our modes of perceiving" (2014: 366). The way every person perceives the world or any work of art is distinct in that each has different embodied experiences; the kind of people's embodied experiences determines the way they comprehend the theatrical works of art. Bleeker summarises this fact sententiously in her lecture as such: "We relate to what we see from bodies that make sense of sensory input from the perspective of our embodied experiences" (2020).

The spectators of *Blasted* were observed to have received and responded to the play in various ways due to their varying embodied experiences. On one hand, British media as well as the theatre critics assaulted the so-called outrageous scenes in *Blasted*. For Sierz, "the British media's moral panic" reveals more about the British society than the play itself (2001b: 237); further, their adversarial attitude tells a lot about the nature of media in Britain, which is "sexist, irresponsible and hysterical," just as Kane believes (as cited in Sierz, 2001b: 237). According to Kane, *Blasted* troubled the men of media only "because [they] were white, middle-class, middle-aged males" (as cited in Sierz, 2001a: 98). To put it more bluntly, these "middle-aged men might have been disturbed by seeing a middle-aged man abusing a young woman – with the knowledge that the writer was a young woman" (Sierz, 2001a: 98). The critics' embodied experiences, which were called forth by the representations of violence and abuse, in combination with the bodily feelings evoked by the action, resulted in their

uneasiness. On the other hand, the performance of *Blasted* never caused an “outcry” among the public (Kane as cited in Sierz, 2001a: 97). For instance, while a student in mid-twenties considered the play “more educational . . . than therapeutic,” a university lecturer regarded it to be a kind of “a metaphor for our indifference to Bosnia” (Sierz, 2001a: 97). These people, who were more in bodily contact with educational environment, approached the play from the perspective of their own bodily memories, from an educational point of view. Moreover, how differently *Blasted* was received outside Britain also illustrates the role of the audience’s embodied experiences in their perception of the play. In Romania, for example, where people experienced war and revolution in their recent history, the audience was not shocked at “[t]he idea of a soldier bursting into a room and raping the inhabitant” (Kane as cited in Sierz, 2001a: 105). As for in the German production, it was not the audience who was alarmed by the violence on stage but the playwright who was surprised at the performance which “completely glamorized the violence” (Kane as cited in Sierz, 2001a: 105). Evidently, the fact that the audiences from a wide range of social, economic and historical background reacted to the production of *Blasted* in a different manner has to do with their distinctive embodied experiences.

4. Embedded nature of spectating and the implied positions

Apart from the embodied memories of the audience, what characterises the act of spectating is the positions inhabited by the spectators during a performance. How the world or the world on stage appears to the audience change continuously according to the position from which they view it, a fact which makes their perception embedded. According to Alva Noë, “[v]isual experience is always experience of things being some way or other *from a point of view*” because “[p]erceptual content has an intrinsically perspectival aspect” (2004: 170). When we behold a work of art, we do not view it only by means of the retinal functions of the brain “without point of view, without body and without spatial position,” as is asserted by Maurice Merleau-Ponty (2004: 54). To Mieke Bal, perception is “strongly dependent on the position of the perceiving body” and it is also influenced by a number of factors such as “one’s position with respect to the perceived object, the fall of the light, the distance, previous knowledge, psychological attitude towards the object” (2009: 145). All these matters help to determine the position and the point of view adopted by the perceiver as well as the character of the vision. In order to describe the relationship between what is perceived and the way it was perceived, Bal employs the term “focalization” (2009: 145). Bleeker, elaborating on Bal’s term, makes use of “focalization” to talk about the relationship between a theatrical performance and the positions implied by the performance for the spectator (2008: 28). Through adopting the positions referred to by the performance, the spectator can enact his/her perception of the play.

Focalization is an essential tool that allows us to determine the implied positions which the audience is asked to occupy by “identifying with the point of view” they are provided with (Bleeker, 2008: 28). It describes how the audience “step[s] inside” those positions “leav[ing]

behind reality and enter[ing] the fictive cosmos” (Bleeker, 2008: 30). At the beginning of the play *Blasted*, the prominent scenes are those between the harasser Ian and the harassed Cate, who sucks her thumb and stutters when under stress. The audience whose mirror neurons are urged by the sensory experience of touch in the viewed develops a kind of bodily empathy towards Cate and they tend to identify with Cate assuming a cynical attitude to Ian. Ian, who despises foreigners and who is detached from the others’ suffering, is victimised by Soldier in Scene III. On one hand, the audience is given the sense that Ian has prepared this terror himself with his treatment of Cate at the beginning of the play. As the playwright discloses, “[t]he tension of the first half of the play, this appalling social, psychological and sexual tension, is almost a premonition of the disaster to come” (Kane as cited in Saunders, 2002: 45). That is why Kane, who starts the play with Ian’s raping Cate, repeats the rape issue now on Ian’s body (Saunders, 2002: 46). Still, albeit vexed at Ian, the audience gets into an embodied simulation with his sufferings when he is being raped and brutally blinded. On the other hand, the audience is inclined to regard Soldier justified for his brutal actions since he has gone through all the harsh conditions of war, lost his girlfriend who was raped and whose eyes were eaten. He is in war only because he has been “ordered” to be (Kane, 1995: 43); or else, he was “clean” at home as if “it never happened” (Kane, 1995: 46). The audience is left in an ambiguous state between two positions, that of the victim and that of the villain, whose boundaries are not clearly drawn. Hence, it is not only the representation of physical and sexual violence on stage but also the ambivalent nature of the implied positions that discomforts the audience in *Blasted*. They are restless in their seats since they are not clearly given which position to take up, to identify with Cate, Ian or Soldier.

Another instance when the audience is asked to step inside different positions at the same time is observed during Cate and Ian’s conversation after they were exposed to the violence of war. In Scene IV, Cate appears with a baby given by a desperate mother and with the horrors of the war she witnessed behind the stage whereas Ian sits helplessly, raped and blinded. They are talking but not communicating since each reveals their own experiences and each refers to some names or cases neither their partner nor the audience is acquainted with. The gaze of the audience goes back and forth between these two characters and cannot decide which one to step inside. Ian, throughout the scene, asks for Cate’s affection while Cate is taking care of the continually crying baby and stroking, from time to time, Ian’s head. The audience develops bodily empathy once with Ian, then Cate, and then Ian again. In the last scene, Scene V, Cate goes out to obtain food from soldiers and, without doubt, there is only one way to do it, being raped. The audience, who was disturbed by Cate’s abuse at the very beginning of the performance, agrees to the solution of her being raped from their new position characterised by hunger and desperation under war conditions. What is good or right is not, for Kane, “a moral imperative imposed from on high” but it tends to be more “contingent, emerging from specific moments” (as cited in Urban, 2001: 46). Accordingly, what is ethically appropriate depends on the position one takes up and the conditions one undergoes. Kane places her audience in the battleground of a far land and makes them experience the war conditions stepping inside her characters. However, the

audience cannot empathise with one stable character or get one permanent and safe position. The playwright deliberately deconstructs the “comfortable designations” such as “woman/man, victim/victimizer; native/foreigner, self/ other” (Urban, 2001: 46). Hence, the positions the audience adopts in *Blasted* can be defined as ambivalent, dual, and insecure, which prevents the audience to sit comfortably in their seats.

Conclusion

Blasted is one of the most difficult plays in the history of British drama both for the actors and the directors to put on stage and for the audience to attend as well as to keep watching till the end. It represents different kinds of violence – sexual, verbal, and physical – making use of all theatrical possibilities and it punches the audience in their face by confronting them with the violence permanent in every society. However, *Blasted* is more than the political statements made on war and violence, more than the feminist concerns with the rape issue and more than the obscenity attributed to its text and stage by the sensational media accounts. What matters in a *Blasted* performance is what it “does” to the audience. The audience, confronted with the overthrowing scenes and placed in a very short distance from the stage, experiences the play in their bones. Before any thoughts or emotions are formulated, the audience’s body gets affected in the first place by the convulsive representations, which few playwrights or directors have ever dared to bring to the stage beforehand. The taste of blood and flesh, the sense of being touched, the sight of what is taboo to expose, and the hearing of cries from a battlefield grip and take hold of the audience. Further, their trembling bodies in theatre seats extend to the stage and they are dragged to the very place where a war is taking place. There, with their mirror neurons active, they enact the scenes they cannot stand or prefer not seeing on newspapers or on TV. The play evokes not only such bodily feelings but also triggers the audience’s embodied memories, namely, fears, desires, expectations and beliefs in relation to violence and abuse. It is the familiarity of the violence, it is the bodily encoded nature of the experience of violence that falls on the spectators. Still, if they were given a chance by the playwright to associate with one of the positions or viewpoints implied in the play, they would do it and feel relieved. Nevertheless, Sarah Kane debar her audience from this relief. She does not draw the boundaries between the positions very clearly and she leaves them obscure deliberately. The character who victimises in one scene is victimised in another like Ian, the victimiser is both aggressed and forgiven in the same scene like Soldier, or the idea of being raped is what disturbs in one scene while it becomes what is upheld and even considered honourable in another one. The playwright proposes certain feelings and memories, then she subverts and reshapes them by providing a variety of points of view. The audience of *Blasted*, situated in different positions, enacts the play from those points of view and they are shattered in between. They are forced to go back and forth so relentlessly that they are left at the end restless and breathless in their seats.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Aston, E. (2010). Feeling the loss of feminism: Sarah Kane's 'Blasted' and an experiential genealogy of contemporary women's playwriting. *Theatre Journal*, 62(4), 575-591.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto.
- Bayley, C. (1995, January 23). A very angry young woman. *Independent*. 25 May 2022. Retrieved from <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>.
- Biçer, A. G. (2011). Sarah Kane's postdramatic strategies in *Blasted*, *Cleansed* and *Crave*. *The Journal of International Social Research* 4(17), 75-80.
- Bleeker, M. (2008). *Visuality in theatre: The locus of looking*. Palgrave Macmillan.
- Bleeker, M. (2019). What do performances do to spectators? *Thinking through theatre and performance* (M. Bleeker, A. Kear, J. Kelleher & H. Boms. Eds.). Methuen. 33-46.
- Bleeker, M. (2020, November 19). *Maaike Bleeker's guest lecture* [Online lecture]. Utrecht University, The thinking body.
- Bleeker, M., & Germano, I. (2014). Perceiving and believing: An enactive approach to spectatorship. *Theatre Journal* 66(3), 363-383.
- Cook, A. (2007). Interplay: The method and potential of a cognitive scientific approach to theatre. *Theatre Journal* 59(4), 579-594.
- Gallese, V. (2006). Intentional attunement: A neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism. *Brain Research* 1079(1), 15-24.
- Gallese, V. (2011). Seeing art... beyond vision: Liberated embodied simulation in aesthetic experience. *Seeing with the eyes closed* (A. Abbushi, I. Franke & I. Mommenejad. Eds.) Symposium at the Guggenheim Collection. 62-65.

- Kane, S. (1995). *Blasted*. Squarespace. 11 December 2021. Retrieved from <https://static1.squarespace.com/static/540b22a1e4b0d0f549866135/t/5a7b4e7ac8302558b8b2f48d/1518030463563/%20Blasted+-+FULL+PLAY.pdf>.
- Kane, S. (2015, January 12). Sarah Kane: Why can't theatre be as gripping as footie? *The Guardian*. 31 May 2022. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/sarah-kane-theatre-football-blasted>.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *The world of perception* (O. Davis, Trans) Routledge. (Original work published in 1948).
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. MIT.
- Peters, M. (2016). 'Utterly unknowable': Challenges to overcoming madness in Sarah Kane's *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis* [Unpublished master's thesis] University of Ottawa.
- Reynolds, D. (2012). Kinesthetic empathy and the dance's body: From emotion to affect. *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices* (D. Reynolds & M. Reason. Eds.) Intellect. 121-136.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Fogassi, L., & Gallese, V. (2002). From mirror neurons to imitation: Facts and speculations. *The imitative mind* (A. N. Meltzoff & W. Prinz. Eds.) Cambridge University. 247-266.
- Saunders, G. (2002). *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester University.
- Sierz, A. (2001a). *In-yer-face theatre: British drama today*. Faber and Faber.
- Sierz, A. (2001b). 'The element that most outrages': Morality, censorship and Sarah Kane's *Blasted*. *European Studies* 17, 225-239.
- Urban, K. (2001). An ethics of catastrophe: The theatre of Sarah Kane. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23(3), 36-46.
- Ward, I. (2013). Rape and rape mythology in the plays of Sarah Kane. *Comparative Drama* 47(2). 225-248.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Kaşkay Türklerinin Dokuma Çevresinde Gelişen İnanışları

Beliefs of Qashqai Turks within the surrounding of
Hand-woven

Ashkan Rahmani*
Majidreza Moghanipour**

Öz

Kaşkaylar Türkçe konuşan, İran'ın güneybatısında ve çoğunlukla Fars eyaletinde yaşayan göçebe bir halktır. Kaşkaylar genel olarak İran'a bağlı beş eyalette yaşamaktadırlar. Bu eyaletler; Fars, Buşehr, İsfahan, Huzistan, Kuh-giluye'dir. Günümüzde Kaşkaylar altı büyük aşiretten oluşmaktadır, bu aşiretler; Amele, Dereşorlu, Şeşbeyli, Farsimedan, Küçük Keşküllü, Büyük Keşküllü'dür. Kaşkayların kültürleri, gelenek ve göreneklere hem İran'ın diğer bölgelerinde yaşayan Türklerle hem de diğer ülkelerde yaşayan Türklerle benzerdir. Diğer Türk toplumlarında olduğu gibi en önemli el sanatlarından biri el dokumaları olan Kaşkaylar, doku-

Geliş tarihi (Received): 2-04-2022– Kabul tarihi (Accepted): 14-12-2022

* Yrd. Doç. Dr. (Assistant Prof.). Şiraz Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Bölümü. Şiraz - İran / Shiraz University, Faculty of Art & Architecture Department of Art. Shiraz - Iran. rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir. ORCID ID 0000-0002-6431-7686

** Yrd. Doç. Dr. (Assistant Prof.). Şiraz Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Bölümü Mitoloji ve Sanat ve Mimarlık Çalışmaları. Şiraz - İran. /Shiraz University Art and Architecture Department Studies Mythology and Art and Architecture. Shiraz - Iran. moghanipour@shirazu.ac.ir. ORCID ID 0000-0001-9806-6953

mayla bağlantılı bazı inanışlar geliştirmişlerdir. Kaşkaylara ait atasözleri, şarkı, şiir, deyimler, kısmen Şamanizm'e, kısmen de yaşadıkları bölgenin kültürüne aittir diyebiliriz. Bu doğrultuda çalışmanın amacı Kaşkayların dokuma sanatıyla bağlantılı olan inanışlarının tespit edilmesidir. Bu çalışma için özellikle Fars eyaletinde Şiraz, Mervdeşt, Firuzabat ve Faraşbant bölgelerinde alan araştırması yapılmıştır. Kaşkayların el dokumalarını incelediğimizde, dokuma ile bağlantılı inanışları iki kategoride toplayabiliriz; ilk olarak dokumalara doğüstü güçlerle çatışmanın yansıtıldığını görüyoruz; ölüm, dar görüşlülük, talihsizlikler, uğursuzluk ve kötü şans gibi inanışlar bunlara örnek olabilir. İkinci olarak ise doğüstü güçlerden yardım istemek amacıyla yapılan ritüelleri görüyoruz, örneğin; İmam Ali ve Meleklerden yardım istemek, niyet etmek ve dilek dilemek gibi inanışları bu grupta toplayabiliriz. Araştırma sonucuna göre, renk, ölüm, nazar, dilek dileme ve şeytan ile ilgili inanışlar ve ritüeller daha çok Şamanizm kaynaklıdır, diyebiliriz. Yardım istemek, zaman, yetenek göstermek ve gökle ilgili inanışlar ve ritüeller ise, Kaşkayların kalmış oldukları bölge kültüründen kaynaklanmıştır diye söylenebilir.

Anahtar sözcükler: *Kaşkay, Türk inanışları, maddi olmayan kültür, el dokuması, Şamanizm*

Abstract

The Qashqai refer to nomadic people who speak Turkic and live in southwestern Iran, primarily in Fars. Besides Fars, they are dispersed throughout Bushehr, Isfahan, Khuzestan, Kohgiluyeh, and Boyer-Ahmad. Today, this tribe is composed of six major clans: Amele, Dereşorlu, Şeşbeyli, Farsimedan, Küçük Keşköllü, Büyük Keşköllü. In terms of culture and customs, the Qashqai are similar to Turks living elsewhere in Iran and abroad. Like many Turkic-speaking communities, handwoven handicrafts have been an integral part of their culture, and over time, some beliefs have developed about the art of weaving. The proverbs, songs, poems, and expressions they use are partly influenced by shamanism and partly by their local culture. Accordingly, this study intends to determine the beliefs of the Qashqai regarding handwoven art. A field study was conducted in the province of Fars in Shiraz, Marvdasht, Firuzabad, and Farashband. The beliefs associated with Qashqai handwoven products fall into two categories: a) a reflection of the struggle against supernatural forces such as death, the evil eye, ill omens, and bad luck; b) the practice of appealing to supernatural forces; appealing for help from Imam Ali, asking for assistance from the angels, and making wishes. Study results indicate that beliefs about death, colors, the evil eye, wishing, and confronting the devil are mostly linked to Qashqai's shamanistic beliefs. On the other hand, their beliefs concerning time and the sky, asking for help, and demonstrating power are largely shaped by the region in which they were settled.

Keywords: *Qashqai, Turkish beliefs, intangible culture, hand woven, Shamanism*

Giriş

İran’da yaşayan Türklerin tarihinin en az bin yıllık bir geçmişi olduğunu bilmekteyiz. Türkler bin yıl boyunca çeşitli nedenlerle gruplar halinde İran’ın farklı bölgelerine göç etmişlerdir. Bu göçebe Türk topluluklarından biri de Kaşkaylardır. Kaşkayların birçok aşireti bugün İran’ın beş eyaletinde yerleşik yaşama geçmiştir. Bu eyaletler Fars, Buşehr, İsfahan, Huzistan, Kuh-giluye’dir. Günümüzde Kaşkaylar altı büyük aşiretten oluşmaktadır bu aşiretler; Amele, Dereşorlu, Şeşbeyli, Farsimedan, Küçük Keşköllü, Büyük Keşköllü’dür. Kaşkaylar gelenek, görenek ve kültür olarak dünya üzerinde yaşayan diğer Türk haklarına benzemektedir ve aralarında ortak birçok yön vardır. Diğer Türk toplumlarında olduğu gibi Kaşkayların kültüründe de dokuma sanatı çok önemli bir yere sahiptir. Dokuma kültürüne inançlarını da yansıtmışlardır. Maddi kültürün bir parçası olan dokuma sanatı aynı zamanda maddi olmayan inanç kültürünü de içinde barındırmaktadır. Dokuma sanatına yansıyan bu inanışların çoğunun Şamanizm’le ve yaşam tarzlarıyla ilgili olduğu kanısındayız. Dokuma sanatına yansıyan inanışlarla ilgili günümüze kadar ne yazık ki detaylı bir çalışmanın yapılmadığını görüyoruz. Yapılan çalışmalar ise daha çok Kaşkay Türklerinin inançları üzerine yoğunlaşmıştır. Makalenin amacı, Kaşkay Türklerinde dokuma sanatıyla bağlantılı olan inanışları belirtmektir. Ancak bu inanışlara sahip olan kişileri yerinde inceleyerek ve onlardan alınan sözlü bilgilerin ışığında yapılabildi. Bu amaçla Kaşkay Türklerinin yaşadığı bölgelerde alan araştırması yapılarak topluluklardaki yaşlı insanlarla bilgi alışverişinde bulunulmuştur. Alan araştırması için Şiraz, Firuzabat, Mervdeşt, Farashbant şehirleri ve yakın köyleri ziyaret edilmiştir. Makale tamamen alan araştırması ile elde edilen verilere dayanmaktadır. Alan araştırmasında koyun kırıpmından yünün eğrilmesine, boya yapımından dokuma aşamasına kadar tüm dokuma süreçleri incelenmiştir. Ayrıca dokuma ile ilgili kültürde yer alan atasözleri, türküler, maniler, şiirler de incelenmiş ve bunların inanışlarla olan bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır.

1. Yöntem

Araştırmanın kapsamı İran’da yaşayan Türk soylu olan Kaşkay aşiretleridir. Bu kapsamda çalışmada betimsel model kullanılarak nitel veriler toplamıştır. Betimsel modele dayalı olarak Kaşkay Türklerinin yaşadığı bölgelerde derlemeye dayalı alan araştırması yapılmıştır. Araştırma kapsamında Kaşkay Türklerine ait dokumalar, dokumayla bağlantılı inanışlar ve sözlü kültüre ait öğeler incelenmiştir. Tespit edilen kişiler ile sözlü görüşmeler yapılmıştır.

2. Kaşkay Türkleri

Kaşkay Türkleri İran’ın güneybatısında yoğun olarak Fars bölgesinde yaşamaktadırlar fakat ne zaman ve nereden Fars bölgesine geldikleri hususunda kesin bir bilgi yoktur. Bu konuyla ilgili araştırmacılar tarafından çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Bu farklı görüşleri Parham bir araya getirerek şöyle yazmıştır: Yazar Gerhard Dorfer Kaşkayları Oğuz Türkleri olarak kabul etmiştir (Andrew, 1976: 7). Bazıları, Kaşkayların geldikleri yeri Kaşger olarak kabul ediyordu (Parham, 1983: 247). Dehhoda ise Kaşkay’ın Türk dilindeki (Kaçkay) kaçmak kelimesinden geldiğini açıklamıştır (Dehhoda, 1960: 786). Oberling, Kaşkayların 11.

ve 12. yüzyıllarda Orta Asya'dan göç ettiğini dile getirmiştir (Oberling, 2004: 11). Bu topluluğun çoğu Türk kökenlidir ve hemen hemen tümü, Batı Oğuz Lehçesiyle Türkçe konuşmaktadır (Oberling, 2004: 21). Bu toplumun Fars bölgesinde yaşadığına dair en eski kaynak, 15. yüzyıla dayanmaktadır. Hasan-ı Yezdi'nin yazdığı *Câmi' u't-Tevârih* kitabında (855-857 H./ 1451-1453 M.), Gendoman yöresinde (Fars bölgesinin kuzeyinde) Kaşkay Yörüklerinin yaşadığından bahsetmiştir (Afşar, 1983: 244). Daha sonraları ise farklı dönemlerde farklı yerlerden (Orta Asya, Kafkas, İran, Türkiye) gelen etnik gruplar (Türk, Lor, Kürt, Lek, Arab, Fars, Beluç ve Çingene) Kaşkaylara katılmışlardır (Beck, 1991: 9). Safevi döneminin sonuna doğru, Jani Ağa Kaşkay (İlhamı) tarafından, ilk defa dağılmış Halaç ve Kaşkay toplumları bir araya gelerek Kaşkay İli (boyu) oluşturulmuştur (Parham, 1983: 255). Kaşkaylar 20. yüzyılda Türk boyu olarak tanınmaktaydılar (Beck, 1991: 9). Kaşkaylar altı büyük aşiretten (oymak) oluşmaktadır. Kaşkaylarda yaylak- kışlak yaşam tarzı görülmektedir. Kışlakları Huzistan bölgesinden Fars bölgesinin güneyine kadar uzanırken, yaylakları ise Fars bölgesinin kuzeyi ve kuzeybatısındaki Zagros dağıının güneyinde yer alır. Amele aşireti kışlakları Firuzabat ve Faraşbant ile Lar arasındaki bölgede geçirirler ve yaylakları ise Semrom bölgesindedir. Dereşorlular aşiretinin kışlakları Fars'ın batısından Huzistan'ın doğusuna kadar uzanırken, yaylakları ise Ameleler aşireti ile ortak olarak Semrom'dadır. Şeşbeyli aşireti kışlaklarını çoğunlukla Faraşbant bölgesinde geçirirken, yaz aylarını ise Fars Eyaletinin kuzeyinde olan Abadeh ve İklit civarında geçirirler. Farsimedanlar sonbahar ve kış aylarını Kazerun bölgesinde ve yaz aylarını Padına dağıının eteklerindeki yaylalarda geçirirler. Küçük Keşköllü aşireti Amele aşireti ile aynı kışlaklara sahiptir. Büyük Keşköllülerin de Dereşorlu aşireti ile ortak kışlakları vardır, her iki Keşköllü yaz aylarını Kakan ve Kömehr yaylasında ikamet ederler (Kiyani, 1992: 508-512). Günümüzde Kaşkay aşiretinin bir kısmı yerleşik hayata geçerken, bir kısmı ise halen göçebe hayatını devam ettirmektedirler. Toplam beş bölgede (Fars, Buşehr, İsfahan, Huzistan, Kuh-giluye) Kaşkay aşiretlerine rastlamak mümkündür.

3. İnanışlar ve ritüeller

Kültürü oluşturan önemli yapı taşları vardır bunlardan bazıları; inançlar, gelenekler, anlatılar, halk sözleri, halk sanatlarıdır. Bir insanın inanışları, davranışlarının ve eylemlerinin türünü belirler. Bu inanışlar genellikle dünya görüşleri ve düşünce sistemleri, din ve din sistemleriyle ilgilidir. Bu sayede dünya ve ölümden sonraki yaşam hakkındaki inanç türleri ve farklı düzeylerdeki davranış türleri incelenebilir. Bu inanışlar, hayaletlerin ve ruhların ortaya çıkışı, efsanevi ve hayali yaratıkların varlığıyla ilgili ise, onların popüler inanışlarıyla ilgilidir (Tamimdari, 2011: 17). Eski çağlarda her türlü fert veya grup, fıkrı ve fiziki davranış, insanların dini ve dini davranış ve düşüncelerinin bir parçası olarak kabul edilirdi. Geçmişte, bugün kültür dediğimiz şey, daha çok din ve doğaüstü konulardan esinlenmiştir. Hem antik hem de modern, hepsi bir dizi kutsal inanç içeriyordu ve bireyin bireysel ve sosyal hayatı, bu inanç ve ritüeller temelinde şekillendi (Akhte, 2006: 30).

İnanç; Tanrı'ya, bir dine, bir mezhebe, bir insana, bir peygambere, bir imama, insanüstü bir güce, tabiat olaylarına, bir düşünceye, bir kaniya, bir görüşe, bir iletiye, bir öğretiyeye, bir öneriyeye, bir saniya, bir olguya, bir iddiaya, bir varlığa, güneş, ay, yıldız, hayvan, figür, ister

taş, kaya, ağaç, mezar, su, ateş, toprak, ister din, mezhep, fikir, ruh, gibi soyut bir nesneye, bir şeye gönülden, kalpten, içten inanmak, güvenmek, iman etmek, tasdik etmek, itimat etmek, kanaat getirmek, bağlı bulunmak, onu uygulamaya çalışmak, onu savunmak olgusudur (Batyatlı, 2012: 39). İnanışlar halk kültürünün en önemli unsurlarıdır. İlkel insandan günümüze inançlar insanların hayatlarını etkilemiş ve şekillendirmiştir. İnançların kökenlerinin çok eski zamanlara dayandığını biliyoruz. Her kültürde olduğu gibi, tek tanrılı dinlerden önceki inanç sistemlerinden tek tanrılı dinlere geçen toplumlar, inançlarını birdenbire terk etmemişlerdir. Yeni dinlerinin özüne aykırı olmasına rağmen, bir kısmını da yeni dinlerinin rengine ve kalıbına sanki gerekliymiş gibi uygulamışlardır (Artun, 1998: 66). Bir halkın kültürünü oluşturan bağlam, tarihine dayalıdır. Çin'den Avrupa'ya kadar geniş bir alanda yaşayan Türkler, tek bir köke bağlıdır ve inanışları birkaç bin yılda oluşmuş ve büyümüştür. Türkler İslamiyeti kabul edene kadar birçok inanç sisteminin etkisinde kalmışlardır. Her sistemde olduğu gibi bu inanışların bir kısmı da İslam'ın özüne aykırı olmakla birlikte yaşatılmıştır. Aynı kültürel kaynaklardan beslenseler de her yörenin kendine has inanışları vardır. Bu durum, Türk inanışlarının zenginliğini göstermesi açısından büyük önem taşımaktadır (Artun, 1998: 66). Şamanizm, Türk topluluklarının uzun tarihsel süreçte oluşturdukları inanç, kültür ve yaşam tarzlarının bir evreni olarak ele alınabilir (Alp - Mutlu, 2021: 1011). Şamanizm, bütün dinlerden önce de vardı. Şamanizm'in izlerini daha sonra ortaya çıkan dinlerde de görmek mümkündür. Günümüzde, Çin, Hint ve İran da Şaman kültür dairesi içerisinde de yer alır (Şenesen, 2021: 55-56; İnan, 1952: 19). Türklerin doğudan batıya giden yolculuğu boyunca farklı bölgelere yerleştiklerini görüyoruz. Yerleştikleri bölgelerde yüzyıllar boyunca yaşadıkları için kültürleri o bölgelerin yerli kültürleri ile oldukça karışmıştır. Kaşkay Türkleri toplumunda yaygın olan inanışların bir kısmı kendi kültürlerine, bir kısmı da yaşadıkları bölgenin kültürlerine atfedilebilir, bazen net olarak ayrılmak mümkün olmamaktadır.

3-1. Renkle ilgili inanışlar ve ritüeller

Renklerin farklı kültürlerde farklı tanımları ve etkileri vardır. Renkler insanlara farklı duygular hissettirebilir neşe, karamsarlık, üzüntü, sakinlik, gerginlik bu hislerden bazılarıdır. Bu konudaki önemli kaynakların başında gelen Dede Korkut Destanlarında da renklerin yer alması dikkat çekicidir. Özellikle siyah gibi koyu renkler karanlık, kötü ve sefalet anlamlarına gelmektedirler. Örneğin Kafkaslarda siyah kötü niyetli insanları, karanlığı ve kötüyü temsil eder. Aynı renk beyaz ve kırmızı ile kullanılırsa güzel bir kadının sembolü olabilmektedir (Hunt - Chenciner, 2006: 459). Şamanizm'de kara renk yeraltında yaşayan kötülük tanrısı Erlik'i simgeler (İnan, 1998: 39). Hem Dede Korkut Destanlarında ve Türk kültüründe kara sözcüğünün sıkça kullanıldığına rastlanır; kara deniz, kara dağ, kara saç, kara koyun, kara yer, kara gün, kara göz, kara kıl, kara dere, kara kaş, kara taş, kara bulut, kara inek, kara giyinmek (Ergin, 2010: 16-23). Batı kültüründe siyah, yas ve ölümü temsil ederken ve Orta Doğu'da ölüm ve doğum, kötülük ve gizem, sihir ve bilinmeyen gibi zıt anlamları yansıtmaktadır. Türk kültüründe ise siyah, kötülüğün ve yasın sembolüdür (Küçük, 2010: 193; Özcan, 2018: 273). Kaşkay ile yayla ve kışlakları ortak olan Hamseh aşireti dokumalarında daha çok koyu renk kullanırlar, kendileri geçmişte yoksul olduklarını, hayatlarının zor geçirilmesini ve yörenin kurak olduğunu inanırlar

(K1). Kaşkay toplumunda renkler de özel bir öneme sahiptir. Kaşkay toplumunda özellikle Şeşbeyli aşireti ve Bahmanbeyi tiresinde¹ aileler siyah, koyu mavi, koyu yeşil gibi koyu renklerin boyamada kullanılmasının hayatları için iyi olmadığına inanırlar. Bu nedenle boyamada açık renkler daha fazla tercih edilmiştir ve başkaları tarafından boyanan koyu renklerle değişik tokuş edilmiştir. Kölelü tiresi (Şeşbeyli aşireti altında bir tire), halı boyamanın kendilerine uğursuzluk getireceğine ve sevdiklerinin ölümüne neden olacağına inanıyorlardı. Bu sebeple boyama işlemini asla kendileri yapmazlar ve gerekli olan boyalı malzemeyi başka aşiretlerden alıyorlardı. Koyu renkleri boyamama geleneği diğer birçok Kaşkay aşiretleri ve tirelerinde (Nemedi, Çobankara, Şeşbeyli, Bahmanbeyi) de yaygın olarak görülmektedir (K7). Belki de bunun nedenlerinden biri boyama işleminin zor olması ve belli bir beceri gerektirmesidir. Çünkü belirli bir tonda bir renk elde etmek için özel bir uzmanlığa sahip olmak gerekir. Bu bilgi ve beceri eksikliği de aşiretlerin bu işlemlerden kaçınmasını sağlamış olabilir.

Türk kültüründe sarı renk hastalık, nefret, düşmanlık ve kötülük simgesi olmuştur (Bayat, 1993: 53). İran halk masallarında sarı renk sadece sıradan insanlara ve toplumun alt sınıflarına aittir. Üst sınıflar ve kralların nesnelere ve giysileri için altın şeklinde kullanılır (İrani - Yusefi, 2018: 55). Kaşkaylarda birçok aile sarı renk ile dokumaya başlamaz ve dokumacının dokurken zorlanacağı ve dokuma sürecinde onun da renginin sarıya döneceğine inanırlar. Her zaman anneler kızlarına şunu söylerler; *rengin sarala sarala biter* (K4). Başlangıçta birkaç sıra beyaz dokuma; iyilik, iyi niyet, nimet, hızlı ve kaliteli dokuma göstergesi olarak kabul ediliyor. Şamanizmde beyaz renk ululuk, adalet ve güç anlamına gelir. İyilik anlamına gelen beyaz renk, Şamanizm'de iyilik tanrısı olan Ülgen'i temsil eder (Genç, 2009: 8). Fars bölgesinde beyaz ve açık renk huzur, neşe, iyilik anlamına gelir. Bu yüzden kutlama törenlerinde beyaz giyinilir. Beyazın yanında kırmızıyı kullanmak hareket, yaşam ve canlılığın bir işareti olarak görülür. Kırmızı renk, genellikle dokumalarda zemin rengi olarak kullanılmış ve bu toplumun el dokumalarında baskın renk olarak görülmektedir. Dede korkut kitabında en çok sevilen renk kırmızıdır ve bu renk mutluluk ve muradın simgesi olmuştur (Sümer ve diğerleri 1973). Diğer Türk topluluklarının hikâye ve destanlarında da kırmızı karşımıza çıkar ve genelde kırmızı olumluluk simgesidir (Yılmaz, 2003: 134). Çoğu Kaşkay ailesi, beyaz nesnelere beyaz yün de dahil, evden çıkarılmaması ve gün batımından sonra kimseye ödünç verilmemesi gerektiğine inanırlar. Gecenin karanlığında beyaz nesnelere onlar için ışık, kara gecenin sonu için ümit, iyi talih, bereket ve iyi şans simgelemektedir. Bu renklerin evden ayrılmasının ev halkının talihini kaybetmesine neden olacağına inanılıyordu. Beyaz nesnelere birine verilmesi, karşı tarafın bu beyaz nesne yerine bir şey koymasına ile mümkün olurdu. Yerine ne koyduğu önemli değildir ama yerine bir şey konulmaz ise beyaz nesneyi ödünç veya borç veren ailenin zarar göreceğine inanılırdı. Kazaklarda Yere beyaz dökülürse (süt, ayran) o yere basılmaz, kutsal sayılır (Yılmaz 425), Şirazliler gece karanlığında beyaz nesne ödünç vermezler (Faghiri, 1963: 132-136). Beyaz rengin kutsal olduğunu hem İran halk kültürü ve hem Türklerde görebiliyoruz.

Aşiretlerde ve göçebelerde inanışlar gelenekler babadan oğula ve anneden kıza aktarılırdı. Bazı öğretilerin çocukların zihninde kalıcı olması için şiir ve şarkıların kullanıldığını görüyoruz. Bu yolla aktarılan konulardan biri de renklerdir. Renkler dokumada özel anlamlara sahiptirler. Kaşkay toplumunda dokuma tamamen kadın odaklıdır. Dokuma yapan kadınlar, kullanılan renkler ve dokuma ile ilgili bazı önemli bilgileri şiirler yoluyla birbirlerine aktarmışlardır:

El ettim sarıya Car ettim tarıya
El ettim gülgeze² vurdum abıya³
El ettim abıya bindim yabıya⁴
El ettim ağa vurdum dağa
Ağıdan abı hanların bağı
Narınca⁵ ve yaşıl birbire yaraşır (K2).

Şiirde kullanılan renkler (beyaz, mavi, kırmızı, sarı), Kaşkay dokumalarında en sevilen ve baskın renklerdir, bu durum dokuyucuların söylediği şarkılarda da öne çıkmaktadır.

3-2. Ölümle ilgili inanışlar ve ritüeller

Fars eyaletinde yaşayan göçebeler arasında yas ritüelleri, Kaşkay Türklerinde daha önemli bir yer sahiptir. Kaşkay toplumunda yas dönemi yaklaşık bir yıl sürer. Bu nedenle, bir aileden bir kişi ölürse, at ve aksesuarları uzun süre süslenir (at önlükleri, ölen kişiye ait at örtüleri ve süslemeleri vb.). Bu atlar üzerlerine kimse binmeden göç sırasında siyah kumaşla örtünerek göçle birlikte götürülür. Bu ritüelle merhum kişiye duyulan saygının gösterildiğine inanılıyordu (Kiyani, 1992: 262). Dede Korkut kitabında Şamanların ölü ve yas törenlerinde beyaz çıkarıp kara giymek, ölünün bindiği atın kuyruğunu kesmek yer alır (İnan, 1952: 23). Bazı dokumacılar, bir kısım dokumalarda bazı desenlerin dokunmasının güvenli olmadığına inanıyorlar. Örneğin çözümlü yüzümlü *kongere* diye bir desen vardır bu desen bu duruma örnek gösterilebilir (Şekil 1). Nemedi tiresinde (Karadeli obası), dokuyucular *Kongereci cimin* dokumasının uğursuzluk getireceğine inanıyorlar ve o motifin dokunduğu sırada ailenin başına kesinlikle kötü bir şey geleceğine inanıyorlarmış. Alan araştırması sırasında bir dokuyucu ile yapılan röportajda: “1992 yılı yaz aylarında, *Kongereci cimi* dokurken sürekli kötü şeyler için endişelendim, aniden evli olan en büyük kızımın kocasıyla kavga ettiğini duydum ve kızım baba evine döndü. Bunun *Kongereci cimin* dokumasının sonucu olduğunu anladım ve bu cimi göz yaşarımla dokudum” bilgisini aktardı (K3). Tayebi, Burbur ve Çobankara tireslerinde (Amele aşireti altında bir tire) *sıçan dişi* (Şekil 2) denilen motifin onlar için uğursuzluk getirdiğine inanıyorlar (K6). Bazı aileler, dokuma yapılırken belli kişilerin (uğursuz, talihsiz) o civarlarda bulunmaması gerektiğine inanıyorlar ve eğer yakınlarda olurlarsa dokumacının sevdiklerini kaybedeceğini düşünürler. Köleli tiresinde (Şeşbeyli aşireti altında bir tire) 85 yaşındaki Sarıgül adındaki bir kişi derleme sırasına; 1945’te iki çocuğunu kaybetmesinin nedeninin, çözümlü hazırlanması sırasında gelen uğursuz kişi sebebiyle olduğunu aktarmıştır (K7). Halk arasında bu inançlar hakkında pek çok benzerlik vardır; Örneğin İran’ın hemen her yerinde bazı insanların iyi ve kötü talihi olduğuna dair bir inanç vardır. Taleghan Şehrinde, Esfand ayının⁶ ilk gününde uğurlu bir kişinin eve gelmesini iyi bir alamet olarak kabul eder ve yıl boyunca aile üyelerine sağlık, mutluluk, iyilik ve bereket getirdiğine inanırlar (Endjavi, 1973: 48). Tahranlılar ve Şirazlıların eski inanışlarına göre, her yılın ve her ayın ilk günü uğurlu olan birisiyle karşılaşılmasının iyilik ve mutluluk getirdiğine inanırlar. Uğurlu ve uğursuz insanlar herkesin hayatını etkileyebileceğine İran’da inanırlar ve bu inanç günümüze kadar süre gelmiştir. Yine bu bağlamda başka bir inanış ise birinin akrabası vefat ettiğinde Nevruz bayramı günü evlerine gider, pisküller ve rengarenk halılarla çadırlarını süslerlerdi.

Geçmişte Nemedilerde (Amale aşireti altında bir tire) ölen kişinin kırkına kadar, ailesine halı, kilim ve mutfak eşyaları verilmemesi âdetti. Bu inanışla ilgili uğursuzlukların ortadan kalkması için bazı ritüellerin yapılması gerekiyordu. Vefat eden kişinin ailesine herhangi bir nesnenin verilebilmesi için önce o nesnenin İmamzadeye⁷ bırakılması daha sonra aileye bağışlanması veya ödünç vermesi gerekiyordu. Böylece bu durumdan doğabilecek uğursuzluklar yok edilmiş oluyordu. Nemedilerde yine böyle bir durumun yaşandığı ve vefat eden bir kişinin ailesine yardım için koyun veren bir ailenin başına bir kaza geldiği aktarılmıştır. Koyun ödünç veren ailenin çocuğunun kafası kırılmış ve aile üyeleri bu uğursuzluğun devam edeceğine inandıkları için en yakın İmamzadeye tabak bağışlayarak bu uğursuzluğun devam etmesini önlemişlerdir (K3).

Amele aşiretinde ise tanıdık veya akrabalarından biri Allah'ın rahmetine kavuştuğunda, ölen kişinin kırkında, dokuma üzerinde herhangi bir uğursuzluğun olmaması için üst levent kısmında 20 cm kadar iki renkli çiti dokumaktadırlar. Vefat eden kişinin ruhu huzurlu olması, ruhuna saygı gösterilmesi ve hem de dokuyucunun moralinin bozulmaması için dokumada oldukça renkli iplik kullanılır. Öte yandan İran'daki Türklerde ölünün kırkı önemli günlerden sayılır, bu uygulama ile dönemin geçtiğini hatırlatmak istenir. Türkler eski çağlardan itibaren ölünün ruhu memnun olsun diye kurban keserler ve insanlara aş olarak dağıtırlardı (Şişman, 2015: 126-127). Şamanlarda da ruha çok önem verirler. Farklı törenlerde ruhun uçuşu (göklere yükselme veya yeraltına inmesi) hakkında bilgi verilmiştir. Kaşkaylarda biri vefat ettiğinde yapılan dokumalar birkaç gün durdurulur ve merhumun ailesi tarafından iki yaşlı kadın tekrar dokumanın başlamasını teklif eder. Halı dokumasının son sırasındayken kimse dokumanın yanına gelmemelidir çünkü halının sonu ile yakına gelen kişinin hayatının biteceğine inanıyorlardı (K6).



Şekil 1: Kongereli cicim (Şerife Atlıhan arşivinden)



Şekil 2: Sıçandışi tekniği ile bir dokuma
(www.gramho.com, erişim tarihi: 03.11.2020)

3-3. Zamanla ilgili inanışlar ve ritüeller

Göçebe yaşam tarzını benimseyen halklar için zaman esastır. Çünkü belirli bir zamanda göç etmek ve belirli bir zamanda bir yerde konaklamak zorundadırlar. Göçebe toplumlar göç sırasında bilmedikleri bölgelerde yaşarlar bu yüzden zamana çok önem verirler. Kilim, cicim ve halı dokumalarının üretim süreci yine belli zaman aralıklarına bağlıdır. Şurbahurlular (Şeşbeyli aşireti altında bir tire) keçi kılı ve yapağı eğirmek ve her türlü ip hazırlamak için 20-30 Eylül tarihleri arası, çözüğü hazırlanma, 1-10 Ekim tarihleri arası, halının bitmesi 20

Aralık- 10 Ocak tarihleri arası, sonra nevrüza kadar ip eğirme ve hazırlamasının gerekliliğine inanırlardı. Bu tarihlerin dışında işlerin ilerlemeyeceğini düşünürlerdi (K6). Hem Nevruz bayramından sonra havanın sıcak olması nedeniyle kışladan yaylaya çıkmak zorundadırlar. Eskiden hayvanla göç etmeleri için göç süresi yaklaşık iki aydı, bu yüzden zamana önem vermeleri gerekirdi. Çeginilerde (Amele aşireti altında bir tire) halıyı dokumak için komşudan kirkit ödünç alındığında ve dokuma bittiğinde boş kirkitin iade edilmemesi için çözgünün kesildiğine dair bir işaret olarak kirkitin sapına bir miktar renkli iplik sarılırdı (K4). Ayrıca gün batımından sonra, dolu kirmanı boşaltmazlar ve her zaman şöyle söylenir: *Gün ardında dohuyu boşaltmayın çünkü bir sonraki başlangıç yavaş ilerler* (K2). Gün batımından sonra gecenin karanlığı dolayısıyla halk arasında inanış açısından farklı uygulamalar yapılmaktadır. Kazerun, Buşehr, Firuzabat, Şiraz, Taliş ve İran'ın birçok bölgesinde gün batımından sonra bazı işlerin yapılmamasına inanırlar. Adı geçmiş bölge ve şehirlerde geceleyin evi süpürmek, temizlemek evin bereketini götürür. Geceleyin tırnak ve saç kesilirse evin bereketi kaçır. Akşamleyin dışarı su dökmek evin bereketini götürür hemen buna benzer inanışlar İran Türkleri ve Orta Asya Türklerinde de yapılmaktadır (Yılmaz, 2008: 422).

Köleli tiresinde (Şeşbeyli aşireti altında bir tire) hamile bir kadın veya kucağında 40 günlük bir bebeği olan bir kadın çözgü hazırlama anında veya dokuma yapıldığı sırada orada bulunmamalıdır. Kaşkaylar hamile kadının kilosunun dokuma işini yavaşlattığına ve oradaki genç adamın varlığının işi hızlandırdığına inanıyorlardı. Dokuma veya çözgü hazırlama sırasında, eğer "ağır ayaklı" biri gelirse, dokumacı hemen ayağa kalkar, böylece kişinin ağırlığı dokumayı olumsuz etkilemez. Dokuma sırasında gelen kişinin halı dokuma sürecinde etkili olduğu düşünülür. Eğer bir kişi gündüz doğmuşsa hafif ayaklı olduğuna inanılır ve dokuma başlarken üzerine gelirse o dokumanın hızlı biteceği düşünülür. Bu kişiler dokuma başlarken gelmeleri için davet edilir. Tersine gece ve gün batımından sonra doğan kişilerin ise ağır ayaklı olduğuna inanılır. Ağır ayaklıyı halı dokuma yerinden uzak tutmaya ya da onun huzurunda dokumamaya çalışır (K7). Bu tür inanışlar Şiraz, Marvdaşt, Abadeh ve Kaşkayların dağıldığı birçok bölgede görülür (Faghiri, 1963: 132-136).

İnanışa göre işe başladıktan sonra 20 cm kadar dokunursa artık o dokumaya dışardan olumsuz bir etki olmayacağına inanılır. Şeşbeyli aşiretinde dokumaya gün doğumundan önce başlanması ve en az iki- üç sıra gün doğumuna kadar dokunması gerektiğine inanılır. Onlara göre, çözgülerin ağızı açıldığında ve biraz ilerlediğinde kimse halının dokumasını yavaşlatamaz, diğer yandan da günde yaklaşık 15 sıra dokunmalıdır (K7). Çobankaralara (Amele aşireti altında bir tire) göre iki yüzlü çözgü hazırlama bazı ailelere uğursuzluk getirmiş ve akrabalarının ölümüne yada hayatlarında kötü olaylara neden olmuştur (K9). Çözgü hazırlama işlemi çoğunlukla doğu yönünden batı yönüne doğru yapılır, Kaşkaylar, güneş hareket ettikçe dokumalarının ilerlediğine inanırlar (K9). Güneş, Kaşkaylar için önemlidir. Eski Türkler tabiatta bazı gizli kuvvetlerin varlığına inanmışlardır. Orta Asya kavimlerinde güneş ve ay kültü de vardır (Gömeç, 1998: 43). "Çin kaynaklarının verdikleri bilgilerden anlaşıldığına göre, eski Orta-Asya Şamanizminin esasları Gök-Tanrı, güneş, ay, yer, su, ata cediti, ateş kültleri idi" (Alp - Mutlu, 2021: 1011; İnan, 1972: 2). Türk inanç sisteminde güneş, ay ve yıldızlar gibi bir koruyucu iye mevkiindedir (Alp - Mutlu, 2021: 1011).

İran’da hafta sonu Perşembe ve Cuma günüdür. Eskiden Kaşkay Türklerinde hafta sonu herhangi bir işe başlanmaması gerektiğine inanılırdı ve halı dokumaya da hafta sonları başlanmazdı. Cuma günleri ve akşamları çözümlü hazırlanırsa o dokumanın hızlı ilerlemeyeceği ve zor dokunacağına inanılır. Bazı ailelere göre Çarşamba günün uğursuz olduğu düşünüldüğü için o gün dokuma işlemleri yapılmaz (K8). İran’ın farklı bölgelerinde halk arasında haftanın bazı günleri için farklı inanışlar gelişmiştir. İran’ın bazı şehirlerinde; Kirman ve Şiraz’da Cuma günü giysiler yıkanmaz, bu onlar için uğursuzdur (Faghiri, 1963: 132-136). Kürtlerde Cuma ve Cumartesi yola çıkılmaz ve Cuma günü yeni bir iş başlatılmaz (Efendi Bayazidi, 1990: 94), Minab şehrinde Çarşamba günü diğerleri evine gidilmez (Saedi, 2007: 280). Lorlar’da hafta sonu Kşkaylar’da olduğu gibi dokumaların başlanmaması gerektiğine inanılır. Orta Asya Türkleri’nde özellikle Kazaklar’da da günlere bağlı olarak İran’daki inanışlara benzer inanışlar ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2008: 423).

Bahmanbeyilerde (Amele aşireti altında bir tire) iki komşu aynı anda halı dokuma yapıyorsa, dokumayı önce bitiren kişiden diğeri bir top iplik ödünç almış, böylece onun dokumasının da hızlanacağına ve mümkün olan en kısa sürede biteceğine inanılır (K2). Yine başka bir inanca göre çözümlü hazırlandıktan sonra dokumacı dokumayı daha hızlı bitirebilmek için, hızlı bir şekilde yer tezgâhının başına gidip dönermiş. Çobankaralarda dokumayı hızlandırmak için dokumadan önce ilk başta çok katlı iplikten yapılmış pijama bağı olarak da kullanılan iplikler atkı olarak kullanılır (K6), bu işlemler kullanılan dokumanın başlangıcını ve sonunu sıkılaştırmak için de kullanılmış olabilir. Bu kısımdaki inanışlara baktığımızda dokuyucuların asıl amacı işlerini hızlandırmak ve çabuk bitirmektir, bu nedenle inanış şeklinde annelerden kızlara aktarılmıştır.

3-4. Yardım istemekle ilgili inanışlar ve ritüeller

Kaşkay toplumu Müslüman ve Şiidir, Hz. Ali’yi sadece ilk imam olarak değil, aynı zamanda hayatlarında bir kurtarıcı olarak görürler. Yardıma ihtiyaç duydukları her yerde ve hayatta zorluklar yaşadıklarında, Hz. Abbas ve İmam Ali’yi çağırırlar. Kaşkaylar için İmam Ali sadece dini bir lider değil aynı zamanda efsanevi bir kahramandır. İran kültüründe aslan bir güç ve cesaret sembolüdür ve onlara göre İmam Ali de böyle özelliklere sahiptir. Aşağıdaki şiirler bu duruma örnek gösterilebilir. Şaman kültüründe de doğaüstü güçlerden yardım almaya inanırlarmış (Gömeç, 1998: 48).

Paye men paye peri daste men daste Ali
Ayaklarım, peri ayakları ellerim, Ali'nin elleri
Az Ali madad mikham az peri niro mikham
Ali'den yardım istiyorum Peri'den güç istiyorum
Yine çözümlü hazırlama sırasında işi hızlandırmak için aşağıdaki şiiri tekrar ederler:
Elim şır⁸ ayağım şır şır gel mana meded ver⁹
Meded vernim yokhtur kömek edenim¹⁰ yokhtur

3-5. Yetenek göstermeyle ilgili inanışlar ve ritüeller

Eskiden beri Kaşkaylar göçebe hayat tarzını benimsemişlerdi. Göç sırasında kadın ve kızlarının dokumadaki yeteneklerini göstermek için renkli kilimlerini ve el dokumalarını deve, katır gibi büyük hayvanlarının üzerine örterlerdi. Böylece komşu aşiretler onların dokumada ne kadar maharetli olduklarını görürlermiş. Ayrıca kervanın önüne geçip orada yumurta kırarlarmış böylece kervana nazar değmesinin önleneceğine inanılır. (Kiyani, 1992: 241). Han¹¹ bir Beyin tiresinin ailesine misafir olduğunda ailenin kızı dokuma yapıyorsa, babası kızının yeteneğini göstermek için aşağıdaki dizeleri söyler:

Gızım gızım gız khanı günler tokhıyır yüz ghalı

Ghalısının ghiraghı İmam Reza çırağı

Menim gızıma gelmiş khan ordusunun elçisi

Halının dokunması sona yaklaştığında ve dokumacıların sabrı tükendiğinde, dokumacılar aşağıdaki nakaratları tekrar ederek kendilerine teselli veriyorlarmış.

Geç gele geç beş günüm iki gün ola

İki günüm bir gün ola

Çiti yapma aşamasında ise, yapılan işleri hızlandırmak için sürekli aşağıdaki nakaratlar tekrarlanır:

melho mikhaği¹² ektim sekizleme tokhodum¹³

Ağ goyunu sağdım gelin damadı yola saldım

Ayrıca dokumanın başlangıç ve bitişindeki kilim dokuma sırasında ise aşağıdaki sözler tekrar edilir:

Şele¹⁴ hiçi nist şelebaf ham kasi nist

Kilim kısmı hiç bir şey değ i kilim kısmını dokuyan kimse değ il (K2).

Sürekli işleri hızlandırmak, zamanın geçtiğini çok hissetmemek, özgüvenini artmak ve her işin yapmasını bir şekilde kolay düşünmek amacıyla bu tür sözleri dokuyucular dile getirilir.

3-6. Nazarla ilgili inanışlar ve ritüeller

Nazar, belirli insanlarda bulunduğuna inanılan ve bakışlardan zarar veren bir güçtür. Mavi boncuk, üzerlik otu, sarımsak, eski para, kurt dişi, kartal tırnağı, kurttırnağı, kurşun gibi şeylerin nazarı önlediğine inanılır (Erbek, 1986: 22-24). Nazara karşı eski çağlardan beri sürekli Türkler farklı şekilde uygulamalar yapmışlardır. Bazen dokumalarda da bu amaçla motifler dokunduğu görülmüştür (Erbek, 1996: 73). Anadolu Türkmenlerinde nazara karşı korumak için kaplambağa yavrusu kabuğunu, muska boncuk, gözboncuğu gibi nesnelere bir tılsım koruyucu olarak üzerlerinde taşırlar (Güller, 1995: 161). İran Türklerinin hemen hepsinde diğer Türklerde de olduğu gibi nazardan korumak için farklı uygulamalar yapılmaktadır.

Kaşkaylar genelinde Nazara karşı halıyı tezgâhtan keserken çözüğü ipine bir düğüm atılır ve nazarların evden çıkması için yavaşça şu sözler söylenir.

*Bağladım kör gözleri insan cinsin nefesini
On dört ayın gecesinde okuyorum ayeleri
Tohididen falakı Nasıdan kaferi
Gere germen¹⁵ al aparar bedbektlerimi¹⁶ dal aparar*

Göz bağlaması, kurt ağzı bağlaması, kayıp olan şeyin bulması için eşarbm köşesini düğümlemek ve buna benzer inanışları, İran Türkleri kültüründe görmekteyiz. Kşkaylar'da yeni dokunmuş halıya birisi nazar etmesin diye dokuyucunun yanında olan kişilerin gözleri dua ile bağlanır.

Koyun kırkma töreninde birçok aile bir araya gelerek imece yöntemiyle koyun kırkımını gerçekleştirirler. Koyunların sahibi olan aileye nazar değmemesi ve bir zarar yaşamamaları için birkaç defa yüzerlik yakılır. Nazara karşı yüzerlik yakma İran'ın Türklerinde ve Fars bölgesindeki yörelerde Hamseh, Lor, Kaşkay dahil yaygındır. Koyun kırkma sırasında kırkılan yün toplanırsa diğer koyunlara zarar vereceğine ve koyunların bağırsaklarının bozulabileceğine inanıyorlar, bu yüzden bu törenin bitimine kadar kırkılan yünler toplanmaz.

3-7. Şeytanla ilgili inanışlar ve ritüeller

Şaman Türkleri, kötü ruhların etkisiyle insanların huzurlarının bozulduğuna veya bozulabileceğine inanmaktadır (Akgün, 2007: 141). Kötü ruhlar, Şeytan ve cinin her zaman aşiretlere zarar verdiği, hatta bazı durumlarda onların ölmesine sebep olduğuna inanılır. Şeytanın bazen insanların günlük işleri sırasında işlerinin yarım kalmasını sağladığına inanıyorlar. Kararlarında bir gecikme olursa ya da bir telaş varsa, bunun şeytan yüzünden olduğunu düşünüyorlar. Eğirme işlemi sırasında ara verip başka bir işle uğraşmaları gerektiğinde şeytanın devreye girip eğirme işini daha fazla kesintiye uğramaması için, eğirilen ipliği üzerine birkaç parça tükürük sürülür (K2). Bir şeye tükürlük sürmek İran'ın güneyindeki kültürde farklı amaçla yapılır; nazara karşı, uğursuzluğu önlemek, kötü ruhlar ve şeytanın devreye girmemesi için kullanılır (Ahmadi Reishahri, 2003: 141). Yukardaki örneklerden de anlaşılacağı gibi yörelerin hayatında şeytan çok zararlıdır. Sabahleyin dokumaya başlarken gücüyü yukarıya alıp şeytani dokuma ve çözümlerden uzaklaştırmak için çözümlere *girgecek*¹⁷ çekerler (K5). Orta Asya Türklerinin inanışlarına bakıldığında benzerlerine rastlamak mümkündür. Kazaklar'da da bulaşık akşamdan bırakılırsa üzeri örtülmediğinde şeytan gelir (Yılmaz, 2008: 425). Dokumadan önce herhangi bir kişi hapşırırsa birkaç dakika beklenmesi gerekir ve hemen dokuma işlemi başlatılmaz. Eğer hapşırma birkaç defa tekrar olursa acele etmek gerekir (Homayuni, 1974: 74-75). Fasa halkına göre tekil hapşırma sabrın, çiftin hapşırması ise hızlanmanın işaretidir (Rezaei, 2008: 457). Bu inanış Kaşkay, Bahtiyari, Lor, Hamseh ve bu etniklerin yerleştiği bölgelerde görmektediriz.

3-8. Dilek dilemeyle ilgili inanışlar ve ritüeller

Kaşkay Türklerinde dilek dilemek ile ilgili farklı ritüeller vardır. Kadınlar halı dokurken halı çözgüsünün bir tanesi ayrıldığı zaman misafirin geleceğine inanırlar bu nedenle çadırların içini temizleyerek misafirlerini beklerler (Kiyani, 1992: 247). Kaşkay'nın göç güzergâhı üzerinde olan "Pir-i Laklak Kunarı" adı verilen ağaca çocuk isteyen ailelerin gömleğinden bir par-

ça düğümlenerek bağlanır. Bu düğüm açılınca o ailenin çocuk sahibi olacağına inanılır. Ayrıca başka dilekler için de bu ağaca bez bağlanırdı (Kiyani, 1992: 239 -240). Ağaclara bez bağlama Şamanizm inancından kalma bir uygulamadır (İnan, 1998: 472). Ağaca bez bağlama herhangi bir dilek dileme için de uygulanır. Dede Korkut kitabında soyu devam ettirmek, erkek çocuk sahibi olabilmek için çeşitli uygulamalar görülür (Sümer vd, 1973). Şamanlarda da erkek çocuğa sahip olabilmek için hayvan kurban edildiği bilgisine rastlıyoruz (İnan, 1952: 167). Kaşkay Türklerinde diğer Türk topluluklarında olduğu gibi erkek evlada önem verilir. Kaşkaylara göre kız el malıdır ama oğlan eve gelin getirip ailenin büyümesine ve güclenmesine katkı sağlar (Karaaslan, 2021: 1441), bu yüzden kadınlar hemen hamile kalır kalmaz Allahtan erkek çocuk isterler, bunun için dilekler dilenir, dileğin kabul olması için yemekler verilir. Halı kesildikten sonra gücü ağacını kara çadır üstüne atarlar, eğer çadır içine giren ilk insan erkeksen niyeti eden ailenin çocuğunun erkek olacağına, kız girerse kız olacağına inanılır.

Bekâr bir kız halı dokurken dilek dilediğinde şu cümleleri okur;

Hız. Ali gele düşüme kanat vura çinime

Koser suyu töke yüzüme Allah güle yüzüme

Çözgü hazırlama işlemleri başlarken yağmurun yağması için dokuma tezgâhının başına bir miktar su dökülür. Türk Şamanizminin en yaygın geleneklerinden biri yağmur, dolu yağdırma ve onu durdurma kuvvetine dair bir taşın bulunduğu ve bu taşın Türklerin büyük atalarından miras olarak kaldığına inanılmaktadır, XVIII. Yüzyıldan sonra yağmur taşı hakkındaki inanç ve gelenekler ancak doğudaki müslüman Türklerde tespit edilmiştir (İnan, 1952: 26-27). İran'ın kurak bölgelerinde yaşayan toplumlarda Kaşkaylar da dahil eskiden yağmur yağdırmak için diğer inanışlara sahiptirler (Parham, 1992: 5-7).

Kaşkay Türklerinde eski çağlardan beri gelin kendi evinden damadın evine girmek istediğinde, evinin bereketini artırmak için elini önce para hurcuna, sonra pirinç dolu bir çuvala ve un çuvalına sokması gerekirdi. Çobankara tiresi dokuma sırasında dokumacı atkılarını çözümler arasından geçirirken, dikkati dağılırsa ve atkılarını çözümlerin tamamından geçiremezse, bir misafirin geleceğine inanılır (K9).

3-9. Gök ile ilgili inanışlar ve ritüeller

Kaşkaylar gökteki yıldızların konumuna inanırlar ve günlük yaşamlarında etkili olduğunu düşünürler. Gökyüzünde uğursuzluk getiren bir yıldız olduğuna inanırlar. Bu yıldızın doğru halı dokumak için çözgü çözenin zarar getireceğini düşünürler. Takvimlerine göre gökyüzünde bu kötü yıldızın her gün, her gece nerede olduğunu bilirler. Kaşkaylar birini lanetlemek için ayın 21. gecesinin yıldızını kullanırlar. Kaşkaylara göre ayın 21. gecesinin yıldızı en tehlikeli yıldızdır (Bahmanbeigi, 2007: 121). Ayın 21. gecesinin günü hiçbir yeni işe başlanmamalıdır. Örneğin ip eğirmeye başlanmamalı, yeni dokuma yapılmamalı ve iplik boyama yapılmamalıdır. Bir işe başlamak için haftanın günleri onlar için önemlidir. Cumartesi uğursuz, Cuma kötü ve öğleden sonra dokuma ve dokumaya başlamak için kötü bir zaman olarak biliniyor. Örneğin halı dokumada gücü atılması işinin öğleden önce yapılması gerekir (K7). Nain şehri halkı sekiz yıldızlarına inanırlar, inanışa göre bu yıldızlar karşı karşıya veya sağ tarafta yan yana olduğunda yeni bir iş başlatılmaz aksi takdirde zarar verir

(Belaghi, 1990: 73). Yine Birjand’ da üç yıldızın uğursuz olduğuna inanırlar (Rezaee, 2002: 605-606). Şahrut halkına göre her kişinin uğursuz bir yıldız varlığına inanırlar, o kişi öldüğü zaman yıldızı da düşer (Shari’atzadeh, 1992: 513).

Kaşkay toplumunda çadırlarının yüzünün hangi tarafa bakacağı önemlidir. Topluluğun büyüklere göre çadırın ağız kısmının kuzeye bakması daha iyidir. En hayırlı yönün kuzey olduğuna inanılır ve buna “Şah Ocağı’nın yönü” denir. Kuzey yönü rüzgârın esmesi, yağmurun yağması ile ilgili olabilir (K8).

Sonuç

İnanışlar, bir toplumun manevi kültürünün bir parçası ve hareketin menşeidir ve insanların yaşam tarzını gösterir. İnanışlar nesilden nesile aktarılır ve bu aktarımda çevreden etkilenir, değişir ve hatta unutulabilir. Geçmişte, bu tür inanışları hayatlarında kullanan birçok insan vardı. Ancak bugün, Yaşam tarzı değişiklikleri, sosyal değişimler, şehirlere göç, sosyal ilişkilerin gevşemesi ve diğer şehir ve bölgelerdeki insanlarla daha az iletişim nedeniyle, bu inanışların çoğu artık ya unutulmuş ya da sadece hatıralarda kalmış olduğunu görüyoruz. Yeni nesil, bu tür inançları hurafe olarak gördüğü gibi, bu tür anlayışları ilişkilerdeki verimsizliğin, aile bireylerinin ve toplumdaki bireylerin uygunsuz davranışlarının oluşmasının nedeni olarak görmektedir. Öte yandan, şehirlerde yaşayan ancak bu tür inanışlara bağlı kalan ve bu inanışların ihlal edilmesini cezalandırılabilir bulan insanlar da vardır. Bu insanlar inanışları, bazı şeyleri yaptırmak veya yapmalarını engellemek, sakinleştirmek, beyinlerini yıkamak, kötülükten uzaklaştırmak ve bazen de din kültürünü yarmak amacıyla kullanırlar.

Aslen Türk soylu, konargöçer ve göçebe olan Kaşkay toplumunda, halkın en önemli sanatlarından biri olan dokumalarla bağlantılı bazı inanışlar oluşmuştur. Dokumalarla bağlantılı olan inanışlara alan araştırmaları sırasında birçok kişi ile yapılan görüşmeler sonucunda ulaşılmıştır. Kaşkay toplumunun el dokumaları ile ilgili inanışlarını incelediğimizde bu inanışları iki başlık altında toplayabiliyoruz; a) doğaüstü güçlerle çatışmalar ve bu doğaüstü güçlerden gelecek zararları önlemek için yapılan ritüeller; ölüm, talihsizlikler, nazar, uğursuzluk ve kötü şans gibi inanışlar bunlara örnektir. b) doğaüstü güçlerden yardım istemek; İmam Ali ve Peri’den yardım istemek, niyet etmek ve dilek dilemek gibi inanışlar bu grupta yer almaktadır. Bu inanışlarını bazen şiir ve şarkılar kullanarak gelecek nesillere aktarmışlardır. Araştırma bulgularına göre, göçebe yaşam tarzı için zamanın doğru kullanılabilmesi çok önemlidir. Çünkü bilinmezliklerle dolu doğada yaşamaktadırlar ve bu yüzden bütün inanışlarında zaman odak noktasıdır.

Notlar

- 1 Her aşiret birkaç tireden oluşur. Tire: Kişilerin birbiriyle yakın akrabalığı olan ve birkaç Oba'dan ortaya gelir.
- 2 Gülgez: Koyu kırmızı
- 3 Abı: Mavi
- 4 Yabı: Erkek at
- 5 Narıncı: Turuncu
- 6 İran'da yılın son ayı
- 7 Şii (on iki imam) inancına göre kutsal kabul edilen imamların soyundan gelen evlatlarının türbelerinin yer aldığı ve ziyaeret edilen türbe.
- 8 Şır: Aslan
- 9 Meded ver: Yardım et
- 10 Kömek etmek: Yardım etmek
- 11 Bir tire veya aşirette en üst pozisyonda bulunan kişiye han denilir ve o toplum han yönetimi altında idare edilir.
- 12 Melho mikhak: kokusu güzel olan yabani bir bitki, eskiden bunlarla gelinler için kolye yapılmış. Mikhak=karanfil
- 13 Sekizleme tokhumak: Sekiz katlı bent örnek
- 14 Şele: Dokumanın başlangıç ve bitiş kısmındaki kilime denir.
- 15 Gere germen: Kara çadır etrafındaki keçi kılından dokunan duvara denir.
- 16 Bedbektlerim: Felaketlerim
- 17 Gırgecek: 15 cm uzunluğunda, 2 cm civarda çapı olan ve keçi boynuzundan veya ağaçtan yapılmış dokuma işlemi için kullanılan bir alettir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir. Üniversite Etik Kurul Kararı alınmıştır.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 70 ve ikinci yazar % 30 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 70% and second author 30% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

This work was not supported by any institution or organization.

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Afşar, İ. (1362/1983). Konye, laghab, nesbate ashâyer ve zekre ânha dar motune Fârsi (Nickname, title, and mention of the tribes in Persian literature). *Tribes and Nomads*, Agah, 241–245.
- Ahmadi, R. (1382/2003). *Tangestan*. Zamzameh Roshan.
- Akgün, E. (2007). Şamanist Türk halklarında kurban sungusu ve kendisine kurban sunulan varlıklar. *Sosyal Bilimler Dergisi Beykent Üniversitesi*, 1(2), 139-153.
- Akhte, A. (1385/2006). *Jashnhâ ve ayinhâye shâdmâni Iran (Iranian celebrations and rituals)*. Etelaat.
- Alp Kafiye, Ö. ve Mutlu, S. (2021). Şaman sembollerinin işlev ve anlam kodları. *Motif Akademik Halkbilimi Dergisi*, 14(35), 1008-1028.
- Andrew, J.B. (1976). *The Qashqai of Iran; World of islam festival 1976*. Whitworth Art Gallery.
- Artun, E. (1998). *Tekirdağ halk kültürü araştırmaları*. Tekirdağ Genç İşadamları Derneği Kültür.
- Bahmanbeigi, M. (1386/2007). *Orf ve âdat dar ashâyer Fars (Custom and habit in Persian nomads)*. Navid.
- Bayat, F. (1993). *Oğuz Epik En 'enesi ve Oğuz Kağan dastanı*. Azerbaycan Elmler Akademiyası.
- Bayatlı, N.Y. (2012). *Irak Türkmen folklorunda halk inançları*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Beck, L. (1991). *Nomad: A year in the life of a Qashqa'i tribesman in Iran*. University of California.
- Belaghi, A. (1369/1990). *Nain history*. Darolketab.
- Dehhoda, A.E. (1339/1960). Kaçkay, *Loghat-nâme (Encyclopedic Dictionary)*. Tehran University.
- Efendi Bayazidi, M. (1369/1990). *Âdâb- o rosoom-e Kordân (Kurdish customs)*. Miad.
- Endjavi, A. (1352/1973). *Jashnhâ -ve âdâb-o mo 'taqedât-e zemestân (Winter celebrations and customs and beliefs)*. Amirkabir.
- Erbek, G. (1986). *Anadolu motifleri sergi kataloğu*. Alman Kültür Merkezi.
- Erbek, M. (1996). Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri. *Tombak Dergisi*, 10, 68-76.
- Ergin, M. (2010). *Dede Korkut kitabı*. Boğaziçi.
- Faghiri, A. (1342/1963). *Terânehây-ı mahali (Local songs)*. Navid.
- Genç, R. (2009). *Türk inanışları ile milli geleneklerinde renkler ve sarı kırmızı yeşil*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve eski Türk dini. *PAÜ, Eğitim Fak. Dergisi*, 4, 38-52.
- Güller, K. (1995). Şamanizm ve Anizm'in Anadolu Türk kültürüne yaptığı bazı etkiler üzerine düşünceler. *Öneri*, 1(2), 159-162.
- Homayuni, S. (1353/1974). *The customs of the people of Shiraz*. Department of Culture and Arts of Fars Province.
- Hunt, D. and Chenciner, R. (2006). Colour symbolism in the folk literature and textile tradition of the Caucasus. *Optics & Laser Technology*, 38, 458-465.
- İnan, A. (1952). *Müslüman Türklerde Şamanizm kalıntıları*. Sayı IV, Ankara Üniversitesi, 19-30.
- İnan, A. (1972). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu.
- İnan, A. (1995). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Türk Tarih Kurumu.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler*. Türk Tarih Kurumu.
- İrani, M. and Yusefi, S. (2018). The colors, their intrinsic elements and functions in Iranian tales.

Culture and Folk Literature, 6(21), 50-72.

- Karaaslan, M. (2011). Kaşkay Türklerinde doğum çevresinde gelişen inanç ve pratikler. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6 (3), 1435-1448.
- Kiyani, M. (1371/1992). *Siyah çâdorhâ (Black tents)*. Said-e now.
- Küçük, S. (2010). Eski Türk kültüründe renk kavramı. *Bilig*, 54, 185-210.
- Özcan, B.A. (2018). Türk ve Slav kültüründe siyah renk. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5(18), 269-292.
- Oberling, P. (1383/2004). *The Qashqai nomads of Fars*. (F. Tayyebipoor, Farsça çev.). Pardis-e danesh.
- Parham, C. (1371/1992). *Destbâfthâ-ye aşâyeri ve roostayi Fars (Tribal and village rugs from Fars)*. V. 2, Amirkabir.
- Parham, C. (1362/1983). İle Ghashghâi key ve az kojâ be Fars âmade ast (When and where has come from Qashqa`i confederacy to Fars). *Tribes and Nomads*, Agah. 246 – 265.
- Rezaee, J. (1381/2002). *Birjandnâme*□. Hirmand.
- Rezaei, G.R. (1387/2008). *My city Fasa from another look*. Navid.
- Saedi, S. (1386/2007). *Farhang-e mardom-e Minab (Folklor of Minab)*. Elshan.
- Shari'atzadeh, A.A. (1371/1992). *Folklore of Shahrud*. Moalefan.
- Sümer, F., Uysal, A.E., and Walker, W.S. (trans. and eds.) (1972). *The Book of Dede Korkut*. University of Texas.
- Şenesen, İ. (2021). Şamanizm'in bilimsel kavram olarak tanımlanması üzerine bir değerlendirme. *UHAD*, 4(6), 52-61.
- Şişman, B. (2015). Dede Korkut hikâyelerinde ölüm karşısında Oğuz'un Tavrı. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 121-130.
- Tamimdari, A. (1390/2011). *Farhange âmme (Popular culture)*. Mahkame.
- Yılmaz, M.A. (2008) Kazaklarda batıl inanışlar. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 417-430.
- Yılmaz, E. (2003). Dede Korkut kitabı'nda tasvir dünyası. *TDAY Belleten I*. 123-150.

Kaynak Kişiler

- K1. Ahmad Bahmani, yaşı 48, aşireti Hamseh, tiresi Baseri, üniversite mezunu, Şiraz, devlet memuru.
- K2. Eşrat Bahmannejad, yaşı 50, aşireti Amele, tiresi Bahmanbeyi, üniversite mezunu, Firuzabat, Jadaşt köyü, dokuyucu.
- K3. Gülafruz Rahmani, yaşı 79, aşireti Amele, tiresi Nemedi, okuyazar değil, Şiraz, dokuyucu.
- K4. Gülbatur Moradi, yaşı 86, aşireti Amele, tiresi Nemedi, okuyazar değil, Firuzabat, dokuyucu.
- K5. Mahnaz Şamşiri, yaşı 55, aşireti Şeşbeyli, tiresi Şurbakhurlu, üniversite mezunu, Faraşbant, dokuyucu.
- K6. Nooşazar Nowruzi Çobankara, yaşı 51. aşireti Amele, tiresi Çobankara, medrese mezunu, Firuzabat, dokuyucu.
- K7. Sarigül Haghigat, yaşı 85, aşireti Şeşbeyli, tiresi Köleli, okuyazar değil, Mervdeşt, dokuyucu.
- K8. Soheyla Rahmani, yaşı 55, aşireti Amele, tiresi Nemedi, medrese mezunu, Firuzabat, cahadabat köyü, dokuyucu.
- K9. Soodabeh Rezaî, yaşı 55, aşireti Amele, tiresi Çobankara, medrese mezunu, Firuzabat, cahadabat köyü, dokuyucu.

Görsel Kaynak

Görsel 1: Şerife Atlıhan arşivinden (özel arşiv)

Görsel 2: www.gramho.com, (erişim tarihi: 03.11.2020)

Etik Kurul Onay Kararı/ Ethics Committee Approval Decision: Şiraz University Faculty of Art and Architecture- Januray 13, 2023. Sahand Lutfi, Ph.D. Vice President of Research.

The original of the document is in the management of the journal.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter

Rapor / Report

Amerikan Folklor Derneği (*American Folklore Society*) AFS Yıllık Toplantısı Raporu

American Folklore Society - AFS Annual Meeting Report

Solmaz Karabaş*^{*}



**Amerikan Folklor Derneği (*American Folklore Society*) Yıllık Toplantısı
12-15 Ekim 2022, Tulsa/Oklahoma**

*Alanımızın uzun zamandır gösterdiği gibi, tüm halklar kendi evrenlerinin merkezindedir.
Amerika Folklor Derneği Yıllık Toplantısı (Program Kitabı'ndan)*

Oradaydım...

Bilimsel bir toplantıya çoğu zaman ya konuşmacı ya da dinleyici olarak katılırız. Ben-
se böyle bir toplantıya daha çok “gözlem” yapmak için katıldım. Bu başlıkla da özellikle
gözlemle yaptığım tanıklığı vurgulamak istedim. Gözlem dışında gerek toplantı esnasında
gerekse sonrasında da birkaç küçük görüşme yapma şansım oldu.

Bu çalışmayla Derneğin internet sayfasından duyurulduğu şekilde “folklor adanmış

* Dr., Araştırmacı/Researcher. skarabasa@yahoo.com. ORCID ID 0000-0002-2265-4983

dünyanın en büyük tek buluşması” (<https://americanfolkloresociety.org/our-work/meeting/>) olan Amerikan Folklor Derneği (*American Folklore Society*) AFS”nin yıllık toplantılarından birini kişisel tanıklığıma dayanarak aktarabilmeyi amaçlıyorum. Toplantıyla ilgili izlenimlerimi aktarırken, toplantının kişisel olarak üzerimdeki etkisinden de bahsedeceğim. Son yıllarda yapılan tartışmalar artık bunun da araştırmaya dahil olduğunu söylüyor. Refleksif çalışmaların Türkiye’de bilinen ilk örneklerinden birinde Tayfun Atay (2017: 193) araştırmannın araştırmacıyı nasıl değiştirdiği üzerine kendi deneyimini aktarırken Crick’den alıntıyla şöyle diyor: Araştırmacı “[a]raştırma boyunca, hem kendi dışında kalan yaşam ve dünya hakkında, hem de buna paralel olarak (belki de bundan daha önemli olarak) kendisi hakkında derin bir kişisel öğrenme deneyimi yaşar ... (Crick, 1982, s. 20)”. Bugün araştırmacının deneyimine dayanan etnografik çalışmalar düşünülünce çoğunlukla otoetnografi akla geliyor. Otoetnografik anlatılar kişisel ve kültürel deneyimin araştırmacı tarafından nasıl tanımlandığı, deneyimlendiği ve yorumlandığı üzerine odaklanıyor (Adams, Holman Jones ve Ellis, 2015). Öyle ya da böyle kültürel betimleme ve aktarımın kişisel, deneyimsel (Clifford and Marcus, 1986: 2) bir yanı olduğu, bunun da etnografiyi iyice edebiyata, daha genel bir ifadeyle bilimseli sanata yaklaştırdığını söyleyebiliriz.

Kişisel deneyim yanında aslında bu çalışmada, Valdimar Hafstein’in (2018) UNESCO ICH toplantıları esnasında yaptığı gibi toplantıdan “etnografik detaylar” da vermek isterdim ama toplantıya ilk defa katıldığım için bu mümkün olamadı. Bu niyetle sonradan birkaç kişiyle görüşüp özellikle AFS toplantılarının folklorunu öğrenmek istediysem de buradan da pek bir sonuç alamadım.



Türk araştırmacı Özgün Özata'nın sunum yaptığı 05.14 numaralı oturum

AFS yıllık toplantısı tanıklığıyla doğal olarak kişisel kazanımlarım çok oldu fakat bunun yanında ülkemdeki folklor çalışmaları üzerine düşünme ve kıyaslama şansı da elde ettim. Benim Amerika yolculuğumun öyküsü ise şöyle: Bu yaz TÜBİTAK 2219 Programı bursuyla Amerika Birleşik Devletleri’ne, Indiana Üniversitesi Bloomington kampüsü, Folklor ve Etnomüzikoloji Bölümü’ne araştırma yapmaya geldim. Geleli fazla olmamıştı ki herkesin AFS’nin yıllık toplantısını konuştuğunu gördüm. Hemen gerekli hazırlıkları yapıp 11-16 Ekim 2022 tarihleri arasında toplantıya katıldım. Bunu önceden tasarlamadığım için bildiri sunamadım ama bu benim için rahatça gözlem ve görüşme yapma şansı demek oldu.

AFS 1888 yılında kurulmuş üyeliğe dayalı bir örgüt. Amacı folklor ve kültürel gelenekler konusunda çalışan kişi ve kuruluşları desteklemek ve konuyla ilgili bir çeşit amme hizmeti vermek. Bunu da kültürel çeşitliliği onaylayan, inceleyen programlar, politikalar, yayımlar, kaynaklar yoluyla yapıyor. Derneğin yayınları arasında Amerikan Folklor Dergisi (*Journal of American Folklore*) folklorcuların en iyi bildiği yayındır. Bu yayın dışında AFS'nin bir de yıllık toplantıları yaygın olarak bilinir.

AFS Yıllık Toplantıları, Derneğin kuruluşunun hemen ertesi yılında (1889) başlamış ve II. Dünya Savaşı esnasında verilen iki yıllık aranın dışında her yıl gerçekleştirilmiş. Toplantının bu yıl (2022) 134'üncüsü Tulsa/Oklahoma'da düzenlendi. Derneğin internet sayfasından (<https://americanfolkloresociety.org/>) paylaşılan bilgiye göre her yıl 900'e yakın bilim insanını, kültür çalışanı, uygulayıcı, sanatçı, eğitimci ve daha fazlası; çok çeşitli sunumların, tartışmaların, filmlerin, atölye çalışmalarının ve konserlerin keyfini çıkarmak, güncel çalışmalar hakkında bilgi edinmek ve alandaki diğer folklorcularla iletişim kurmak için bu toplantılara katılıyor.

Bu yılki toplantı pandemi nedeniyle iki yıl aradan sonra yeniden yüz yüze düzenlendiği için katılımcılar ayrı bir heyecanlıydı. Pandeminin başlangıcında 2020 yılı toplantısı internet üzerinden, geçen yılki toplantı ise ilk üç günü internet üzerinden, diğer günler yüz yüze olmak üzere hibrid bir şekilde 18-23 Ekim 2021 tarihlerinde Harrisburg/Pennsylvania'da yapılmış. Pandemi koşulları nedeniyle internet üzerinden ve hibrit toplantı deneyiminin ardından bu yılki toplantıda ilk defa insanların "rahat" bir şekilde toplantıya katıldığı söylenece de bu yılki katılım her zamankinden az olmuş. Bunun birinci nedeninin insanların hâlâ pandemi nedeniyle tedirgin olması, ikincisi de ulaşım nedeniyle masrafların yüksekliği olduğu söyleniyor. Bunlar toplantıya katılım için cesaret kırıcı etkenler olmuş. Sonuçta, Dernekten aldığım bilgiye göre bu yılki toplantıya yaklaşık 650 kişi kayıt yaptırmış. Yaklaşık 100 kişilik bir fireyle, kayıt yaptıranların, 500-550'sinin Tulsa'ya geldiği düşünülüyor. Toplam 400 kişi panellerde, forumlarda ve özel bazı etkinliklerde sunum yapmış. Bunun da 50 kadarı bizzat Tulsa'ya gelmeden, sunumlarını internet üzerinden gerçekleştirmiş.



Yürütücülüğünü Fethiye Meltem Türköz'ün yaptığı uygulamalı kukla atölyesi

Bu yılki toplantının teması “çevreyi yeniden merkeze almak” (*re-centering the periphery*) idi. Aslında bu tema ilkin 2020 yılı toplantısı için belirlenmiş ve toplantı internet üzerinden yapılmaya karar verilince, katılımcılara bildirimlerini erteleme olanağı da sunulmuş. Dolayısıyla kimi katılımcılar bu seçeneği kullanmış ve bu yıl toplantı yüz yüze yapıldığı için toplantının teması yeniden bu olmuş. Tema gibi toplantının yeriyile ilgili karar da 2020’den kalma. Temanın Tulsa’yla ilgisi program kitabında (2022: 7) şöyle açıklanıyor: “Oklahoma’nın geneli gibi Tulsa da genellikle bir şeylerin çevresi olarak görülür fakat Tulsalılar kendilerinin merkezde olduğu başka bir hikâye anlatıyor”. Tulsa, bir zamanlar petrolün başkenti imiş ve *Black Wall Street* olarak bilinirmiş. Aynı zamanda Birleşik Devletleri bir uçtan öteki uca bağlayan tarihi *Route 66* da buradan geçiyor. Tulsa bugün birçok kültür, sanat etkinliğine ev sahipliği yapıyor. Euchee (Yuchi), Shawnee, Delaware, Quapaw halkları gibi Muscogee ve Cherokee halkları da burada yaşıyor. Sonuçta Tulsa, merkez ve çevre olduğu kadar yollar ve kökler konularını düşünmek için de mükemmel bir yer olarak görülmüş. Tulsa, kıtaya sonradan gelen Avrupalı yerleşimcileri yanında Afrikalı Amerikalılar ve yerlileriyle karmaşık ve çok kültürlü bir yer. Tıpkı Tulsa gibi, Oklahoma’nın genelinde bugün yerli Amerikalılar, Afrikalı Amerikalılar ve göçmenler artık merkeze yerleşmiş ve ulusal kimliğin simgeleri haline gelmiş durumda. Eyalette, resmen tanımış 39 farklı yerli halk yaşıyor. Konferans bu temayla bizi gerek folklor alanında gerekse de ulusal kimlikler düzeyinde merkez ve çevrenin kesişim noktalarına odaklanmaya davet ediyor.



*Kitap paylaşım etkinliğinde çekilişle kitabına sahip olduğum
AFS eski başkanlarından Norma Cantu*

Toplantı yerinin belirlenmesinde Tulsa’nın yukarıda sıralanan tarihi, coğrafi ve kültürel özelliklerinden gelen, merkez-çevre konularını ele almak için uygunluğu etkili olmuş. Bunun yanında kendisiyle toplantı sonrası yaptığım görüşmede, Indiana Üniversitesi Folklor ve Etnomüzikoloji Bölümü öğretim üyesi ve aynı zamanda Derneğin Yerel Planlama Komitesi üyesi olan Jason B. Jackson, toplantı yerinin seçilmesinde bir başka faktörün de bölgenin folklor çalışmalarının güçlenmesine destek olmak olduğunu söyledi. Tulsa’nın sahip olduğu bu kültürel çeşitlilik ve zenginliğe rağmen gerek akademide gerekse de toplumda hak

ettiği karşılığı ve ilgiyi görmediği düşünülüyor. Bu nedenle toplantı Tulsa'da düzenlenmiş ki böylece yerelde folklor çalışmalarının canlanması, güçlenmesi için bir kıvılcım etkisi yaratsın.

134'üncü toplantı

Toplantı 12-15 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşti. Ben bir gün önceden toplantının yapılacağı otele ulaştım. İlk gün (12 Ekim) konuşma yoktu, sabahtan kayıt ve bir workshop vardı. Öğleden sonra da şehir gezileri planlanmıştı. Bunlardan biri yerli Amerikalıların koleksiyonlarının da bulunduğu Philbrook Sanat Müzesi idi. Bu gezinin organizasyonu yerli Amerikan halkları konusunda çalışmaları olan Jason B. Jackson tarafından yapılmıştı. Bu organizasyona katılmadım, çünkü önceden kayıt gerekliydi ve ne yazık ki bunu fark ettiğimde kayıt çoktan kapanmıştı. Bu sebeple müzeyi kendi imkanlarımla gezdim. Müze'nin koleksiyonları kadar bahçesi de etkileyiciydi. İlk günün akşamında saat 17.00'de açılış töreni vardı, başkan Marilyn White açılış konuşması yaptı ve AFS tarafından verilen ödüller sahiplerini buldu. Ardından saat 18.00'de sponsorluğunu AFS'nin yaptığı Açılış Resepsiyonunda insanlar üç yıl aradan sonra yeniden yüz yüze birlikte olmanın keyfini çıkardı. Açılış konuşmalarında da vurgulanan konu bu idi.

Toplantıda konuşmalar ikinci gün olan 13 Ekim'de başladı ve her gün sabah 8.00'den akşam 16.30'a kadar sürdü. Yoğun katılım nedeniyle paralel seksiyonlar yapılmıştı ve örneğin ilk gün "erken sabah" konuşmaları paralel 8 seksiyonla, "geç sabah" konuşmaları ise 14 seksiyonla sunuldu. Akşam -herkesin dinleyebilmesi için paralel seksiyonların ardından- 17.00-18.00 saatleri arasına özel davetli konuşmacılar yerleştirilmişti. Toplantı aralarında sergi gezmek, arşivciyle konuşmak, workshoplara katılmak, film izlemek gibi olanaklar da vardı. Öğlen araları bile doluydu; örneğin ilk gün 11.30'dan 14.15'e kadar olan sürede dört ayrı toplantıda AFS Bağış Fonu, Oklahoma Kadın Hakları, Geleneksel Sanatlar için Kaynak Paylaşımı, Indiana Üniversitesi Master/Doktora Programı gibi konularda, ilgili kişilerin davet edildiği bilgilendirme toplantıları yapıldı. Akşamları da kimi zaman belirli gruplara, belirli kurumlarca verilen resepsiyonlar, yemek ve gezi organizasyonları, film gösterimi, oyun grupları yanında gecenin ilerleyen saatlerinde vokal ve enstrümantal iki ayrı müzik performans olanağı sunuldu. Burada çalgısını eline alan, enstrüman bölümüne gitti, şarkı söyleyebilen vokal bölümüne katıldı.

Toplantının ikinci günü olan 14 Ekim'de konuşmalar yine aynı program çerçevesinde aynı çeşitlilikle devam etti. Bu gününün akşamında, diğer pek çok etkinliğin yanında AFS'nin sponsorluğunda öğrencilerin AFS'nin özel üyeleri olan *Fellow*'larıyla birlikte olması için planlanmış bir resepsiyon vardı. Burada AFS'ye "Fellow" olarak kabul edilmiş çoğunluğu folklorist olan yazarlar, kitaplarını öğrencilere hediye etti. Ben de bunlardan birine sahip olan şanslılardandım.

"Bu toprak senin toprağın"



*Woody Guthrie Tiyatro Merkezi'nde gerçekleşen
"Bu Toprak Kimin Toprağı" başlıklı halka açık panel*

Toplantının son gününde (15 Ekim Cumartesi), toplantı yeriyle ilişkili olarak özellikle de yerli Amerikalılara özel konuşmalar ağırlıktaydı. Örneğin erken sabah oturumlarından biri (*Native American Expressive Cultures*) Yerli Amerikalıların kültürel ifadeleriyle ilgiliydi. Geç sabah oturumlarından biri de "Bu Toprak Kimin Toprağı? (*This Land Is Whose Land?*)" başlığını taşıyan bir paneldi. Bunu biraz açacağım: AFS Kültürel Çeşitlilik Komitesi, Yerel Planlama Komitesi ve Amerikan Müzik Arşivi sponsorluğunda gerçekleşen bu panel; toplantının düzenlendiği otelin dışında, Woody Guthrie Center Theatre'da gerçekleşti. Merkez adını ünlü "Bu toprak senin toprağın" (*This Land is Your Land*) şarkısının yazarı Woody Guthrie'den alıyor. Woody Guthrie üç binden fazla şarkının yazarı olmaktan öte bir sanatçı, aktivist¹. Son olarak şunu da ekleyeyim, Woody Guthrie pek çok sanatçıya olduğu gibi Bob Dylan'a da ilham olmuş. Panelin Woody Guthrie'nin şarkısına atıfla bu başlık altında ve yine onun aktivist kimliğine yakışır şekilde bu toprakları savunuculuğunu yapan aktivistlerin katılımıyla yapılmış olması çok anlamlıydı. Bu son günde yerli Amerikalılara özel oturumlardan biri de "Siyah Oklahama: Geçmiş, Şimdi ve Gelecek" (*Black Oklahoma: Past, Present, and Future*) başlığını taşıyordu. Bu örneklerden sonra sanırım Amerika'nın geçmişiyle hesaplaşmasının hala bitmediğini ama öte yandan bununla yüzleşmekten de çekinmediklerini söyleyebiliriz.

Cumartesi akşamı, toplantının kapanışına özel bazı etkinlikler vardı. Burada bunlardan birkaçını anacağım. İlkinde, toplantı tarihine kadar olan süreçte kaybedilmiş folkloristler anıldı, duygusal bir toplantıydı. Bu süreçte hayatını kaybeden kişiler, onları iyi tanıyan ya da samimi arkadaşları tarafından anlatıldı ve kimi zaman göz yaşları tutulamadı. Bahsedeceğim ikinci etkinlik davetli konuşmacı Oklahoma Miami Kabilesi vatandaşı ve Miami Üniversitesi Ohio Myaamia Merkezi İdari Direktörü Daryl Baldwin'in konuşması olacak. Konuşmanın konusu toplantının üçüncü gününe özel yine yerlileri konu alacak şekilde Oklahoma'da bulunan Miami Kabilesi ve Ohio'da bulunan Miami Üniversitesi arasındaki "öğrenme ortakları" kavramına dayanan otaklık idi. Bu akşamın kültürel etkinlik kategorisinde değerlendirilecek diğer etkinlikleri ise Cherokee Dilinde Konser ve Yerli Amerikan *Stomp Dance* gösterisi

idi. Bu dansa izleyenlerden de katılanlar oldu. Dansı sergileyen yerli Amerikalılar, ayak bileklerinde bastıkça ses çıkaran özel bir aparatın bulunduğu kıyafetler giymişlerdi. Bu bana bizdeki geleneksel danslarda bir yandan ritim tutmaya da yarayan ayak vuruşlarını hatırlattı. Bir sahne performansı olarak yerli dansı izlemek de Türkiye’den çok alışık olduğum başka görüntüleri çağırıyordu. Hatta bunlardan biriyle Amerika’ya gelmeye hazırlandığım son günlerden birinde Ankara Kızılay Metro’sunda karşılaştım. Metroda, insanların sel gibi aktığı bir yerde tek başına bir semazen, sokak müzisyenlerinin yaptığı gibi gösteri yapıyordu. Tulsa’da gördüğüm performans da bana bu çeşit bir sunum izlenimi vermişti. Bu konudaki görüşlerimi, gecenin düzenlenmesine katkısı olan kişilerden Jason B. Jackson’la paylaştım. Ondan aldığım bilgiye göre yerli topluluk bu gösterileri zaten kendileri için de böyle yapıyormuş, toplantı akşamı onlara yer gösterilmiş, onlar da bunu kabul etmişler. Hatta bu gecenin etkinlikleriyle organizasyonları için gelir bile elde etmişler.

Toplantının bu son günü üzerinden söylenecek başka şeyler de var. Yine Jason B. Jackson’la yaptığım görüşmeden öğrendiğim kadarıyla bugün gerçekleşen, detaylarını yuvarıka verdiğim panelin ve akşamki etkinliklerin otel dışında olmasının nedeni; folkloru ve folkloristleri çalışma konusu olan halkla etkileşime sokmakmış. Bu nedenle panel halka açıktı ve konuşmalar da teorik olmaktan daha çok yerelin pratik sorunları idi. Akşamki kapanışa özel düzenlenen dans etkinliğinde de folkloristler bu defa araştırmak için değil eğlenmek için katıldılar bu dans gösterisine. Ben hariç, gözlemeye devam ettim.

Ezcümle

Genel olarak söyleyecek olursam toplantı benim açımdan; AFS’nin toplantılarına ilk kez katılmanın ve Amerika’ya yeni gelmiş olmanın da etkisiyle heyecanlı, bilgilendirici, ilham verici, keyifliydi. İlk günkü telaşımı kelimelerle anlatmam mümkün değil. Önceden program üzerinde çalıştım, belirli konuşmaları izleyebilmek için dakika dakika hesap yaptım fakat pratikte işlemedi çünkü konuşma salonları üç kata yayılmıştı, henüz yerleri iyi öğrenememişim ve bunun gibi bir sürü faktörün işe karışmasıyla konuşmaları kâh başından kâh sonundan yakaladım. Daha sonraki günler için belirli seksiyonları seçip, orada kalmayı denedim, kimi zaman da fırsat bu fırsat diyerek belirli kişilerle randevulaştım, onlarla görüşmeler yapmayı tercih ettim. Toplamda hepsi son derece değerli bir deneyim haline geldi benim için.

Toplantıda genç Türk araştırmacıları (Özgün Özata, Dilara İnam ve Hüseyin Aksoy) görmekten ve AFS Yönetim Kurulu Üyesi Fethiye Meltem Türköz ile tanışmaktan büyük mutluluk duydum. Tabii ki Türk araştırmacılar adlarını saydığım bu kişilerle sınırlı değildi. İlk günün ilk saatlerinde Çağdaş Kuklacılıkta Teori, Gelenek ve Pratik konulu seksiyonda Fethiye Meltem Türköz ile Deniz Başar’ın birlikte sunumları vardı. Ayrıca program kitapçığında oturumda Nazlı M. Ümit de konuşmacı idi ama sonradan bildirisini çekmiş olduğunu öğrendim. Toplantıda Arzu Öztürkmen’in de Doğu Karadeniz kadınının bedensel bilme biçimleri ve hareket etme duygularını nasıl aktardıklarıyla ilgili bir konuşması vardı. Arzu Öztürkmen konuşmasını internet üzerinden sundu. Kendisi Amerika’da bir üniversitede olmakla birlikte yine Yasemin Beykont da konuşmacı idi.

Toplantıyla ilgili beni en çok etkileyen şey neydi diye sorulacak olursa; folklorun açılımı oldu diyebilirim. Konuşmalar ve bakış açıları çok geniş bir yelpaze sunuyordu. Türkiye’de en bilinen uluslararası folklor toplantılarından birini her beş yılda bir Kültür ve Turizm Bakanlığı düzenler, bu toplantıya birkaç defa katılma şansım oldu. Onunla kıyaslayınca Türkiye’deki folklor kongresinin bir temasının olmadığını² seksiyonların da folklorun belli başlı kategorilerine (Genel Konular, Maddi Kültür, Gelenek-Görenek-İnançlar, Müzik-Oyun-Eğlence, Türk Halk Edebiyatı) sabitlendiğini görüyorum. Burada gerek konu gerek yer gerekse de etnisite açısından bir sınırlama yoktu. Toplantının yapıldığı Oklahama başta olmak üzere, Çin, Hindistan, Meksika özel oturma konusu oluşturmuştu. Ayrıca İtalyan göçmenleri, Bulgaristan dokümanları, Yahudi folkloru gibi panel başlıkları da vardı. Bunun yanında toplantının günceli kapsamındaki hızı da beni etkiledi diyebilirim. Ukrayna’daki savaş, Covid-19 Pandemisi bunları gösteriyor. Bu konuyla ilgili olarak belki geçen yıllık toplantının temasından da bahsetmek faydalı olabilir. Geçen yıl, tam pandemi süreci deneyimlenirken toplantı “Doğal Haller: Çevre, Politika ve Gelenek” (*Natural States: Environment, Politics, and Tradition*) temasıyla yapılmış.

Toplantıda bir tema olmasına rağmen, konuşmaların konu çeşitliliğinde bir sınırlama yoktu. Konu çeşitliliğini göstermek açısından rastgele bir seçimle şunları sıralayabilirim: Sanat, kadın hakları, çevrecilik, eğitim, aktarım, turizm, miras, müze, mizah, quir kimlikler, yemek, çocuk folkloru, insan olmayan hayvanlar, stigma, travma, teror vb. Bunun benim açımdan etkileyici tarafı, konuların folklorun sınırlarını oldukça genişletmiş olmasıdır. Bu konuda görüşlerine başvurduğum AFS Yönetim Kurulu üyesi ve IU Folklor ve Etnomüzikoloji Bölümü öğretim üyesi Fernando Orejuela konu çeşitliliğinin, AFS yıllık toplantılarının iki hedefinden biri olduğunu söyledi. AFS yıllık toplantılarının ikinci hedefi ise gençlerin katılımının teşvik edilmesi imiş. Orejuela bunun etnomüzikolojinin yıllık toplantılarında yapılmadığını, oraya sadece ustaların katıldığını, gençlerin ustalaştıktan sonra katılımının beklendiğini söyledi. Bu arada Fernando Orejuela’nın verdiği bilgiye göre AFS yıllık toplantıları 1994 yılına kadar etnomüzikolojiyi de içeriyormuş, hatta Orejuela o toplantıya katılıp folkloru tanıdıktan sonra konuyla ilgilenmeye başladığını ve bölüme geldiğini söyledi ancak o tarihten sonra folklor ve etnomüzikoloji yollarını ayırmış. Şu anda etnomüzikolojinin ayrı bir toplantısı var.

Gençlerin katılımının teşvik edilmesinin ve belki de bununla paralel olarak zenginleşen konu çeşitliliğinin bazı katılımcıları çok memnun etmediğini de söylemeliyim. Bu konu çeşitliliğinin bir çeşit “moda” olduğunu ve folklorun daha çok kendi konuları ve meselelerine odaklanması gerektiğini söyleyerek eleştirenleri bizzat kendim dinledim. Benzer şekilde kimi bildirilerin zayıflığının eleştirildiğini de duydum.

Olumlu ya da olumsuz bütün eleştirilere rağmen ortada büyük bir iş var. Bir asrı aşkın bir süredir devam eden köklü ama bir o kadar da geniş bir toplantıdan bahsediyoruz. Bunun bir de emek ve para boyutu var. Bu kapsamdaki bir toplantının organizasyonu büyük bir iş olmalı. Bakanlıktaki deneyimimden az çok kestirebiliyorum fakat son yıllarda biz bu işi profesyonellere devretme yoluna giderek kolaylaştırmıştık. Oysa burada bir organizasyon şirketi yoktu. Peki nasıl üstesinden gelindi denecek olursa cevap “gönüllülükle” diyebilirim.

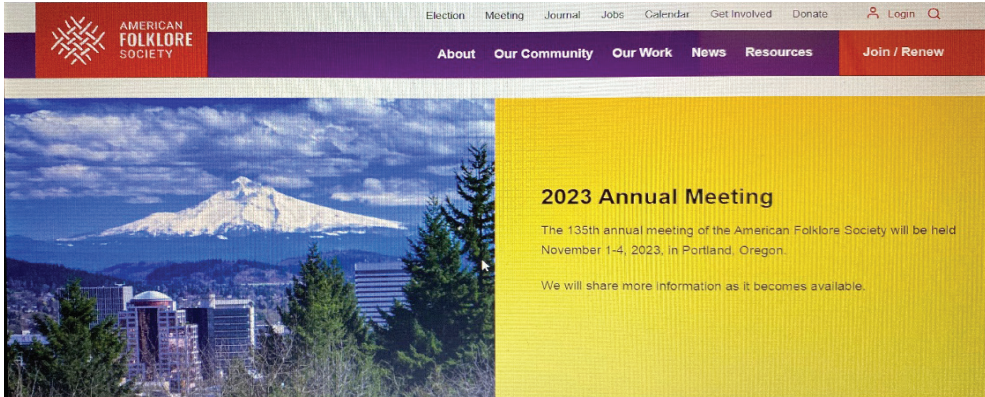
Tabi bu arada AFS'nin bir elin parmaklarını geçmeyen çekirdek ekibinin canı çıkmış olmalı. Bunu AFS'nin lisanüstü asistanı olarak çalışan arkadaşım Garima Plawat nedeniyle yakinen biliyorum.

Toplantıda gönüllülük esasına dayalı bir iş bölümü vardı. Kimi oturumlar kaydedildi, kimi panellerin uzaktan katılımcıları vardı, bunun için teknik ekipler hazır bulundu. Kayıt masası her zaman açık durumdaydı. Bütün buralarda hep gönüllüler çalıştı. Gönüllü olmak için öncesinden başvuru gerekiyordu, ayrıca gönüllüler katılım ücretinden muafı. Bu katılımcılar için önemli bir fırsattı çünkü toplantıya katılabilmek oldukça masraflı idi. Amerika ne yazık ki toplu taşıma ve tren ağı konusunda çok zayıf bir ülke, dolayısıyla bir eyaletten ötekine gitmek bile epey masraflı hale geliyor. Bu nedenle çoğu kişi Bloomington'dan Tulsa'ya ortalama 9 saatlik süreyi arabayla gelmeyi göze aldı.

Parasal konulara girmişken; toplantı organizasyonunun tabii ki iş gücü yanında bir de ekonomik boyutu vardı. Bunu da -AFS'nin bu işin ayırdığı bütçe dışında- gördüğüm kadarıyla ortaklaşmalarla kolaylaştırmış olmalılar çünkü program kitabında uzun bir paydaş, destekçi, başışçı listesi vardı. Örneğin yerelde üniversite, müze, sanat merkezleri paydaşlardan bazıları idi.

Toplantıda bazı oturumların kaydedilmesi profesyonel hizmet alımı demek olmuş, çünkü teknik işler "biz dahil hiçbir gönüllünün birinci işi değildi" diyor Orejuela. Dernek geçen yıl kendi web sitesini yapmış. Bu biraz işleri kolaylaştırmış ve masrafı azaltmış ama toplantının hâlâ masraflı ve zor bir iş olduğu söyleniyor.

Böylece AFS 2022 Yıllık Toplantısı yaşandı ve bitti. Toplantının son günü, son saatlerinde yapılan Dernek çalışma toplantısında alınan karara göre bir sonraki toplantı Oregon eyaleti Portland kentinde yapılacak. Duyurularına şimdiden başlandı bile.



Görsel x. AFS 2023 yıllık toplantısının duyurusu.
(Kaynak: <https://americanfolkloresociety.org/our-work/meeting/>)

Notlar

- 1 Daha fazlasını merak edenler için bk: (<https://woodyguthriecenter.org/about/woody-guthrie-biography/>).
- 2 Gerçi bu bir kere denenmişti, VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi “küreselleşme” temasıyla yapılmıştı.

Kaynakça

- Program kitabı (2022) Amerikan Folklor Derneği 2022 Yıllık Toplantısı Program Kitabı, 12-15 Ekim 2022, Tulsa/Oklahoma.
- Atay, T. (2017). Sosyal antropolojide yöntem ve etik sorunu: Klasik etnografiden diyalojik etnografiye doğru. *Moment Dergi*, 4(1), 189- 206.
- Adams, T.E, Holman Jones S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University.
- Hafstein, V. Tr. (2018). *Making intangible heritage*. Indiana University.

Elektronik kaynaklar

- American Folklore Society. <https://americanfolkloresociety.org/>
- AFS yıllık toplantısı. <https://afsannualmeeting.org/general-info/>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



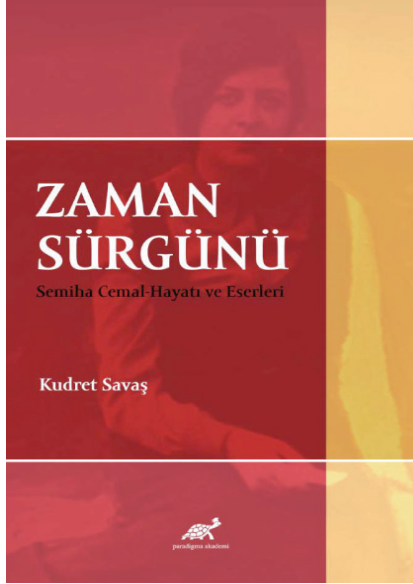
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2023; 29(1)-113. Sayı/Issue -Kış/Winter

Kitap Tanıtımı / Book Review

Kudret Savaş (2022) Zaman Sürgünü-Semiha Cemal Hayatı ve Eserleri. Çanakkale: Paradigma Akademi.

ISBN 978-625-8118-25-4, 118 sayfa

Şenol Topcu*



* Şenol Topçu. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü doktora programı öğrencisi. Konya-Türkiye / Necmettin Erbakan University Institute of Social Sciences Department of Turkish Language and Literature, PhD program student. Konya-Türkiye. senoltopcu@gmail.com. ORCID ID 0000-0001-6624-1905

Edebiyat tarihlerinin genellikle majör isimler üzerinden yazıldığı ve bu yazım esnasında birçok minör ismin gözden kaçırıldığı bilinen bir gerçektir. Türkiye’de de edebiyat tarihleri yazılırken daha çok bilinen isimlerin dikkate alındığı, değişik nedenlerle bu isimler kadar öne çıkmayan birçok ismin gözden kaçtığını veya bazen özellikle görmezden gelindiğini söylemek mümkündür. Bu isimlerden birisi de kısacık hayatında felsefe ve edebiyat alanında birçok metin yazan Semiha Cemal’dır. Ölümünden bu yana edebiyat alanındaki metinleri incelenmeyi bekleyen Semiha Cemal, Paradigma Akademi Yayınları tarafından okurunun ilgisine sunulan *Zaman Sürgünü- Semiha Cemal- Hayatı ve Eserleri* adlı kitapla gün ışığına çıkıyor. Kudret Savaş tarafından kaleme alınan *Zaman Sürgünü*, Semiha Cemal ile ilgili dramatik bir hayat hikâyesinin yanı sıra yazarın kaleme aldığı metinlerin incelemesini de okurlara sunuyor.

Yeni Türk Edebiyatı alanında doktora derecesini almış yazarın *Zaman Sürgünü- Semiha Cemal- Hayatı ve Eserleri* adlı çalışma, yazarın ikinci telif eseri. Yazarın 2021 yılında Kurgan Edebiyat tarafından yayınlanan *Yankısını Yitiren Ses: Ahmet Mithat’ta Oksidental Bakış* adlı bir telif eseri daha bulunmaktadır. Ayrıca yazar Ahmet Mithat’ın yeni harflere aktarılmamış kimi eserlerini de çevirmiştir. Yazarın son telif eseri olan *Zaman Sürgünü* ise 2022 yılında Paradigma Akademi Yayınevi tarafından yayınlanmıştır. Kitap, Semiha Cemal’in bütüncül bir portresini verebilecek şekilde oluşturulan dokuz bölümden oluşmaktadır.

Semiha Cemal ile ilgili çalışmaların temel güçlüğünü yazarla ilgili kaynakların az olması oluşturuyor. Yazar bu güçlüğü aşmak için -aralarında akrabalık ilgisi bulunan- Türk edebiyatının ünlü yazarlarından Samiha Ayverdi’nin eserlerinde Semiha Cemal’in izlerini sürüyor. Samiha Ayverdi’nin özellikle anı türündeki eserlerini titiz bir şekilde gözden geçirmekle yetinmeyen Savaş, aynı zamanda günlük gazeteleri ve dönemin dergilerini de gözden geçirerek Semiha Cemal’in gölgesinin düştüğü her ayrıntıyı okuruna aktarmaya çalışıyor. 1905 yılında dünyaya gelen ve 1 Şubat 1936’da genç yaşta hayata veda eden Semiha Cemal hem felsefe hem de edebiyat alanında ortaya koyduğu metinlerle döneminde bilinen isimlerden biri olmasına rağmen aradan geçen zaman, onu Türk okuru için bilinmeyen bir isme dönüştürmüştür. Dar bir çevrenin dışında kimsenin ismini bilmediği Semiha Cemal, felsefe alanında yaptığı çevirilerle Türk felsefe tarihi yazımında önemli bir isim olarak kendisini göstermesine ve kaynaklarda yerini almasına rağmen durumun edebiyat açısından böyle olmadığı ortaya çıkıyor. Çok genç yaşta metinler üretmeye başlayan Semiha Cemal’in edebî verimleri dergilerde yayınlanan ve daha sonra *Gül Demeti* adıyla toplanan dergi yazıları, *Aşk Peygamberi*, *Aşk* ve *Aşk Budur* isimli üç romandan oluşuyor.

Çalışmanın ilk bölümü “Şubat Soğuşu” adını taşıyor. 1 Şubat 1936’da henüz 31 yaşındayken vefat eden Semiha Cemal’in vefat haberinin kamuoyunda nasıl karşılandığını araştıran yazar, birçok önemsiz haberi manşete taşıyan günlük gazetelerin Semiha Cemal’in ölümünü görmezden gelmesinin veya bu olayın kısacık haber metinlerinde yer almasının nedenlerine değinmeye çalışıyor. Bu bölümde aynı zamanda dönemin günlük gazeteleri

olan *Son Posta, Kurun, Haber, Cumhuriyet ve Beyoğlu*'nun Semiha Cemal'in ölümünü verme biçimleri de incelenmeye çalışılıyor.

Çalışmanın ikinci bölümünün başlığı ise “Semiha Cemal'in Sessiz Yaşamı”. Yazar bu bölümde Semiha Cemal ile ilgili kaynakları inceleyerek bu kaynaklardan hareketle Semiha Cemal'le ilgili biyografik detayları ortaya koymaya çalışıyor. Özellikle Samiha Ayverdi'nin eserlerinden faydalanan ve bu eserlerdeki bilgilerden hareketle bir yaşam öyküsü ortaya koymaya çalışan yazar, bu bölümde Semiha Cemal'i ruhen inşa eden en önemli isim olan Kenan Rıfai'ye de değiniyor. Semiha Cemal'in hayatındaki önemli isimler olan Samiha Ayverdi, Kenan Rıfai, Mustafa Şekip Tunç, Mehmet Ali Ayni gibi isimlerle yazarın ilişkilerini ortaya koymaya çalışan Savaş, aynı zamanda Semiha Cemal'in kısacık yaşamının günlük gazetelere yansıyan izlerini sürmeye çalışıyor.

Çalışmanın üçüncü bölümünün başlığı “İnsana Akseden Semiha Cemal”. Bu bölümde yazar, Semiha Cemal'i bireysel ilişkileri ve etkilenimleri çerçevesinde ele almaya çalışıyor. Özellikle Kenan Rıfai'ye odaklanarak Rıfai'nin Semiha Cemal'i nasıl ve ne şekilde etkilediğini ele almaya çalışan Savaş, bu ilişkinin çift yönlü çalışan bir ilişki olduğuna değinerek aynı zamanda Semiha Cemal'in Rıfai üzerindeki etkisini de gözlemlemeye çalışıyor. Semiha Ayverdi'nin Kenan Rıfai-Semiha Cemal ilişkisinin daha iyi anlaşılması için “Mevlana-Hüsametdin Çelebi” örneğini vermesi (akt. Savaş, 2022: 20) bu ilişkinin farklılığını izah etmede önemli bir yer tutuyor. Bu ayrıntıya odaklanan Savaş, ikili arasındaki ilişkiyi “... her ikisinin de ihtiyaç duyduğu ve her biri için kendi benliklerine anlam katan çift yönlü bir ilişki” olarak (2022:36) nitelendiriyor. Eserde dikkat çeken bir başka ilginç husus ise sadece Semiha Cemal'in değil Samiha Ayverdi'nin yazma serüveninin de Rıfai'nin emir ve isteği üzerine başlamış olması. Bu bakımdan Rıfai'nin her iki ismi edebiyata yönlendirmesinin edebiyatımızı zenginleştirici bir etki yaptığını da hatırlatmak gerekiyor.

Dördüncü bölümün başlığı “Kadınlar Tekkesi ve Semiha Cemal”. Refik Halit Karay'ın ünlü eseri *Kadınlar Tekkesi*'nin -genel kanaate göre- Rıfai ve çevresindeki büyük çoğunluğu kadınlardan oluşan grubu eleştirmek için kaleme aldığı görüşünü inceleyen Savaş, bu görüşün doğru olup olmadığı sorusuna cevap bulmaya çalışıyor. Bu incelemenin sonucunda *Kadınlar Tekkesi*'nin Rıfai ve çevresini anlattığı görüşünü destekleyen yazar, aynı zamanda bu eserde Semiha Cemal'e ait eserlerin Rıfai'ye ait olduğunu ifade eden kısma odaklanarak bu iddiayı araştırıyor. Yazarın bu iddia ile ilgili vardığı sonuç, “eserlerin isim olarak farklı kişiye ait olsalar da içerik bakımından Rıfai'nin sözlerinden, düşüncelerinden beslendikleri için Rıfai'ye ait oldukları şeklinde olabilir. Ancak bunlardan hangisi murat edilirse edilsin bildiğimiz bir şey vardır ki bu eserler Semiha Cemal tarafından yazılmıştır.” şeklinde (Savaş, 2022:51).

“Eserlerine Bakış” başlığı taşıyan bölümde Savaş, Semiha Cemal'in romanlarının ve diğer edebi metinlerinin felsefe ve tasavvufun etkilendiğini ortaya koyarak bu metinleri anlamının anahtarını bulmaya çalışıyor. Bu nitelikleriyle Cemal'in metinlerinin döneminin diğer edebiyatçılarının metinlerinden farklı olduğunu ifade eden Savaş, sanatçının felse-

fe, edebiyat alanının imkânlarını kullanmakla yetinmeyip bu birlikteliğe bir de tasavvuf boyutunu ekleyerek “var olma/olma”yı tüm zenginliği ile ifade etmeyi denediği sonucuna varıyor (2022: 60).

Savaş’ın Semiha Cemal ile ilgili dergi yazılarını incelediği bölüm, yazarın *Mihrap, Güneş, Hilal ve Hayat* dergilerinde yayınlanan yazılarına odaklanıyor. Dönemin dergilerini gözden geçiren Savaş, yazarın kendi adının dışında kullandığı diğer müstear isimleri de ortaya çıkarıyor. Bu bölüm, Semiha Cemal’in dergi yazılarının dökümünün verilmesiyle sona eriyor.

Dergi yazılarından sonra Semiha Cemal’in roman ve hikâyelerine de odaklanan Savaş, çalışmasında ilk olarak 1927 yılında yayınlanan *Aşk Peygamberi*’ni inceliyor. Eserin 1927 yılının hangi diliminde yayınlandığını bulmaya çalışan Savaş, bu konuda *Akbaba* dergisinin 1 Ağustos tarihinde yayınlanan nüshasından hareketle eserin 1927’nin Haziran-Temmuz aylarında yayımlandığı sonucuna varıyor (2022: 70). Türk okuru tarafından pek bilinmeyen bu eserin kısa bir özetini veren Savaş, aynı zamanda eser kahramanlarından hareketle eserin değiştiği konuları ortaya çıkarmaya çalışıyor. *Aşk Peygamberi*’nin *Yusuf u Züleyha*’dan *Amak-ı Hayal*’e uzanan bir geleneğin son halkalarından biri olduğunu ifade eden Savaş, bireysel anlatımın ötesine geçerek ağır bir metaforik içeriye sırtlanan romanın *Amak-ı Hayal* türü romanların geç dönem örneklerinden biri olduğunu ifade ediyor (2022:80).

Çalışmasında Semiha Cemal’in dergi yazılarına müstakil olarak eğilen Savaş, yazarın ölümünden sonra dergi yazılarının bir araya getirildiği *Gül Demeti* adlı eseri de inceleyerek bu eserin ilginç bir özelliğini ortaya koymaya çalışıyor. Söz konusu eserde bir araya getirilen dergi yazılarının büyük bir kısmının yayınlandığını ancak yayınlanmayan bazı yazılarının yazarın terekesinden alınarak *Gül Demeti*’ne konulduğunu ifade ediyor. Bu eserde toplanan dergi yazılarının en önemli özelliklerinden birisi de bu yazıların Semiha Cemal tarafından kaleme alınan romanların değişik bölümlerinde tekrar kullanılmış olması. Bu durumu yorumlayan Savaş, Semiha Cemal’in romanlarının örgüsünü zihninde parça parça oluşturup belli bir zaman diliminde buna uygun fragmanlar denilebilecek parçalar halinde dergi yazıları yazdığını ileri sürüyor (2022: 83).

Semiha Cemal’in yayınladığı ikinci roman olan *Aşk*, Savaş’ın çalışmasında yerini alıyor. 1936 yılında Devlet Matbaası tarafından basılan ve 200 sayfadan oluşan eseri değişik yönleriyle incelemeye çalışan Savaş, *Aşk* romanından hareketle Semiha Cemal’in roman türüne yaklaşımını ortaya koymaya çalışıyor.

Aşk’tan sonra yayınlanan ve yazarın son ürünü olan *Aşk Budur* ise Türk edebiyatının en ilginç romanlarından birisi olma niteliğine sahip. Romanı ilginç kılan husus ise *Aşk Budur*’un Semiha Cemal değil Samiha Ayverdi adıyla yayınlanmış olması. Değişik kaynaklarda bu hususla ilgili bilgileri bir araya getiren Savaş, *Aşk Budur*’un gerçekten hangi yazar tarafından yazıldığını ortaya çıkarmaya çalışıyor. Semiha Cemal ve Samiha Ayverdi’yi yakından tanıyan kişilerin şahitlerine başvuran Savaş, bu şahitlikler eşliğinde iddiaları inceleyiyor. Bununla da yetinmeyen Savaş, *Aşk Budur* üzerinde yaptığı bir metin tahliliyle eserin

birbirinden farklı iki ayrı üsluba sahip olduğunu, bu yüzden 200-210. sayfadan itibaren romanın farklı bir kalem tarafından tamamlandığını ifade ederek *Aşk Budur*'un Semiha Cemal tarafından yazımına başlanan, vefatı üzerine Rıfai'nin emri ile Samiha Ayverdi tarafından tamamlanarak Ayverdi'nin adıyla yayınlanan bir roman olduğunu ortaya koyuyor (Savaş, 2022: 98-104). Çalışmanın son bölümünü oluşturan kısım “Son Söz” başlığını taşıyor. Önceki bölümlerin ve bu bölümlerdeki bilgilerin bütüncül bir bakış açısı ile değerlendirildiği bu kısımda Savaş, Semiha Cemal'in metinlerini oluşturan bileşenleri, bu metinlerin Türk edebiyatı açısından taşıdığı farklılığı, yazarın romanlarını yazarken geçirdiği merhaleleri inceliyor. Semiha Cemal'in “Doğu'nun kadim şehirlerinde geçen olaylarla Cemil Meriç'in 'Ex oriente lux/ Işık Doğudan yükselir.' cümlesinden on yıllar önce okurlarına 'Ex oriente amare/ Aşk Doğu'dan yükselir.’ diye fısıldadığını ifade ediyor (Savaş, 2022:108).

Kudret Savaş tarafından kaleme alınan ve Semiha Kemal'in hayatı ve eserlerini inceleyen *Zaman Sürgünü* kısa ve yoğun içeriği ile okurların merakla takip edeceği ve kolaylıkla okuyabileceği bir eser olarak ortaya çıkıyor. Bu eser Semiha Cemal'in edebi yönünü inceleyen ilk çalışma olması nedeniyle de Türk Edebiyatı araştırmaları literatürüne yapılmış önemli bir katkı olarak belirmektedir. Ayrıca bilinmeyen ya da göz ardı edilen kadın bir yazarın günışığına çıkartılması dolayısıyla da kadın çalışmaları araştırmacılarının da dikkatini çekecek bir eserdir.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr