

# Nesir

Edebiyat Araştırmaları Dergisi • Journal of Literary Studies

SAYI 4 • NİSAN 2023

ISSUE IV • APRIL 2023

**p-ISSN • e-ISSN** 2757-9999 • 2822-468X  
**Yayıncı • Publisher** Mustafa Altuğ Yayla (Samsun Üniversitesi)  
**Dizgi** OPM İletişim Yayıncılık Ltd. Şti. (Sertifika: 28646)  
**Typesetting** Hacı Muhtar S. 3, G-24, 34742 İstanbul  
**Basım** Ana Basın Yayın San. Tic. A.Ş, İstanbul  
**Printing** (Sertifika: 20699)  
**İletişim • Contact** nesirdergisi.com – editor@nesirdergisi.com

*Nesir*, yılda iki sayı (nisan, ekim) yayımlanan uluslararası bir hakemli dergidir.  
ULAKBİM TR Dizin, ROAD, Index Copernicus, ve EuroPub tarafından indekslenmektedir.  
*Nesir* is an international peer-reviewed journal that is published semi-annually (April, October).  
It is indexed by ULAKBİM TR Index, ROAD, Index Copernicus and EuroPub.

# Nesir

Edebiyat Araştırmaları Dergisi • Journal of Literary Studies

Sayı / Issue 4 • Nisan / April 2023

<b>Genel Yayın Yönetmeni</b> <b>Editor-in-Chief</b>	Servet Gündoğdu (Samsun Üniversitesi, TR; Universität zu Köln, D)
<b>Editörler /</b> <b>Editors</b>	Esra Akbulak (Samsun Üniversitesi, TR) Kaan Kurt (Samsun Üniversitesi, TR)
<b>Yayın Kurulu /</b> <b>Editorial Board</b>	Oscar Aguirre-Mandujano (University of Pennsylvania, USA) Günil Özlem Ayaydın-Cebe (Samsun Üniversitesi, TR) Mustafa Bal (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, TR) Abdullah Başaran (Hitit Üniversitesi, TR) Atiye Gülfer Gündoğdu (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, TR; Universität zu Köln, D) Alptuğ Ahmet Güney (Universität Bonn, D) Elif Sezer-Aydınlı (Freie Universität Berlin, D) Cevat Sucu (Samsun Üniversitesi, TR) Mehmet Sait Şener (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, TR) Emine Temel-Alemdar (İstanbul Üniversitesi, TR) Mustafa Altuğ Yayla (Samsun Üniversitesi, TR)
<b>Kitap Değerlendirme</b> <b>Editörü /</b> <b>Book Review Editor</b>	Veysel Öztürk (Boğaziçi Üniversitesi, TR)
<b>Araştırma Notu</b> <b>Editörü /</b> <b>Research Note Editor</b>	Alptuğ Ahmet Güney (Universität Bonn, D)
<b>Çeviri Editörü /</b> <b>Translation Editor</b>	Nefise Kahraman (University of Toronto, CAN)
<b>Belgeler Editörü /</b> <b>Documents Editor</b>	Mustafa Altuğ Yayla (Samsun Üniversitesi, TR)
<b>English Editor</b>	Monica Katibođlu (İstanbul Bilgi Üniversitesi, TR)
<b>Türkçe Editörü</b>	Alptuğ Ahmet Güney (Universität Bonn, D)

**Danışma Kurulu**  
**Advisory Board**

Ian Almond (Georgetown University in Qatar, QAT)  
Fatih Altuğ (Boğaziçi Üniversitesi, TR)  
Yalçın Armağan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TR)  
Fatih Artvinli (Acıbadem Üniversitesi, TR)  
Hatice Aynur (Tokyo University of Foreign Studies, JPN)  
Richard Bauman (Indiana University, USA)  
Etienne E. Chr. Charrière (Agence Française de Développement, F)  
Dan Ben-Amos (University of Pennsylvania, USA)  
Abdullah Azmi Bilgin (Haliç Üniversitesi, TR)  
Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi, TR)  
Özen Nergis Dolcerocca (Koç Üniversitesi, TR)  
Nergis Ertürk (The Pennsylvania State University, USA)  
Victoria Rowe Holbrook (İstanbul Bilgi Üniversitesi, TR)  
Sibel Irzık (Sabancı Üniversitesi, TR)  
Mehmet Kalpaklı (Bilkent Üniversitesi, TR)  
Halim Kara (Boğaziçi Üniversitesi, TR)  
Petr Kučera (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, D)  
Selim Sırrı Kuru (University of Washington, USA)  
John Holmes McDowell (Indiana University, USA)  
Sarah McHugh (University of New England, USA)  
Catherine MacMillan (Yeditepe Üniversitesi, USA)  
Şaban Sağlık (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, TR)  
Azade Seyhan (Bryn Mawr College, USA)  
Emre Şan (29 Mayıs Üniversitesi, TR)  
Burhanettin Tatar (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, TR)

**Alan Editörleri**  
**Area Editors**

**Çeviribilim • Translation Studies**

Dr. Nefise Kahraman (University of Toronto, The Centre for Comparative Literature, Toronto, CAN, nefikahraman@gmail.com)

Doç. Dr. Sibel Kocaer (Bandırma Onyedü Eylül Üniversitesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, TR, skocaer@bandirma.edu.tr)

**Dilbilim • Linguistics**

Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim İskender (Kırklareli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, TR, hiiskender@gmail.com)

**Eski Türk Edebiyatı • Old Turkish Literature**

Dr. Özgen Felek (Yale University, Near Eastern Languages & Civilizations, USA, ozgen.felek@yale.edu)

**Felsefe • Philosophy**

Doç. Dr. Zeynep Talay Turner (İstanbul Bilgi Üniversitesi, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, TR, zeynep.turner@bilgi.edu.tr)

**Karşılaştırmalı Edebiyat • Comparative Literature**

Dr. Öğr. Üyesi Esra Almas (Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, TR, esra.almas@bilkent.edu.tr)

**Mimarlık • Architecture**

Dr. Öğretim Üyesi Türkan Nihan Hacıömeroğlu (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, TR, nihanhaci@gmail.com)

**Tiyatro • Theatre**

Dr. Öğretim Görevlisi Esra Dicle (Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü, TR, diclesra@hotmail.com)

**Türk Halk Edebiyatı • Turkish Folk Literature**

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman Aral (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara, Türkiye, ahmet.aral@hbv.edu.tr)

**Yeni Türk Edebiyatı • New Turkish Literature**

Doç. Dr. Olcay Akyıldız (Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, TR, olcayak@boun.edu.tr)

Doç. Dr. Alphan Akgül (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, TR, alphanakgul@gmail.com)

**Alman Dili ve Edebiyatı • German Language and Literature**

Doç. Dr. Onur Bazarkaya (Marmara Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, TR, bazarkaya.onur@gmail.com)

**Amerikan Kültürü ve Edebiyatı • American Culture and Literature**

Arş. Gör. Dr. Bülent Ayyıldız (Hacettepe Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, TR, ayyildiz.bulent@gmail.com)

**Arap Dili ve Edebiyatı • Arabic Language and Literature**

Arş. Gör. Dr. Ayşe Türkhan (İstanbul Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, aturkhan@istanbul.edu.tr)

**Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı • Contemporary Greek Language and Literature**

Doç. Dr. İbrahim Kelağa Ahmet (İmpraım Kelaga Achmet | Edirne Üniversitesi, Balkan Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, ikelagaahmet@trakya.edu.tr)

**Çin Dili ve Edebiyatı • Chinese Language and Literature**

Dr. Öğr. Üyesi İnci Erdoğan (Ankara Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, inceerdogdu@yahoo.com.tr)

**Ermeni Dili ve Edebiyatı • Armenian Language and Literature**

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Uslu (Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, TR, muslu@ku.edu.tr)

**Fars Dili ve Edebiyatı • Persian Language and Literature**

Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, guzelyuz@gmail.com)

**Fransız Dili ve Edebiyatı • French Language and Literature**

Prof. Dr. Mehmet Emin Özcan (Ankara Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, meozcan@ankara.edu.tr)

**Gürcü Dili ve Edebiyatı • Georgian Language and Literature**

Prof. Dr. Zaza Tsurtsumia (Tiflis St. King Tamar Üniversitesi, Tarih Bölümü, GEO, zazatsurtsumia@yahoo.com)

**Hint Dili ve Edebiyatı • Indian Language and Literature**

Doç. Dr. Yalçın Kayalı (Ankara Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, ykayali@ankara.edu.tr)

**İngiliz Dili ve Edebiyatı • English Language and Literature**

Dr. Öğr. Üyesi Başak Demirhan (Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, basak.demirhan@boun.edu.tr)

**İspanyol Dili ve Edebiyatı • Spanish Language and Literature**

Prof. Dr. Rafael Carpintero Ortega (İstanbul Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Ana Bilim Dalı, TR, ortega@istanbul.edu.tr)

**İtalyan Dili ve Edebiyatı • Italian Language and Literature**

Doç. Dr. Barbara Dell'abate Çelebi (İstanbul Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, barbara.celebi@istanbul.edu.tr)

**Japon Dili ve Edebiyatı • Japanese Language and Literature**

Prof. Dr. Ali Merthan Dündar (Ankara Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, merthandundar@gmail.com)

**Kore Dili ve Edebiyatı • Korean Language and Literature**

Prof. Dr. S. Göksel Türközü (Erciyes Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatı, TR, sgturkozu@erciyes.edu.tr)

**Latin Dili ve Edebiyatı • Latin Language and Literature**

Prof. Dr. Çiğdem Dürüşken (İstanbul Üniversitesi, Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü, TR, cdurus@istanbul.edu.tr)

**Leh Dili ve Edebiyatı • Polish Language and Literature**

Dr. Öğr. Üyesi Emrah Gaznevi (İstanbul Üniversitesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, e.gaznevi@gmail.com)

**Rus Dili ve Edebiyatı • Russian Language and Literature**

Öğr. Gör. Dr. Güneş Sütçü (Anadolu Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, TR, gunessutcu@anadolu.edu.tr)

**Ukrayna Dili ve Edebiyatı • Ukrainian Language and Literature**

Öğr. Gör. Oles Kulchynskyy (İstanbul Üniversitesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, TR, katakombcu@gmail.com)

## Sayı Editörlerinden • From Issue Editors

Otobiyografi hakkındaki literatüre topluca bakıldığında, türün imkânsızlığını kanıtlamak için yoğun bir çaba harcandığı hemen fark edilir. Tür yasasının, Derrida'nın belirttiği gibi, ihlal üzerine kurulu olmasının yanı sıra, otobiyografi, kurmaca ile tarih arasındaki çizgiyi belirsizleştirilmesi nedeniyle diğer kurmaca türlere nazaran daha yoğun biçimde türün sınırlarını yıkma eğilimindedir. Edebiyat türlerini tanımlama uğraşı nihai noktada edebiyatın içinde kalsa da, otobiyografi her zaman alanlar-arası niteliğiyle tür tartışmasını daha çetrefil hale getirir. Bizim dosyamız da tam otobiyografi “tür”ünün bu çetrefil yanını görmeye imkân veren yazılardan oluştu.

Otobiyografi dosyamıza Mehmet Büyüktunca'nın Michel Leiris'in otobiyografik metinlerine odaklanan “*Erginlik Yaşı: Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi*” yazısıyla başlıyoruz. Bu yazıda Leiris'in uzun soluklu otobiyografik yazım serüveninde bir öncül metin olarak nitelendirilen *Erginlik Yaşı*'nin yazarın külliyatındaki konumuyla beraber oluşum süreci, kaynakları ve tema tasnifleri tartışılıyor.

İkinci yazıda ise Vishakha Kardam, “The Doubly Marginalized Self in the 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies” başlığıyla, otobiyografinin marjinal topluluklar için çok önemli bir tür olduğunu savunuyor ve Hindistan'daki kast sisteminin en altında yer alan Dalit otobiyografilerinden ikisine, Surajpak Chauhan'ın –Dalit topluluğu içindeki kast sistemini eleştirdiği– *Tiraskrit*'i ile Kausalya Baisantri'nin –kast sisteminin yanı sıra cinsiyete dayalı ayrımcılıkla yüzleşmek zorunda kalan Dalit kadın otobiyografilerinin ilki olarak kabul edilen– *Dohra Abhishaap*'ını inceliyor.

Diğer bir yazıda Elliot Shaw, “Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss and Malinowski” başlığıyla özellikle antropologların çalışmalarındaki benzerlik ve farklılıkları göz önünde bulundurarak etnografik çalışmalardaki öznellik meselesine değiniyor, antropoloji ve otobiyografinin öznelğin zorluklarına yanıt verme biçimindeki yakınlıklarının izini sürüyor.

Dosyamızdaki başka bir yazıda Büşra Nur Topal, “Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieucü “Düşünümsellik”: Otobiyografiler Bizi Niçin Rahatsız Etmez?” başlığı altında Pierre Bourdieu'nun “oto-analiz” kavramını odağa alarak otobiyografinin imkânsızlığını tartışmaya açıyor. Topal'ın yazısı, otobiyografinin hemen yanı başındaki tür olarak görülen biyografiden yola çıkarak türün sınırlarını sorgulamasıyla dikkat çekiyor.

*Nesir*'in bu sayısında Martina Wagner-Egelhaaf'ın “Otobiyografi ve Cinsiyet” başlıklı yazısının çevirisi de yer alıyor. Otobiyografi yazmanın konvansiyonel olarak “erkek özne”nin uğraşı olarak görüldüğünü ifade eden Wagner-Egelhaaf, üç soruyla bu konvansiyonu tartışmayı açıyor: (1) Otobiyografik metinleri kim yazar? (2) Otobiyografik metinler ne anlatır? (3) Hayatlar otobiyografide nasıl anlatılır? Kim, ne, nasıl? Her ne kadar yazıda bu sorular ağırlıklı olarak toplumsal cinsiyet açısından yorumlanıyor olsa da, aslında bu üç soru otobiyografi türünün neredeyse değişmez soruları gibi görünüyor. Alptuğ Güney'in akıcı çevirisiyle sunduğumuz bu yazının hem tür olarak otobiyografi hem de otobiyografi ve toplumsal cinsiyet açısından yoğun bir ilgiyle karşılanacağını umut ediyoruz.

Otobiyografi literatürünü değerlendirmek amacıyla dosyamızda iki yazıya yer verdik. Bu yazılardan ilkinde M. Şamil Dayanç, Jean Strabonski'nin *Eleştirel İlişki* kitabında yer alan “Özyaşamöyküsünün Biçemi” başlıklı kapsamlı yazıyı teorik düzeyde değerlendiriyor. Damla Şengül ise, dosya konumuzu duyurduğumuz günlerde piyasaya çıkan Saniye Köker'e ait *Otobiyografinin Biyografisi* kitabını ayrıntılı biçimde ele alıyor.

Otobiyografi dosyasıyla dolaylı biçimde ilişkilendirebileceğimiz dosya dışı yazımızda Günil Özlem Ayaydın Cebe, “Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler ve Osmanlı Edebiyat Piyasasında Taktikler”de Tilkiyan'ın eserleri ve arşiv belgelerindeki otobiyografik bilgi parçalarından yola çıkarak yazarın yaşamöyküsüne odaklanmakla beraber dönemin edebiyat piyasasının koşullarını ve okuma kültürünü de değerlendiriyor. Ayaydın Cebe'nin yazısı yerleşik birtakım yargıları sorgulamasının yanı sıra, edebiyat tarihindeki yaygın yanlışları düzeltmesiyle de dikkat çekiyor.

Yine dosya dışında “Belgeler” başlığı altında bir yazı yer alıyor. İclal Vanwesenbeeck, “The Voice of a Pragmatic Moralist: Slavery, Marriage, and Doppelgängers in P. Fahriye's Turn-of-the-century Novelle *Dilfikâr (The Brokenhearted)*” başlıklı yazısında P. Fahriye'nin kadın köleliğini savunan *Dilfikâr* romanına odaklanıyor ve romanın ilk İngilizce çevirisini paylaşıyor. Önce dönemin önde gelen kadın dergilerinden biri olan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilen ardından da kitaplaştırılan bu romanın yayım hikâyesiyle beraber aşk romanları kanonu ve kadın yazını içindeki yerini tartışıyor.

Dosya dışı kitap tanıtım yazısında Ahmed Nuri, Burcu Alkan ve Çimel Günay Erkol'un yayıma hazırladığı *Turkish Literature as World Literature* kitabında yer alan makaleleri dünya edebiyatında Türk edebiyatının konumu bağlamında kuramsal, kavramsal ve yöntemsel yaklaşımlarıyla tartışıyor.

*Nesir*'in bu sayısını hazırlarken biri hayli derin üzüntüye neden olan kötü bir haber, diğeri dergi açısından sevindirici bir iyi haber aldık. 6 Şubat 2023'te on bir şehirde yoğun biçimde hissedilen korkunç bir deprem yaşandı. Dergimizin yayınlandığı günlerde etkisini hâlâ hissettiğimiz ve önümüzdeki zamanda da hissetmeye devam edeceğimiz bu depremin toplumsal belleğimizde yarattığı travmanın yanı sıra maşeri vicdanda da kalıcı bir yeri olacağını üzülen gözlemliyoruz.

*Nesir*'in bu sayısından itibaren ULAKBİM TR DİZİN'de taranan dergiler arasına katıldığı haberini dosyayı hazırlarken aldık. *Nesir*'in kısa zamanda TR DİZİN gibi akademik niteliği yüksek bir indeks tarafından taranmaya layık görülmesini büyük bir sevinçle karşıladık. Derginin bu aşamaya gelmesinde emeği olan herkesi, başta yayın ve danışma kurulunu ve ayrıca dergiye yazılarıyla katkı sunan tüm yazarları tebrik ederiz.

Son olarak bizi “misafir editör” olarak kabul eden yayın kuruluna ve bu süreçte bize her türlü desteği sunan Servet Gündoğdu, Kaan Kurt ve Esra Nur Akbulak'a teşekkür ederiz.

Yalçın Armağan ve Zeynep Zengin



## İçindekiler • Contents

### Makaleler • Research Articles

- Mehmet Büyüktuncay *Erginlik Yaşı: Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi*  
*Manhood: Leirisan Autobiography as an Ethnopoetic Intertext* 1
- Vishakha Kardam *The Doubly Marginalized Self in 20th Century Dalit Autobiographies*  
*20. Yüzyıl Dalit Otobiyografilerinde Çifte Marjinalleştirilmiş Benlik* 27
- Elliot Shaw *Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski*  
*Leiris, Lévi-Strauss ve Malinowski'de Öznelliğin Ön plana Çekilmesi* 41
- Büşra Nur Topal *Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieucü “Düşünümsellik”:*  
*Otobiyografiler Bizi Niçin Rahatsız Etmez?*  
*Bourdieuan “Reflexivity” Against the Monotonous Submissiveness of the*  
*Biography: Why Autobiographies Don't Disturb Us?* 59
- Günil Özlem Ayaydın *Araştırma Makalesi (Dosya dışı) • Research Article (Off-Topic)*  
Cebe *Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler ve Osmanlı Edebiyat*  
*Piyasasında Taktikler*  
*Strategic Information on Viçen Tilkiyan and Strategies in the Ottoman*  
*Literary Market* 71
- Martina Wagner- *Çeviri Makale • Translated Article*  
Egelhaaf, *Otobiyografi ve Cinsiyet*  
Çev. Alptuğ A. Güney *Autobiography and Gender* 111
- Mehmet Şamil Dayanç *Kitap Değerlendirme • Book Review*  
“Özyaşamöyküsünün Biçemi”: Sapma, İkilik-Birliktelik ve *İtiraflar* 127
- Ahmed Nuri *Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature* 135
- Damla Şengül *İtiraftan Kurmacaya Otobiyografinin Biyografisi* 147
- İclal Vanwesenbeeck *Belgeler • Documents*  
*The Voice of a Pragmatic Moralist: Slavery, Marriage, and*  
*Doppelgängers in P. Fahriye's Turn-of-the-century Novella *Dilfikâr**  
*(The Brokenhearted)* 155



***Erginlik Yaşı:***  
**Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak**  
**Leiris'in Otobiyografisi**

Manhood:

*Leirisian Autobiography as an Ethnopoetic Intertext*

**Mehmet Büyüktuncay**

Doçent Doktor  
Dokuz Eylül Üniversitesi  
İngilizce Mütercim-Tercümanlık Bölümü  
ORCID: 0000-0002-2327-3488  
mehmet.buyuktuncay@gmail.com

---

Büyüktuncay, Mehmet. "Erginlik Yaşı: Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 1-25.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7797420>

Geliş tarihi / Received: 19.01.2023 • Kabul tarihi / Accepted: 06.04.2023

Checked by plagiarism software • © Yazar(lar) / Author(s) | CC BY- 4.0

Mehmet Büyüktuncay

## ***Erginlik Yaşı:* Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi**

### Öz

Fransız yazar Michel Leiris (1901-1990) uzun soluklu otobiyografik yazım serüveninde birçok sanatsal ve entelektüel ekolden beslenerek modernist deneyselciliğin pek çok örneğini verebilmiştir. Bir erişkinliğe geçiş anlatısı olan *Erginlik Yaşı*, ilhamını ve yöntemli titizliğini gerçeküstücü şiir, etnografya, psikanaliz ve varoluşçuluk ahlakı gibi çeşitli kaynaklardan devşirmektedir. Bu çalışmanın birincil amacı, otobiyografik bir eleştiri yürütmekte olan Leiris'in bu kaynakları kullanırken kişisel angaje edebiyat düşüncesi doğrultusunda bunlardan her birini tarihsel olarak nasıl "kapsayıp aşma" (*dépassement*) iradesi gösterdiğini açıklığa kavuşturmaktır. İncelemenin diğer bir amacıysa, Leiris'e ait hem daha erken yaşamöyküsü metinleriyle kısmi eşzamanlılık ilişkisi taşıyan hem de yine kendisine ait farklı eleştirel metinlerin ağına yerleşmiş *Erginlik Yaşı*'nın oluşum sürecini aydınlatmaktır. Şu hâlde bu çalışma, *Erginlik Yaşı* çerçevesinde resmedilen Leiris'in kültürel, sanatsal ve eleştirel gelişimine ait veçhelere ışık tutarken temel olarak yazarın metinlerarası bir otobiyografi hüviyetindeki anlatısını nasıl şekillendirmiş olduğuna ve bu süreçte etno-poetik bir otantisite (sahicilik) yaratabilme usulüne odaklanacaktır.

### Anahtar Kelimeler

*Erginlik Yaşı*, otobiyografi, metinlerarasılık, etnografya, psikanaliz, gerçeküstüçülük, kolaj, aşma

### Abstract

Michel Leiris's lifelong journey of autobiographical *écriture* had displayed emulations from several artistic and intellectual traditions and yielded various examples of modernist experimentalism. *Manhood*, his autobiographical narrative of a passage to maturity, is a text that draws both its thematic inspirations and methodical scrupulousness from such diverse resources as Surrealist poetry, ethnography, psychoanalysis and existentialist ethics. The primary aim of this study is to unveil how Leiris, as an autobiographical critic, historically sublated his intellectual resources in the course of maturation to reach his version of committed literature. Secondly, the textual genesis of his autobiography, which was penned almost simultaneously with and embedded within a set of other critical texts and life narratives, will be under scrutiny. Hence, this paper mainly focuses on the way he sculpts his intertextual narrative and creates ethnopoetic authenticity while it sheds light on Leiris's cultural, artistic and critical formation within the confines of *Manhood*.

### Keywords

*Manhood*, autobiography, intertextuality, ethnography, psychoanalysis, Surrealism, collage, sublation

### Giriş

*Erginlik Yaşı* (*L'Âge d'homme* [1939]), Michel Leiris'in daha erken tarihli otobiyografik nitelikli makaleleri ve etnografik saha araştırması günlüğü (*L'Afrique fantôme* [1934]) dışarıda tutulacak olursa, yazarın belirgin bir niyetle kitap uzunluğunda kaleme aldığı ilk otobiyografisidir. Kitap, yazarın kariyeri ve ömrünün sonuna dek sürdürmeye devam edeceği otobiyografik eser kaleme alma serüvenini haber veren önemli bir öncül metin olarak da değer kazanmaktadır. Öyle ki, onun uzun soluklu otobiyografi performansının zirve noktası olarak görülen *Oyunun Kuralı* (*La règle du jeu*) dörtlemesini (*Biffures* [1948], *Fourbis* [1955], *Fibrilles* [1966], *Frêle Bruit* [1976]) incelemekle birlikte, *Erginlik Yaşı* bu deneysel otobiyografi dörtlemesine kapı aralayan erken bir yazınsal aşama olarak görülmektedir. Otobiyografi formunun anlatısal olanaklarını her bir kitapla yapısal olarak daha da planlı ve titiz bir vizyonla dönüşüme uğratan dörtlemeye kıyasla, Leiris'in *Erginlik Yaşı* her ne kadar daha “geleneksel”<sup>1</sup> bir otobiyografik anlatı görünümü taşısa da esasen çocukluk ve ilk gençlikle yüzleşmenin öykülenip anlatıda yapılandırılmasına zemin teşkil eden ilke ve uygulamalar açısından tıpkı dörtleme gibi başlı başına bir “anti-otobiyografi”<sup>2</sup> örneği ya da kendi yazım ilkeleri üzerine düşünebilen bir “meta-otobiyografi”<sup>3</sup> karakteri sunduğu da aşikârdır.

---

<sup>1</sup> Germaine Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 204.

<sup>2</sup> Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” 194. Brée, bu noktada dörtleme için özgün olarak “anti-otobiyografik otobiyografi” nitelemesini kullanmaktadır. Bundan kastı dörtlemeyi oluşturan başlıkların imalarından da anlaşılacağı gibi bu metinlerin yapısal olarak eksilteler, çatalanmalar, döküntüler ve iç içe geçen şeritler benzeri biçimlenme tarzlarından ibaret olmasıdır. Böyle yapılan Leiris otobiyografileri okurun dikkatini içerikten çok yapıya çekmekle, bir otobiyografiden beklenecek yalnız bir itiraf anlatımı sürecini sekteye uğratar. Çocukluk anılarında Terry Eagleton, anti-otobiyografi yazımını, hem yazarın kendi yaşantılarını teşhir etme arzusunu hem de okurun yazar yaşamına nüfuz etme ihtirasını askıya alarak otobiyografi türünün müstehcenlik derecesindeki şeffaflık yanılısamasının ve türün yapısal okunabilirlik standartlarının etrafından dolaşabilen bir yazım biçimi olarak tarif etmektedir. Bkz. Terry Eagleton, *The Gatekeeper: A Memoir* (New York: St. Martin's Griffin, 2003), 57.

<sup>3</sup> Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” 202. Brée, bu terimle otobiyografi metnini oluşturan her bir bölümün ayrımsanabilir biçimsel bir ilke ve yapı üzerinde şekillenmiş ve bu bölümlerin metnin tümüne ait organik yapıyı örmekte olmasını kastetmektedir. Nitekim bu özelliği bakımından Leiris'in *Erginlik Yaşı*'ni Sartre'in *Sözcükler*'i paralelinde değerlendirir.

Özetle, meta-otobiyografi terimi otobiyografik bir metnin eleştirel merceği kendi üzerine döndürerek kendi oluşum aşamalarını, türün tarihçesine yerleşme biçimini ve çağdaşı olan diğer otobiyografilerle kurduğu bağı belirgin bir farkındalıkla konu edinmesini kastetmektedir. Kendi statüsü ve geleneğine ilişkin öz-bilinç taşıyan böylesi meta-otobiyografik metinler, kendi gövdeleri içinde, otobiyografik yazımın kültürel ve ideolojik boyutları ile ilgili yorumlarda bulunabilme işlevinin yanı sıra insan ve

Leiris'in otobiyografisinin en belirgin projesi, otobiyografik öznenin şimdiki zamanına etki eden çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait belirleyici kültürel unsurları ve bunlara ilişkin kişisel anıları irdelemektir. Bu otobiyografi tasarısındaki temel vurgu ise kitabın başlıksız ilk bölümünün sonunda yazarın ağzından da duyulduğu üzere “çocukluğun gizemli kaosundan erkekliğin korkunç düzenine”<sup>4</sup> geçiş teması üzerine yapılmaktadır. Yazar, kendi çocukluk dönemini kavramlar ve nesnelere henüz tam bir ayrımlaşmayla belirginleşmediği mitsel bir “ilk kaos dönemi” ya da “mutlağın içindeymişçesine bir tür akışkan evrenin içinde yüzülen” eşsiz bir safha olarak hatırlamaktadır.<sup>5</sup> Bu baskın duygusal yaklaşım eşliğinde gerçekleşen hatırlamalar, geçmişi anlatılaştırarak öykülemeyi, kimi kavramsal kategori başlıkları altına yerleştirmeyi gerekli kılmıştır yazar için. Yine aynı isimli ilk bölümdeki metin alt başlıkları (“Yaşlılık ve Ölüm”, “Doğüstü”, “Sonsuzluk”, “Tin”, “Özne ve Nesne”), Leiris için bir “çocukluk metafiziğinin”<sup>6</sup> kalıntılarıdır. Bu unsurlar, onun erginlik yaşlarına kadar olan deneyimlerini biçimlendiren merkezi kavramlar olarak işlev gördükleri gibi kitabın ilerleyen bölümlerinde yazarın sürekli başvuracağı trajik ve antikiteye ait özdeşim modellerinin sunduğu eylem ve değer setlerini de alttan alta güdülemeye devam etmektedir.

Kitabın “Otuz dört yaşına bastım, ömrün yarısı eder,”<sup>7</sup> cümlesiyle açılan isimli ilk bölümü, esasen anlatılması metnin tamamına yayılacak olan çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinin anlatı zamanı itibarıyla çoktan geride kalmış olduğunu henüz en başta açıkça belirtmektedir. Buna göre Leiris'in bu erginlenme öyküsü için doğrudan kronolojik bir anlatımın aksine entelektüel ve tematik bir ilerleyişle biçimlenmiş bir anlatı çerçevesi çatmayı yeğlemesi meşruyet kazanmaktadır. Otobiyografik öznenin “kendi”ye dair keşiflerini içeren bu anlatı, öznenin kendisini bir nesne olarak irdeleyiş sürecine daha keskin ve eleştirel bir karakter kazandıran kavramsal ve mesafeli yaklaşımın beraberinde getirdiği, Hand'ın tabiriyle, çocukluk dönemine ilişkin “güdülenmiş bir geçmişe bakış”ı (*motivated retrospection*) devreye sokarak metne biçimsel bir rasyonellik sağlamaktadır.<sup>8</sup> Böylesi bir rasyonelleşme eğilimi, anlatıda klasik kronoloji düzenini askıya almayı gerektireceği gibi bu askıya alışı takiben ortaya çıkacak karmaşayı yeni bir ilkeyle düzene sokma gereğinin zorluğuyla yazarı karşı karşıya bırakır. Ne var ki Leiris, Thomas'ın ifadesiyle, aslında tam da metin düzeyinde cereyan eden bu zorluğun kendisini, erginleme öyküsü paralelinde, anlatının bir yan teması olarak ele almakta ve metin boyunca okurun karşısına çıkacak yönetici imgeleri ve yinelenen analogi kaynaklarını (Lucretia, Yudit, Holophernos vb.) çizgisel

---

topluluk yaşantıları üzerine yazıp onları temsil edebilmenin yeni yöntemlerini bulma hassasiyetine sahip olmakla da karakterize edilirler. Bkz. Christiane Struth, “Metaautobiography,” *Handbook of Autobiography / Autofiction* içinde, ed. Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019), 636. <https://doi.org/10.1515/9783110279818-080>.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Erginlik Yaşı*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), 34.

<sup>5</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 28.

<sup>6</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 25.

<sup>7</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 21.

<sup>8</sup> Seán Hand, *Michel Leiris: Writing the Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 73, e-kitap.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

kronoloji ötesinde zıtlar arası “salınımlı” (*cyclothymic*) duygusal/kavrayışsal bir ritim eşliğinde aktarmaktadır.<sup>9</sup> Böylelikle otobiyografik öznenin çocukluk ve gençliğine ait kararsızlıklar, oryantasyon kaybı, tıkanmışlıklar, pişmanlıklar, başarısızlık ya da küçük düşmeler gibi birçok tema bu salınının yarattığı doku zemininde okura aktarılmaktadır.

Bahsi geçen kronolojik askıya almanın, Westley'in dile getirdiği gibi öznenin içe bakışı ile geçmiş yaşantıların zamanını aktarma eylemine anlatı düzeyinde bir eşzamanlılık kazandırdığı göze çarpar.<sup>10</sup> *Erginlik Yaşı*'nda çocukluğa ait anı kesitleriyle ergenliğin çalkantılı yıllarına ait fragmanların bir kronolojik süreksizlik içinde alıntılar, bitişirmeler, kolaj ve montajların serbestçe bir araya getirdiği gevşek bir bütünlük hâlinde sergilendiği görülür. Yazarın çocukluğunu takiben, özellikle Birinci Dünya Savaşı ertesinden Leiris'in gerçeküstücü çevreyle irtibatını kestiği 1929 yılına –yani yazarın yirmili yaşlarının sonuna– dek uzanan otobiyografinin anlatılan zamanı, kısmen hâlâ gerçeküstücü yazım ilkelerinin de etkisiyle birbiri içine gevşekçe geçmiş kesitlerin bir aradalığından oluşmaktadır.<sup>11</sup> Bu yazım usulünde yazar, kendi söylemsel stratejilerinin farkında olarak bunları anlatının akışı içerisinde okurla paylaşmaktan kaçınmamaktadır. Dolayısıyla okurun karşısında, kendi söylemsel statüsünün de derinden farkında olan iki düzeyli bir zaman anlayışıyla icra edilmiş bir metin vardır. Hand'ın “çifte kronoloji” (*double chronology*) ismiyle andığı bu yapılanış, otobiyografik öznenin çocukluktan erginliğe geçişine koşut olarak, aşağıda da irdeleneceği üzere, otobiyografik metnin öncelikle gerçeküstücülük, ardından etnografi ile psikanaliz ve sonunda da varoluşçuluk duraklarını kateden üst-metinsel (*metatextual*) ilerleyişini sergilemeye de alan açmaktadır.<sup>12</sup> *Erginlik Yaşı*, Hand'ın titiz formüllendirmesiyle söylenecek olduğunda, çizgisel zamanın “dizimsel” (*syntagmatic*) akışı üzerine, Leiris'in kitabı yazmaya başlayıp tamamladığı yıllar olan 1930 ile 1935 arasında yoğun bir biçimde etkisi altında olduğu psikanalitik ve etnografik tasniflemelere dayalı akıl yürütme ve gerekçelendirmelerin “değiştirimsel” (*paradigmatic*) düzeyinin bindirilmesi yöntemiyle kurulmuş bir metindir.<sup>13</sup>

Denebilir ki Leiris kendi geçmişini nesne olarak ele almaya başlayıp “kendi”ye ilişkin otobiyografik bir arayışa giriştiği andan itibaren keşfetmekte olduğu gerilimler, çelişkiler ve sıkça yüzleştiği kesinlik eksikliğini aktarabilecek uygun bir yöntem arayışına da aynı anda girmiş bulunmaktadır. O hâlde *Erginlik Yaşı* nasıl bir bilinçle okunmalı, dahası bu metnin eleştirisi nasıl bir yöntemle yapılmalıdır? Thomas'ın çok isabetli bir gözlemlerle dile getirdiği gibi dörtlemesi de dâhil olmak üzere Leiris'in tüm otobiyografilerine ilişkin klasik eleştirel yaklaşımların en büyük yanlıgısı şudur: Hâlihazırda kendi öznelik rolleri ve bu rolleri dile getirebilmek adına kullandığı tüm metinsel stratejileri kesilmeksizin özeleştiriyeye tabi tutarak yazan bir otobiyografi yazarının

---

<sup>9</sup> Jean-Jacques Thomas, “A One-Dimensional Poetics: Michel Leiris,” *SubStance* 4, no 11/12 (1975): 14, erişim 1 Aralık 2022, <https://www.jstor.org/stable/3683957>.

<sup>10</sup> Hannah Westley, *The Body as Medium and Metaphor* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2008), 50.

<sup>11</sup> Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” 204.

<sup>12</sup> Hand, *Michel Leiris*, 81.

<sup>13</sup> Hand, *Michel Leiris*, 7.

yalnızca okura sunduğu tematik ipuçlarını takip ederek metnin ağ biçimli ekonomisini isklamak.<sup>14</sup> Böylesi bir okuma yaklaşımı, yazarın kendisine ilişkin koşullara bağlı psikanalitik saptamalarını kendi içinde mutlak kabul etmek suretiyle yalnızca verili konu başlıklarını izlemekle yetinecek ve dolayısıyla eleştiriyi dönüp dolaşıp Leiris'in otobiyografik yazımını (*écriture*) başlattığı noktada bitirmek zorunda kalacaktır. Diğer bir deyişle, Leiris'in kendine özgü yazımı karşısında tematik bir zeminde kurulmuş klasik eleştirinin üzerine alacağı risk, karmaşık metinsel ilişkilerin dokusunu göz ardı etmek ve bu yazım biçiminin hedeflediği "kendi"ye yabancılaşmanın metinsel işleyişine gerekli özeni göstermemek hâlinde belirir. Yazarın zaten en başından itibaren ancak bir ilişkiler, boşluklar ve kesintiler ağı içinde sunabildiği unsurları yalnızca tematik hassasiyetle ele alacak olan eleştirmen, bu tekil unsurları olsa olsa kendince yeniden düzenleyerek irdelemeye başlayacak, bu anlamda tekil unsurların düzenine takılı kalıp yazımın kendine özgü ilişkisellik ağını hesaba katmamakla Leiris'in kurduğu tuzağa düşmekten kaçamayacaktır.<sup>15</sup> Bu noktada, bu çalışmanın ilerleyen sayfalarında Leiris'in kendi metninde altbaşlık olarak açtığı tema tasniflerine yer verileceği gibi bununla sınırlı kalmamaya çalışılarak *Erginlik Yaşı*'nın hem kendi bütünlüğü içindeki metin-içi (*intra-textual*) örüntülere hem de Leiris'in külliyatındaki diğer metinlerle kurulabilecek kimi metinlerarası (*inter-textual*) ilişkilere yer vermeye gayret gösterilecektir.

Leiris, metnin muhtelif kesitlerinde bellek sorunuyla yüzleşerek anılara şu an içinde bulunduğu konumdan bakarken onlara bağlamından kopuk ve özgün hâline ait olmayan heyecanlar yüklemeye olasılığından rahatsızdır.<sup>16</sup> Hem belleğin sınırlı kapasitesi hem de geçmişe bakmayı olanaklı kılan şimdiki anların çokluğu ve değişkenliği bu bellek sorunsalının temel unsurlarıdır. Kimi zaman hatırlanmakta olanın yaşanmış bir an mı yoksa bir fantezi mi olduğu karışmaktadır,<sup>17</sup> kimi zaman ise hatırlamalar bir tema ya da nesne etrafındaki çağrışımlarla ilerlediğinden bu çağrışım zincirleri, çağırdıkları anılara dönüştürücü bir yüklem etki etmekte olabilirler.<sup>18</sup> Yazarın belleğinde adeta "bir *shipchandler* dükkânındaki karmaşık mallar gibi"<sup>19</sup> dağınık hâlde bulunan olaylar ve detaylar, zannedileceği gibi otobiyografi boyunca okurda bir güvensizlik yaratmamaktadır. Aksine, yazarın biçim ve forma dair öz-bilinci, hatırlanmakta olan birçok gülünç, utanç verici, hatta tiksinti uyandırıcı detaya ilişkin daha sahici bir yaklaşım geliştirmeye yönelik içten bir çabanın göstergesi olarak belirginleşmektedir. Kendisini "bir itiraf uzmanı, bir itiraf delisi"<sup>20</sup> olarak niteleyen Leiris, hatırlamaya malzeme olan unsurların yoğrulması

---

<sup>14</sup> Thomas, "A One-Dimensional Poetics," 7-8.

<sup>15</sup> Thomas, bu bakımdan Leiris'in otobiyografilerine eleştirel bir yaklaşımda, metindeki tekil unsurların tematik/süremsel "uzam"ını (*continuum*) değil, metni teşkil eden ilişkisel düzeyler biraradalığını/"sürekliliğini" (*continuity*) gözetmeyi önermektedir. Bkz. Thomas, "A One-Dimensional Poetics," 13.

<sup>16</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 41.

<sup>17</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 98.

<sup>18</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 99.

<sup>19</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 118.

<sup>20</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 128.



## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

biçimlenmeye açık doğasının yanı sıra bir bakıma hatırlama ediminin kendisinin de hep yeniden ve her seferinde minik dönüşümlerle bir önceki hâlden ayrılan çıktılar üretirken çalışan yapısına dolaylı bir göndermede bulunmaktadır. Hatırlama eyleminin ve hatırlanan malzemenin bu “yoğrulabilir hâli” (*plasticity*) ve bunun beraberinde getirdiği yanılabilirlik olasılığı, yazarın çocukluk ve ergenlik anılarını aktarmaya yönelik metinsel çabasını avant-garde bir temsil krizi örneğine dönüştürmektedir.<sup>21</sup>

Yazarın çocukluk ve gençlik yıllarının tamamına nüfuz eden melankoliye, mistisizm eğilimine, zorluklara edilgen ve stoacı tarzda katlanma yürekliliğine, onun çeşitli başarısızlık çekinceleri ve iktidarsızlık saplantısı da eşlik etmektedir. Cinsel davranışlar kadar, yaratıcı yazın ve hatırlama edimleri gibi birçok yaşantı kulvarına yayılarak çeşitli görünümlemlerle dışavurulan bu yanılma, zayıflık ve başaramama hassasiyeti, aslında bu otobiyografi yazımının genel karakterini bir başarısızlık performansına doğru evriltip biçimlendirmektedir:

[...] şimdi bile bir kadını sevmek için, örneğin, acaba onun için hangi dramın içine atılabilirim, hangi işkenceye [...] katlanabilirim diye kendime sormadan edemem. Bu soruya bugün fiziki işkence karşısında kapıldığım dehşetin öyle kesin bir bilinciyle her zaman yanıt veriyorum ki bu durumdan, tüm varlığımın bu onulmaz korkaklıkla kokuştüğünü duyumsayarak, ancak utanç altında ezilerek kurtulabilirim.<sup>22</sup>

Böylece bir kadının karşısında aşağı durumdayımdır; aramızda kesin bir şeyin meydana gelmesi için onun bana elini uzatması gerekir; öyle ki fetheden erkek rolünü üstlenmek bana hiç bir zaman düşmez, [...]. Ayrıca sonunda, ne yaparlarsa yapsınlar karışmayarak ve arzularına uygun olsun olmasın, fırsatı kabul ederek her defasında karşıma çıkan şeyle yetinmiş olmanın, *seçmemiş* olmanın küçük düşürücü duygusunu yaşarım.<sup>23</sup> [özgün vurgu]

Bu anlatının bir bölümünü dolduran uçarılık öykülerinin daha az parlak olanları bile benim için hiçbir zaman tam anlamıyla *aşağılık* bir şey oluşturmaz; bunlar yalnızca başarısızlıklar, yani yine de bayağı ve beceriksizce kurtulma girişimleridir; bunlardan dolayı hiç bir sevinç duymamışım – ya da sınırlı bir sevinç duymuşumdur –; oysa benim beklediğim, ozanın beyninden bir fişkırmaya ya da *matador*'un hasmını yere deviren o çarpıcı kılıç darbesi gibi arı ve dosdoğru, sonsuz hazdı.<sup>24</sup> [özgün vurgu]

Ancak edilgenlik, utanç ve beceriksizlik itiraflarıyla dolu bu yazım ediminin ironik yanı şudur ki yazar yaşamöyküsü metnini bir başarısızlıklar silsilesi biçiminde icra ettiği oranda yazımın kendisi bir başarı örneğine dönüşmekte, yazar da küçülür görünürken büyüyüp yücelmektedir. *Erginlik Yaşı*'nın genel planındaki bu çelişkiye dikkat çeken Maurice Blanchot, Leiris'in kendi zayıflık ve saplantılarını itiraf ederek psikanalitik bir arınmaya ulaşma stratejisini tam da üzerine aldığı riskin büyüklüğü nedeniyle istediği içtenlik düzeyini yakalayabilmiş, güçsüzlük imajını pekiştirir

<sup>21</sup> Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” 202; Westley, *The Body as Medium and Metaphor*, 49.

<sup>22</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 42.

<sup>23</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 129.

<sup>24</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 160.

göründüğü noktada yüzleşilecek tehlikeleri yüreklilikle bertaraf etmeyi başarabilmiş bir otobiyografi yazarının “kazanma stratejisi” olarak değerlendirir.<sup>25</sup>

*Erginlik Yaşı*'nın 1939 tarihli ilk basımının ana metninde “kendi[n]i arı olarak görmek ist[egi]”<sup>26</sup> biçiminde dile gelen ve yazarın 1945 tarihli ikinci basıma eklediği önsözde de (“Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne”) kendi yaşantı ve öz-niteliklerine ilişkin tehlikeli sayılabilecek itiraflar aracılığıyla *katharsis* ve kurtuluşa erişmek biçiminde tarif ettiği girişim<sup>27</sup> yazar tarafından bu otobiyografinin en belirgin projesi olarak anılmaktadır. Şu hâlde, kişinin özel yaşamına dair başa iş açabilecek detayların hatırlanarak aktarılması, hata yapmaya elverişli bir bellek prizmasından geçmekle, otobiyografik yazımı bir parçalanışlar ve bir araya gelişler performansı biçimine büründürmektedir. Bu çifte başarısızlık riski (parçaları toparlayamama; ifade bulan küçük düşürücü anıların yükünden arınamama) erginlenme anlatısının söylemsel güdüleyicisi olarak belirir. Önsözde otobiyografi yazını ile boğa güreşi arasında Leiris'in kurduğu sıkı analogiye göre, yazar ancak geçmişin tedirginlik ve tehlike arz eden (çoğunlukla erotik kapsamlı) yönleriyle yüzleşerek erişkinliğin sembolik düzenine hakkıyla geçiş yapabilecekse söylemsel performans düzeyinde de parçaların doğru bir form ve biçim çerçevesinde bir araya getirilişi de aynı sınanmanın metinsel izdüşümüne karşılık gelecektir. Dolayısıyla Blanchot'un yerinde tespitiyle dile getirdiği gibi çocukluk ve ilk gençliğe ait sessiz bir mahremiyet alanına kapatılarak unutulmaya terk edilmesi gereken her şeyi analitik ve ele verici (*denunciatory*) bir konuşmanın sahasına sokan *Erginlik Yaşı*, esasen yazarın ergince iletişim kurmayı öğrenerek sembolik yetişkinlik dairesine girişinin öyküsü olarak okunmaya açık bir metindir.<sup>28</sup> Bu erginlenme öyküsünde, metnin genelinin yukarıda değinilen paradoksal ve çelişkili yapısı paralelinde, konforlu suskunluk ve sıkı ağızlılık dairesinden çekilip çıkarılmakta olan malzemelerin karmaşası ve parçalılığından kaynaklanan kaygı ile oryantasyon kaybı, metnin sonuna ulaşıldığında söylemsel bir berraklığa ve yazınsal bir açık yüreklilik etkisine kavuşarak tekil ve biricik bir söylem performansı hâlinde izlenmiş olur. Bu söylem pratiği, yazarın etnografiyle ilgilendiği dönemlerinden edindiği kazanımların da katkısıyla otobiyografik anlatım boyunca neredeyse analitik bir mesafe ve titizlikle nesneleştirilmekte olan Leiris'in benliğini bütünsel bir kültürel bağlam içerisinde resmedebilmekte, aynı zamanda da yazarın benliğini “konuşan bir özne” olarak toplumsal ve uyuşmsal işlevi içerisinde konumlandırmaya doğru aşama kaydetmektedir.<sup>29</sup> Otobiyografik anlatımın konuşan öznesinin anlatma ve toplumsal sorumluluk alma cesareti, bir matadorun boğa karşısında trajik bir gerçeklik sahnelerken hayatta kalabilme sorumluluğundan neredeyse farksızdır. Bu durumda, bahsi geçen sorumluluk tarzlarını kavrayabilmek adına yazarın Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının acımasız fonu önünde beliren

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, *Work of Fire*, çev. Charlotte Mandell, ed. Werner Hamacher and David E. Wellbery (Stanford: Stanford University Press, 1995), 246.

<sup>26</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 126.

<sup>27</sup> Michel Leiris, “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne,” *Erginlik Yaşı* içinde (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), 12.

<sup>28</sup> Blanchot, *Work of Fire*, 249-250.

<sup>29</sup> Hand, *Michel Leiris*, 52.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

kişisel acılar ve başarısızlıklar geçmişine tarihsel bir perspektiften bakmanın gerekliliği kadar onun *Erginlik Yaşı*'ndaki anlatım biçimini yıllar içinde belirlemiş olan entelektüel ve profesyonel gelişim aşamalarını da aynı bilinçle ele almak elzemdir.

### Gerçeküstücülük, Psikanaliz ve Etnografi Hattını Taramak

Leiris'in otobiyografik anlatım biçimine etki eden en erken etmenlerin başında, bir ozan olarak gerçeküstücü çevreyle özellikle 1924 ve 1929 yılları arasındaki yakın ve aynı zamanda sürtüşmeli ilişkisi gelmektedir. Yazarlığa, ozanlığa ve edebiyat eleştirisine girişi bu çevre ve yayın organları aracılığıyla gerçekleşmiştir. Çocukluk yıllarından itibaren babasının yakın dostu Raymond Roussel ile olan tanışıklığı, André Breton ile irtibatı, Max Jacob gözetimindeki ilk edebî uğraşları, Jouhandeau ve Nerval'den edindiği etkilenimler Leiris'in yolunu 1924'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu (*Bureau de Recherches Surréalistes*) ile kesiştirecektir.<sup>30</sup> Breton'un 1924 ve 1929 tarihli birinci ve ikinci Sürrealist Manifestolarının burjuva ahlakı ve ideolojisine yönelen eleştirileriyle grubun psikolojik temelli radikal estetik programı, Leiris'in şiir ve eleştirilerinin üzerinde kariyeri boyunca silinmesi kolay olmayan etkiler bırakmıştır. Leiris, grubun yayın organı olan *La Révolution surréaliste* dergisine gruptan ihraç edilmesine dek katkıda bulunmuştur. Ancak grup içindeki dizginlenemeyen ideolojik-estetik ayrılıklar ve grubun sıkı kontrolcü yönetim anlayışı ayyuka çıkmış; özellikle de Breton'un mutlakçı bir baskıcılığı andıran idealist ahlakçılığına karşı Leiris'in açık tepkisi, derginin Aralık 1929 tarihli son sayısı için Breton'un kaleme aldığı manifestoda sağ kanada eğilim gösterdikleri gerekçesiyle Desnos, Limbour ve Masson gibi gruptan ihraç edildikleri beyan edilen isimler arasında Leiris'in de yer almasıyla sonuçlanmıştır.<sup>31</sup> Leiris'in, muhalifleri tarafından Breton'u sert bir dille eleştirmek üzere yayımlanan 1930 tarihli "Un cadaver" adlı metne katkı sunduğu görülür. Bu noktadan sonra Leiris, benzer metafizik-karşıt kaygıları taşımakla gerçeküstücülerden ayrı bir çizgide konumlanan Georges Bataille ile yakınlaşarak aynı yıllarda Bataille tarafından pek çok etnograf, sanat tarihçisi ve şairin de katkısıyla çıkarılan *Documents* (1929-30) dergisini sonraki yazınsal durağı olarak benimsemiştir. Siyasi istikrarsızlık ve entelektüel çatışma on yılı olarak anılabilecek 1930'lar boyunca Leiris'in, *Documents*'in yanı sıra katkıda bulunduğu *La Critique sociale* (1931-34), *Minotaure* (1933), *Contre-attaque* (1935-36), *Acéphale* (1936-39) gibi diğer dergi ve oluşumlar onun yalnızca *Erginlik Yaşı* ve müteakip özyaşamöykülerindeki "kendi"yi soruşturma yöntemini ve kaleme alma biçimini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda onun daha geniş kapsamlı politik ve estetik bilinç dönüşümlerinde etkin rol oynamıştır.<sup>32</sup>

Gerçeküstücülüğe mesafe almasının hemen ardından, birbirine paralel çizgilerde cereyan eden iki önemli gelişme Leiris'in hem yaşamöyküsünde hem de bu öyküyü kaleme alma

<sup>30</sup> Seán Hand, *Alter Ego: The Critical Writings of Michel Leiris* (Oxford: Legenda, 2004), 7, 76.

<sup>31</sup> Hand, *Alter Ego*, 78, 82.

<sup>32</sup> Hand, *Michel Leiris*, 45.

gayretinde önemli paradigma kırılmalarını tetiklemiştir. Bunlardan bir tanesi gruptan ihraç edildiği 1929'un Kasım ayında yoğun olarak hissettiği kaygı nedeniyle ve elbette *Documents* için birlikte çalıştığı Bataille'min da kendi analisti Adrien Borel'e onu yönlendirmesi üzerine, Leiris'in psikanaliz tedavisi görmeye başlaması ve terapiye 1935'e dek devam etmesidir.<sup>33</sup> Yıllara yayılan bu terapi süreci, onun kendi psiko-seksüel gelişimini masaya yatırdığı *Erginlik Yaşı*'ndaki özeleştirel tutumunda ve bunu yaparken de cömertçe başvurup araçsallaştırdığı antikite kökenli psiko-mitik figür ve arketip kullanımlarında belirginleşmektedir. Bu bakımdan onun otobiyografik anlatımını örgütleyen fetişizm, hadım edilme kaygısı, yaralanma, baskılanma, küçük düşme saplantısı ve benzeri temalar öznenin kendisine yönelttiği psikanalitik bakışın kaçınılmaz kıldığı yüzleşme hatlarını teşkil etmektedir.

Bununla eş zamanlı diğer gelişme ise Leiris'in Batı Afrika'daki Fransız kolonilerine seyahat ederek 1931-1933 yılları arasında Dakar-Cibuti hattı boyunca yürütülen etnografik keşif gezisine arşiv sekreteri olarak katılmasıdır. Antropolog Marcel Griaule yönetiminde yürütülen bu misyona (resmi ismiyle "Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti") Leiris'in katılma gerekçesi, onun özellikle 1925 ile 1930 arasında Paris'in edebiyat çevrelerinden duyduğu bıkkınlık ve bu paralelde kendini yaban(cı)lığa açarak adeta sağaltıcı bir beklentiyle yeni ufuklar arayışında bulunmasıdır.<sup>34</sup> Etnografik araştırmaya ve misyonun bilimsel/objektif kayıtlarını tutmaya duyduğu derin ilginin gerekçesi, onun tam anlamıyla Ötekiye ait topraklarda ve bilimsel kayıt tutma usulünün de etkisi altında, Purdy'nin ifadesiyle, gerçeküstücü yazının özneyi kendine mahkûm kılan (*self-obsessive*) yazınsal pratiklerinden tamamıyla sıyrılarak kendisini Ötekine açabilmek, hatta Ötekiyi bilimsel düzeyde irdelerken kendi kendisini de bir Ötekiye dönüştürebilmek arzusudur.<sup>35</sup> Bu noktada, tarihin ironisi olarak ortaya çıkmış olan çelişki odur ki tam da edebî yazımla arasına mesafe koymaya çalışan Leiris, Paris'e dönüşünde misyon boyunca (objektif kayıtlar paralelinde ve neredeyse bu kayıtlarla iç içe) tuttuğu kişisel günlüğünü 1934'te kitaplaştırarak *L'Afrique fantôme* adıyla yayımlanmış ve bu metinle hem antropolojik yazım pratiğine giriş yapmış hem de *Erginlik Yaşı*'ni önceleyen ilk yaşamöyküsü metnini yazarak

---

<sup>33</sup> Hand, *Michel Leiris*, 52. Leiris'in çevirmenlerinden B. H. Edwards'ın *Phantom Africa* için kaleme aldığı önsözde aynı gelişmeye yaptığı gönderme için Michel Leiris, "Introduction to the English Translation," *Phantom Africa* içinde (Calcutta/London: Seagull Books, 2017), 4. Diğer yandan, tarihsel detaylarına girmemekle birlikte, Leiris'in kendisi de görmekte olduğu psikanaliz terapisine *Erginlik Yaşı*'nda dolaylı göndermelerde bulunmaktadır. Bkz. Leiris, *Erginlik Yaşı*, 160-161.

<sup>34</sup> Edwards, "Introduction," 1, 4. Leiris'in bu misyon boyunca tuttuğu günlükler *L'Afrique fantôme* başlığıyla 1934'te yayımlanmıştır. Leiris'in çevirmen ve eleştirmenlerinden Brent Hayes Edwards, onun bu bıkkınlık beyanını, kitabın tanıtım broşüründen alıntılanarak paylaşmaktadır. Edwards'ın yararlandığı ana metin için bkz. "Prière d'insérer de la réédition hors-collection (1951)," *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme* içinde, ed. Denis Hollier, (Paris: La Pleiade, 2014).

<sup>35</sup> Jann Purdy, "Ethnographic Devices in Modern French Autobiography: Michel Leiris and Annie Ernaux," *Pacific Coast Philology* 42, no. 1 (2007): 26, erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/25474215>.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

ilerleyen yazarlık yıllarının temel uğraşı alanını keşfetmiştir.<sup>36</sup> Bu misyon vesilesiyle ileride yazımını tamamlayacağı *Erginlik Yaşı*'ni kendisine ithaf edecek kadar yakın olduğu Georges Bataille'dan uzaklaşabilmiş, aralarında daha sonra iyiden iyiye belirginleşecek fikir ayrılıklarından bir nebze uzak kalabilmiştir.<sup>37</sup>

Leiris'in *L'Afrique fantôme* başlığı altında kişisel günlüğü ile saha araştırması notlarının bir meleziyi yayımlanmış olması, onun etnografik ve otobiyografik yazımı harmanlayarak kendine özgü bir yazım pratiği oluşturmasını sağlamıştır. Edebî ve bilimsel yazımı birbirine aşıl原因an bu yazım türü, oto-etnografik bir yaşamöyküsü yazımının habercisi olmuştur. Bu noktada Purdy'nin formülüyle, etnografik yazım sürecinde etnografın, irdelediği kültürü tüm sahilhliği içinde kavrayabilmek adına hem deneyim düzeyinde bu kültüre katılım sağlayıp hem de eleştirel mesafeyi hep yeniden tesis ederek kayıt tutmak zorunda oluşu gibi otobiyografi yazarı da kendi yaşantısının anlatısını oluştururken yaşamın deneyimlenmesi düzeyiyle (*bio-*) bu deneyimlerin öz farkındalıkla gözlemlenerek yazıya dökülmesi düzeyi (*-graphy*) arasında bir bağdaşım kurmak durumundadır.<sup>38</sup> Bilimsellik ve otobiyografik yazınsallığın iç içe geçerek sınırlarını yitirdiği ve bir "kendilik etno-poetikası"na olanak sağladığı bu noktada esasen cereyan eden şey, Blanchard'ın deyişiyile, yazarın hem gözlemlendiği kültürün katılımcısı olması hem de bu esnada ironik bir bakışı asla yitirmeksizin araştırmasına zemin teşkil eden kendi etnisite-merkezli önvarsayımlarını sürekli göz önünde bulundurabilmesidir.<sup>39</sup> Leiris'in edebî karakterle kaleme alınmış saha notları göstermiştir ki gözlemcinin Ötekiye ilişkin kendi etnik ve sömürgeci erk perspektifli varsayımlarına dair bu farkındalıktan ve özeleştiriden hareket edilmedikçe Ötekinin bayağı bir betimlenmesi dahi olanaklı görünmemektedir.<sup>40</sup>

Leiris, *Erginlik Yaşı*'nın kimi sayfalarında bu Afrika seyahatine göndermelerde bulunur. Misyona katılma hevesi onda kendisini özdeşleşmiş hissettiği Uçan Hollandalı gibi düşsel bir figürün yersiz yurtsuzluğunu deneyimleme özlemiyle canlanmaktadır. Bunun yanı sıra hem Paris'in gece yaşantısından bildiği Afrika caz müziğinin coşumsallığını ana yurdunda deneyimleme arzusu hem de kara kıtanın büyüsel uygulamalarına duyduğu kısmen gerçeküstücü merak onu Dakar-Cibuti hattındaki görevi kabul etmeye itmıştır.<sup>41</sup> Bu noktada *L'Afrique fantôme* ile *Erginlik Yaşı*'nın yazım süreçlerindeki tarihsel yakınlık, hatta neredeyse eşzamanlılık ilişkisi, ayrıca vurgulanmaya değer görünmektedir. Madeleine Gobeil ile söyleşisinde Leiris, *Erginlik Yaşı*'nın bir kısmını yazmaya henüz 1931 tarihli Afrika yolculuğuna çıkmadan önce başladığını dile getirmektedir; kitabın geri kalanını ise *L'Afrique fantôme* 1934'te yayımlandıktan sonra

<sup>36</sup> Edwards, "Introduction," 13.

<sup>37</sup> Hand, *Alter Ego*, 89.

<sup>38</sup> Purdy, "Ethnographic Devices in Modern French Autobiography," 30.

<sup>39</sup> Marc Blanchard, "Visions of the Archipelago: Michel Leiris, Autobiography and Ethnographic Memory," *Cultural Anthropology* 5, no. 3 (August 1990): 271, erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/656509>.

<sup>40</sup> Blanchard, "Visions of the Archipelago," 272.

<sup>41</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 81, 131, 162.

tamamlayabilmiştir.<sup>42</sup> Esasen 1930'un Aralık ayında Leiris'in "Lucrece, Judith et Holopherne" başlığıyla yazmaya başladığı otobiyografik deneme daha sonradan *Erginlik Yaşı* hâlini alana dek hacimlenecek ve metnin tümünün yazımı 1935'in Kasım ayında tamamlanarak Gallimard Yayınevi'ne teslim edilecekse de *Erginlik Yaşı*'nın ilk basımı ancak 1939'da yapılabilecektir.<sup>43</sup> Türleri ve yazım usulleri farklı bu iki otobiyografik metnin eşzamanlılığı kadar paylaştıkları anekdot aktarma, rüyalarla fantezilere yer verme ve Leiris'in neredeyse öz-ezer bir titizlikle kaleme aldığı kapsamlı detayların kaydedilme biçimlerindeki ortaklık dikkatlerden kaçmamaktadır.

Ne var ki Afrika seyahatine çıkarken sahip olduğu beklentilerin bir kısmının misyon boyunca gerçekleşmediği ve bu durumun Leiris'i hayal kırıklığına uğrattığı da bir gerçektir. Egzotik bir diyara seyahat ederek kendini radikal bir dönüşüme açmak fikrinin naifliği ve gerçekleşmemiş olması hem günlük boyunca hem de yazım tamamlandıktan sonra bulunduğu beyanlarda tekrarlanmaktadır. *L'Afrique fantôme*'un 1951 basımının önsözünde Leiris, Paris'te kendisini boğan kültürel yapılar ve entelektüel saplantılardan kurtulup arınma umudunun suya düştüğüne çünkü nesnel yazım ve bilimsel yaklaşım tarzından dolayı yerel kültürle gerçek bir duygusal bağ kurmakta başarısız olduğuna değinir. Takınmak zorunda olduğu tarafsızlık tavrı onun Ötekiyle duygusal özdeşim kurmasına ve duygu boşalımlarına engel olmuştur. Aynı zamanda hem uzak diyarlara yerleşmenin vadettiği kendinden kaçma ülküsü boşa çıkmış hem de egzotik bir kültürün içermesi beklenen gündelik hayatın "yaşayan şiiri"<sup>44</sup>ni deneyimleme olanağını elde edememiştir.<sup>44</sup> Aynı naif beklentilerin yarattığı hayal kırıklığını 1981 basımına önsözde de tekrarlayarak asıl ihtiyaç duyulan şeyin sömürülen halklarla dayanışma içinde olan özgürleştirici ve militanca bir yoldaşlığa dayanan bir tür etnografi olduğunu radikal bir politik duyarlılıkla ifade eder.<sup>45</sup> Bahsedilen eksiklik ve hayal kırıklıkları dolayısıyla yazarın misyon boyunca deneyimleyebildiği şey Afrika'nın kendisi değil, yalnızca onun solgun bir hayaleti ya da hayali imgesidir. Bu misyon ve günlükler süresince yazar hem Avrupa uygarlığıyla zayıflayan bağlarının hem de Afrika'daki yerel kültürle tam anlamıyla bir özdeşim kurabilme olanaksızlığının farkındadır. Bu bakımdan kendisini tanımlamakta sırtını dayayacağı mutlak bir kaynaktan yoksundur ve otobiyografik yazım olanaklarının sunduğu söylem performansı dışında kendi benliğini mevcut kısıtlardan arındırarak kurgulayabileceği başkaca bir dayanaktan da mahrum görünmektedir.<sup>46</sup> İki dünya savaşı arasındaki Avrupa'nın kötümserliğinden kaçarak çocuksu ve pastoral bir egzotizm peşinde etnografik bir misyonla Afrika'ya gidişi onu Öteki karşısına mutlak bir nesnellik konumunda

<sup>42</sup> Michel Leiris, "Interview with Michel Leiris," söyleşiyi yapan Madeleine Gobeil, çeviren Carl R. Lovitt, *SubStance* 4, no. 11/12 (1975): 48, erişim 1 Aralık 2022, <https://doi.org/10.2307/3683958>.

<sup>43</sup> Edwards, "Introduction," 26-27. Edwards bu iki metnin yazım süreciyle ilgili detayları, editörlüğünü Dennis Hollier'in yaptığı *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme* başlıklı derlemenin "Preface" ve "Note sur la présente édition" adlı kısımlarına başvurarak aktarmaktadır.

<sup>44</sup> Michel Leiris. *Phantom Africa*, çev. Brent Hayes Edwards (Calcutta/London: Seagull Books, 2017), 63-65.

<sup>45</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 59-60.

<sup>46</sup> Thomas, "A One-Dimensional Poetics," 34.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

çıkabilme tasarısını da saf bir öznellik rüyasını da aynı anda askıya almayı öğrenmeye itmiştir. Inston'un iddia ettiği gibi, Leiris'in oto-etnografik yazım sürecinde kavradığı husus, etnosentirizmden mutlak surette arınmanın olanaklı olmadığı ve Öteki karşısında bu etno-sentrik konumun antropoloji disiplininin hem “koşulu” hem de “sınırı” olduğu gerçeğidir.<sup>47</sup>

Leiris'in otobiyografik yazımı etnografik amaçlı kullanması ve tersinden ifadeyle etnografik yazımdan otobiyografik amaçla yararlanması, birey-toplum, beden-zihin, duygu-zihin ve deneyim-kuram ikilileri arasındaki zıtlığın keskinliğini törpüleyerek bunların arasındaki geçişkenliği göz önünde bulundurmasını sağlamıştır.<sup>48</sup> Bu edinim onun ilerleyen otobiyografilerinde kendini göstermeye devam edecektir. Paris'e dönüşünün ertesinde Marcel Mauss ve Maurice Leenhardt'ın derslerini takip etmeye başlayan Leiris, etnografi çalışmalarında derinleştikçe otobiyografik yazım biçemi de aynı paralelde evrilmiş ve *L'Afrique fantôme*'dan daha “radikal bir oto-etnografi” örneği sayılabilecek olan *Erginlik Yaşı* bu edinimin arka planı üzerinde ortaya çıkmıştır.<sup>49</sup> Bundan böyle otobiyografi kendi kimliğinin bilincinde olmaktan çekinmeyen bir etnografin kaleminden çıkmaktadır. Böylelikle kendisini oturduğu kültürel katmanların bağlamı ve olumsuzluğu üzerinde kavrayan özeleştirel bir otobiyografik öznen bahsedilebilmektedir. O artık tıpkı bir etnografin nesnesi olan uzak bir kültüre yaklaştığı gibi kendi benini toplumsal ve kurumsal ilişkiler ağının bir ürünü olarak ele alabilmektedir.<sup>50</sup> Gerçeküstücülüğün göndergesel olmadığı için kendi içine kapalı evreninden toplumsal farkındalığı yüksek ve özeleştirel yoğunluğu oldukça fazla olan bir yazım pratiğine evrilişin daha radikal bir çizgide icra edilmiş hâli olarak belirir *Erginlik Yaşı*. Bu bakımdan Leiris'in Afrika deneyimi sonrasında dönüp geri geldiği uğrak, bütünleşik bir eski ve sabit benlik değil de *Erginlik Yaşı*'nda konu edilen çocukluk yıllarının o aşına olunan belirsiz zeminidir. Bu zemin üzerine yazmak yazara bir yandan kendilik etno-poetikasının yaratıcılığını vadederken öte yandan ikili mantıksal karşıtlık setlerinin henüz yerleşmediği bir safhayı yeniden yaşama fırsatını sunar.<sup>51</sup>

Leiris gerçeküstücülük döneminden edindiği erken ve kalıcı etkileri etnografi disiplini ve psikanaliz kökenli içe bakış dolayımından geçirebilmiş ve bu sürecin her bir uğrağını modifiye ederek bir sonraki basamağa aktarmak suretiyle *Erginlik Yaşı*'nın biricik yapı ve içeriğine erişebilmiştir.<sup>52</sup> Gerçeküstücü ozanlık safhasını, onu takip eden etnografik çalışmalar çizgisindeki kutsallık sosyolojisi ve tabu araştırmalarıyla harmanlamış, kendi erginlenme sürecindeki cinsel saplantı ve yaralanmaları odağa alan psiko-gerçekçi otobiyografiye bu “kapsayarak aşma”

---

<sup>47</sup> Kevin Inston, “Michel Leiris' Anthropology and the Ontology of Finitude: Reading the Ethnographic Writings Through the Lens of 'Miroir de la Tauromachie',” *MLN* 129, no. 4 (September 2014): 1021, erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/24463571>.

<sup>48</sup> Susanne Gannon'dan aktaran Purdy, “Ethnographic Devices in Modern French Autobiography,” 32.

<sup>49</sup> Hand, *Michel Leiris*, 61.

<sup>50</sup> Blanchard, “Visions of the Archipelago,” 272.

<sup>51</sup> Inston, “Michel Leiris' Anthropology and the Ontology of Finitude,” 1019.

<sup>52</sup> Leiris'in 1940'larda Sartre ile yakın ilişkisi vesilesiyle kendi yazımına kattığı varoluşçu ve politik tavrın *Erginlik Yaşı*'na sirayet etme tarzına aşağıda ayrıca değinilecektir.

formülüyle geçiş sağlayabilmiştir.<sup>53</sup> Gobeil ile söyleşisinde dile getirdiği gibi rüya kayıtları ya da otomatik yazı gibi gerçeküstücü yöntemleri çoktan geride bırakmış olmasına karşın gerçeküstücülüğün bireşimsel yöntemlerini ve ideal birlik peşinde oluşunu asla ilkesel olarak terk etmemiştir.<sup>54</sup> Bu sentez merakı ve arayışında psikanalizin yol gösterici etkisi de oldukça büyüktür. *Erginlik Yaşı*'nda benimsediği psikanalitik özeleştirici, geçirdiği eski entelektüel ve duygusal safhaları sentezlemeyi öğreterek kendisinde hep eksikliğini hissettiği benlik birliğini ona bir nebze sunabilmiştir. Marks ve Freud bireşimini kendisine öğretmiş olan gerçeküstücülük deneyiminden etnografi dolayısıyla *Erginlik Yaşı*'na geçiş yapabilmiş olan Leiris, bu metni mozaik yapılu psikanalitik bir oto-etnografi olarak tasarlamıştır.<sup>55</sup> Breton'u Bataille ile, Bataille'ı ise Sartreci angaje edebiyatla aşmış olan Leiris'in, başlangıçta birbirine aykırı görünen entelektüel esin kaynaklarını önce taklit ve ardından modifiye etmeye dayalı yöntemli ilerleyişi için Seán Hand "nirengi noktası alma" (*triangulation*) tabirini kullanır ki *Erginlik Yaşı* da bu nirengi alma sürekliliğinin bir zirvesi sayılmalıdır.<sup>56</sup> Özetle, James Clifford'un *L'Afrique fantôme* için kullandığı "etnografik gerçeküstücülük" tamlaması<sup>57</sup> (ve belki "gerçeküstücü etnografi" biçimli bir alternatifi) bu kez psikanaliz uğrağından geçmekle *Erginlik Yaşı* için de hâlâ yöntemsel geçerliliğini korumaktadır.

### Metinlerarasılık, Yapı ve Yönetici Metafor Olarak Boğa Güreşi

Leiris, Afrika yılları sonrasında, büyü, kurban ritüelleri, tabu, kutsal ve şiir ilişkisi gibi kendisini esinlemeye devam eden "etnografik gerçeküstücülük" çekirdekli temalarla ördüğü uzun denemesi *Boğa Güreşinin Aynası'nı* (*Miroir de la tauromachie*) *Erginlik Yaşı*'ndan bir yıl önce, 1938'de yayımlar. Metinde trajik karakterli bir gösteri olarak boğa güreşinin törensellik ve sanatla yakın ilişkileri irdelenmekte; içerdiği erotik öğeler, sunduğu törensel kural dizileri, taşıdığı ölüm tehlikesi ve bununla ilintili taşkın coşku dolayısıyla *corrida* (boğa güreşi), boğa güreşçisi şahsında somutlaşan birçok faillik rolü için kılavuz bir model sunmaktadır. Leiris'in açıklamasıyla, bu coşkun gösterinin çekişmeci karakterli diğer insani faaliyetler için analojik değeri, *toro* (boğa) ve *torero* (boğa güreşçisi) arasındaki kaçma ve ölümcül temas (kan dökülmesi ve ölümcül özdeşim) olasılıklarının yaratacağı trajik görünümle dolayısıyla bu gösterinin gerçekliği kavramamıza yarayacak bir ayna hüviyeti taşımakta olmasında yatar. Bu aynaya bakmakla "*kendimizi dünyaya ve kendimize teğet hissettiğimiz yerler,*" düğümler ve sapak noktaları konusunda aydınlanmamız

---

<sup>53</sup> Hand, *Michel Leiris*, 7.

<sup>54</sup> "Interview with Michel Leiris," 45.

<sup>55</sup> "Interview with Michel Leiris," 49, 52. Dil sürçmeleri, söz oyunları ve kurallı-kısıtlı yazım modelleri paralellik gösterecek de olsa, Leiris *Erginlik Yaşı*'nda kurduğu mozaik yapıyı ilerleyen tarihlerdeki dörtlemesinde aynı biçimde kullanmayı bıraktığını bu söyleşide dile getirmektedir.

<sup>56</sup> Hand, *Alter Ego*, 76, 83, 89.

<sup>57</sup> Clifford'dan aktaran Edwards, "Introduction," 29-30.



## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

mümkün görünmektedir.<sup>58</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*'nda da, trajik sanat ve boğa güreşi ilişkisine muhtelif kesitlerde değinir. Ona göre, dehşet ve hazzın iç içe geçtiği, içinde kurban töreni ve yamyamlık izlekleri de taşıyan bu gösteri tarzının sanatsal haz uyandıran en önemli unsuru sadece matadorun teknik yetkinliği değil, “bir hayvanın belirli kurallara göre öldürülmesi ve onu öldürenin ölüm tehlikesiyle karşı karşıya bulunmasıdır.”<sup>59</sup> Otobiyografinin asıl metninde, güreşçinin boğa karşısında alabileceği fiziksel yaralarla seyirci topluluğu önünde küçük düşme olasılığını, kendi cinsel gelişim sürecinde aldığı duygusal yaralar ve yaşadığı aşağılanmaları kavramak doğrultusunda psikanalitik bir anahtar işleviyle kullandığı görülür. Bu bakımdan Leiris'in *torero* ile özdeşim kurmak suretiyle *corridayı* otobiyografik bir ilkeye dönüştürmeye başladığı da dikkatlerden kaçmaz: “Bir boğa güreşi izlediğimde hem bedenine kılıç saplandığı anda boğa ile hem de erkekliğini en açık bir biçimde gösterdiği anda bir boynuz darbesiyle öldürülmek (belki de hadım olmak) tehlikesiyle karşı karşıya bulunan matador ile özdeşleşmek eğilimindeyim.”<sup>60</sup> Leiris'in bu beyanı, onun, kaynağı antikitede bulunan ve kişisel geçmişine dönerek izini sürdüğü Lucretia benzeri yaralanmış kadınlara ve Yudit gibi kıyııcı-yaralayıcı kadınlara ilişkin gençlik anılarını boğa güreşi imgesi etrafında toplamasına meşruiyet tanımaktadır.

Ne var ki yazarın 1938 tarihli bu denemesi ile 1939 tarihli otobiyografisi, *Erginlik Yaşı*'nın 1946 tarihli ikinci basımına eklenen önsözle yeni ve farklı bir dolayımına girer. “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne” (“De la littérature considérée comme une tauromachie”) başlıklı bu önsöz, boğa güreşini otobiyografik bir ilke hâlinde etraflıca yeniden tarif ederek, otobiyografik yazımı estetik ve etik bir eylem olarak, terimin Sartreci anlamıyla, angaje sanata yaklaştırmaya çabalamaktadır.<sup>61</sup> Güzel ve gerçekçi yazınsal bir oto-portre yaratmaya niyetli Leiris, estetik etki yanında ahlaksal bir gelişme doğmasını da sağlayabilmek için kendisini boğanın boynuzu altına atmayı göze almakta, ifşa edilmesi kendisini ahlaken güç duruma düşürebilecek detayları otobiyografik anlatımına katmaya cesaret etmektedir. Tıpkı boğa güreşi gibi kurallı bir gösteriye dönüştüreceği otobiyografik yazım biçimini, ahlaki bir içtenlik ve sahicilik (otantisite) kaygısının da baskısıyla, psikolojik mitler etrafında örgütleyerek yazımının estetik ve etik yoğunluğuna yatırım yapmakta olduğunu vurgular.<sup>62</sup> Kısacası *corrida* artık otobiyografi yazarı için sanatsal, ahlaksal ve dahası varoluşsal bir sorumluluk modeli değeri kazanmıştır.

Leiris'in otobiyografisine yazdığı yeni önsözün revizyon stratejisi çift yönlü çalışmaktadır. 1946 tarihli bu yeni önsöz, otobiyografinin 1939 tarihli gövdesine yeni bir çerçeve sunarak anlatının gerçeküstücülük ve Batailleci gerçekçilik ötesinde Sartreci varoluşçuluk yörüngesine oturarak yeniden okunabilmesinin olanağını tesis etmeye çalışır. Diğer yandan, aynı önsöz

---

<sup>58</sup> Michel Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*, çev. Orçun Türkay (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018), 19.

<sup>59</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 62.

<sup>60</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 64.

<sup>61</sup> Leiris, “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne,” 13.

<sup>62</sup> Leiris, “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne,” 15.

Leiris'in hem 1920'lerdeki gerçeküstücü evresinde hem de *Boğa Güreşinin Aynası* gibi 1930'lardaki denemelerinde kaleme aldığı tüm boğa güreşi izleklerini eleştirel bir perspektifle yeniden okumaya tabi tutmaktadır.<sup>63</sup> İlginç olan diğer bir nokta, 1946 basımında yer alan "Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne" adlı önsözün, *Erginlik Yaşı*'nın 1939 basımındaki ilk önsözüne ait üçüncü tekil şahısla yazılmış yaklaşık ilk iki sayfayı alıntılararak açılması ve alıntının sonundan itibaren birinci tekil şahıs anlatımına dönerek yazıldığı zaman olan 1946'ya yeniden yerleşmesidir. Diğer bir deyişle, otobiyografi yazarının "kapsayarak aşma" (İng. *sublation*; Fr. *dépassement*) programı yalnızca ideolojik düzeyde değil metinlerarasılık düzeyinde de işlemektedir. Bu ideolojik ve metinlerarası perspektif sapmalarının diğer bir ayağı da Leiris'in 1946 basımı sonuna eklediği metin sonu notlarında kendini gösterir. Örneğin sonnotlardan birinde yazar, gövde metinde "Medusa'nın Salı" başlığı altında geçen babanın yerini alarak erginliğe ulaşma ve buna eşlik eden hadımlık korkusu izleğine göndermede bulunarak sonnotun şimdiki zamanı itibariyle meseleyi artık "hadımlık karmaşası" gibi psikanalitik terimlerle ele almamayı tercih edeceğini belirtir. Bunun yerine varoluşçu felsefe tınılı "bağlanma, sorumluluk alma korku[su]"<sup>64</sup> ifadesini ileri sürer. 1946 tarihli önsöz ile metin sonu notların üst-metin düzeyinde gövde metne yaptığı eklentilerin yarattığı zaman kaymaları da ayrıca dikkatle ele almaya değer metinlerarası sapma örnekleridir.<sup>65</sup> Bu kaymaların tamamlanmış bir otobiyografi metni üzerinde yürürlüğe sokacağı çoklu perspektif katkısı, Leiris'in anlatımına konu ettiği yaşantı malzemelerini seçmesinin ve bunları yeni okumalara tabi tutmasının iki düzeyine de okurun erişimini sağlamakta; aynı zamanda deneyimleme, hatırlama ve yazma aşamalarının her birine berraklık kazandırarak bu edimleri otobiyografik anlatımın konusu hâlinde sorunsallaştırabilmektedir.<sup>66</sup> Otobiyografi yazımı hakkında Louis A. Renza'nın açıkladığı gibi geçmişin hakikatini kendisi ve okurları için aydınlatma çabasındaki yazarın elinde yalnızca içinde bulunduğu zamanın değişken şimdisi (Leiris örneğinde "şimdileri") vardır ve her bir yazımda geçmişin sahihliğini dile getirmeye uğraşan otobiyografi yazarı aslında okura her seferinde yalnızca sahip olduğu şimdiki zamanlardan birini sunabilmektedir.<sup>67</sup> Yazım sürecinde geçmişten mecburen mesafe alma hâli metni tarihsel

---

<sup>63</sup> Hand, *Alter Ego*, 97.

<sup>64</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 172.

<sup>65</sup> Örneğin, bir gösteren olarak yazarın yaşı, her metinsel eklentinin şimdiki zamanında değişime uğramaktadır. Yukarıda özetlendiği gibi, 1901 doğumlu Leiris otobiyografiyi yazmaya başladığı 1930'da yaklaşık otuz yaşındadır. *Erginlik Yaşı*'nın yazımının tamamlandığı tarih olan 1935'te ise otuz dört yaşındadır ve gövde metnin açılış satırında bu açıkça görülür. Ne var ki, kitabın ilk basım tarihi için yazılan 1939 tarihli ilk önsözdeki "bu 1939 yılında" ifadesinden hareketle yayım tarihinde yazarın yaklaşık 39 yaşında olduğu belirginleşir. Dahası, *Erginlik Yaşı*'na eklenen 1946 metin sonu notlarının ilkinde yazar bu türden yeni bir kaymayı açıkça dile getirmektedir: "Bu sayfalar yayımlandığında ben kırk beş yaşında olacağım. Böyle bir süre yeni bir kitabın yazılmasını haklı gösterebilir. Hemen bir çare bulmak açısından, bu notları eklemek zorunlu oldu." Bkz. Leiris, *Erginlik Yaşı*, 10, 21, 170.

<sup>66</sup> Brée, "Michel Leiris: Mazemaker," 203-204.

<sup>67</sup> Louis A. Renza, "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 270-271.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

hakikatten uzaklaştırıp yeni bağlamlara açmakta ise Leiris gibi bir yazar özelinde bu tarihsel uzaklaşma, katmanlı ya da kademeli birden fazla mesafelenme durumunu içeren bir sunum bütününe dönüşmektedir. *Erginlik Yaşı*'ndaki geçmiş yaşantı içeriklerini bu sunma ve yeniden-sunma döngüsü, yazarın kendini keşfetme yolculuğunda gerçekçilik ve içtenlik hassasiyetiyle geliştirdiği bir yeniden-bağlamlandırma ve sözel ifade stratejisidir. Benliğin ifşasını, itirafları, kişisel mitler yaratmayı ve kendini dâhil ettiği psiko-mit kümelerinin çözümlenmesini Leiris bu yeniden-sunma ve yeniden-bağlamlandırmalar aracılığıyla icra etmektedir. Zira Barrett J. Mandel'in de ifadesiyle otobiyografi biçiminde beliren metin türü esasen yazım esnasında açığa çıkıp billurlaşan bağlam ya da bağlamlar çeşitliliğinin ta kendisidir. Otobiyografik içeriğe hakikat kazandırarak okurun karşısına çıkararak unsur, içeriği (her seferinde yeniden) kapsayıp dönüştüren bağlam(lar)dır.<sup>68</sup>

Leiris *Erginlik Yaşı*'nı yazma yöntemini, çocukluk anılarının, anlatıların, esinlenen metinlerden alıntılarının ve başvurulan kültürel sembollerin “gerçeküstücü kolaj” ve “fotomontaj” biçiminde öbeklenip deneyimin “otantik”liğinden (sahiciliğinden) ödün vermemek adına neredeyse kendi içinde çelişkiler de barındıracak şiirsel/estetik bir tarzda örgütlenmesi esasına dayandığını önsözde açıkça dile getirmektedir.<sup>69</sup> Devamında ise, tıpkı *corridan*ın törensel kural düzenlemelerini andırır biçimde, kendisine yazım kısıtları getirdiğine değinerek rastlantısallığa egemen olmak ve tumturaklı anlatımdan uzaklaşarak gerçeği aktarmak adına benimseyeceği kompozisyon yönteminin matador ve boğa arasındaki karşılaşmaya benzer bir “çarşıma tekniği” içermekte olduğunu beyan eder.<sup>70</sup> O hâlde kolaj yöntemiyle oluşan metnin görüntüdeki keyfiligi altında, kompozisyonun boğa güreşine özgü törensel kurallara sıkıca uyarak sunacağı bir otobiyografik ifşa ve psikolojik kırılma hâli okura duyurulmaktadır: “Anlattığım olayları belli bir keyfilikle seçerek sunma biçimime karşı çıkılabilir. Daha önce trajik bir nitelik almış gibi görünen her şeyin üzerimde nasıl çekici bir etki yaptığını söyledim [...] ikili bir akım var kaygı ve arzuya karışık, tıpkı Yudit'e karşı, beni hem iten hem de alıkoyan her şey gibi.”<sup>71</sup> Leiris'in özgünlüğü, çelişkilere kucak açıp rastlantısallığı ve kompozisyon düzenini eşzamanlı ve birbirine tamamlayıcı kılabilmesinde yatmaktadır. Yukarıda değinilen yaşantı içeriklerinin sunumu ve ilerleyen “şimdiki zamanlar”da yeniden-sunumu döngüsünün yarattığı yarılmaya paralel biçimde, kurallılık ve rastlantısallık hakkında yazarın performansı ile iç sesi arasındaki yarılma da *Erginlik Yaşı*'na benzersiz bir anlatım karakteri kazandırmaktadır.<sup>72</sup> Denebilir ki Leirisçi otobiyografik anlatımın sahiciliği, bir bakıma, bu yarılmaları aşmaya çalışırken korumasında ve onları anlam üreten birer kompozisyon ilkesi olarak yönetip işlevselleştirmesinde yatmaktadır. Bu noktada, tıpkı *L'Afrique fantôme*'un gerçeküstücü etnografisi bağlamında görüldüğü gibi yazarın hakikat ve sahicilik arayışının evrensel ya da katı bilimsel bir hakikate değil adeta şiirsel bir hakikate

<sup>68</sup> Barrett J. Mandel, “Full of Life Now,” *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 52, 72.

<sup>69</sup> Leiris, “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne,” 15.

<sup>70</sup> Leiris, “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne,” 18-19.

<sup>71</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 109.

<sup>72</sup> Brée, “Michel Leiris: Mazemaker,” 199.

evrilerek beklentiyi karşıladığından bahsedilebilir.<sup>73</sup> Kolajlanan malzemenin durmaksızın anlam üretmesi mekanizması yüzünden yalıtık ve tekil bir hakikatten bahsetmenin zorluğu paralelinde, yazarın seçtiği montaj malzemesinin de zamanın ilerleyişiyle yeni anlamlar yüklenip ilk hâlimden başkalaşmaya açık olması bu şiirsel hakikat kavrayışının altında yatmaktadır. Bu nedenle Leiris'in metni ne varoluşçu anlamda saf bir etik bağitlanma ve angaje edebiyat örneği olarak kategorize edilebilir ne de metin-dışını tamamen askıya almış gerçeküstücü saf bir avant-garde bir metin olarak sınıflandırılabilir. O, aksine, tam da bu ayrımları dramatize ederken hem etik bağlanma hem göndergesel düzeyde bir gerçekçilik hem de söylemsel deneylere açık modernist bir yazımı bir araya getiren bir otobiyografidir.<sup>74</sup> Ayrım ve yarımaları icra ederek özgünlüğünü kazanan bu otobiyografide kişisel deneyimlerin dolaylımsızlığı ve saf bir öz-anlatımın (*homodiegesis*) ötesinde, bunların üzerinde yükselip belirginleşen tekrarlı, kültürel unsurları arşivleyici, kendini bir öteki konumunda irdeleyen arkeolojik bir öyküleme (*heterodiegesis*) baskındır.<sup>75</sup> Şu hâlde yazarın otobiyografide kurduğu şiirsel hakikat düzlemi, kültürel arkaplanı ve ilişkiselliği dışlamayan estetik ve tabiri caizse etno-poetik bir hakikattir de.

Leiris'in sentetik anlatımına kaynaklık eden metinsel unsurların başında, klasik ve çağdaş yazarlardan, ansiklopedilerden, antik metinlerden, İncil kıssalarından doğrudan alıntılıdığı kesitler ile kendine ait düş kaydı pasajları gelmektedir. Bunların yanı sıra, üzerinde belirgin etkisi bulunan Molière, Racine, Nerval, Hoffmann, Zola, Apollinaire, (özellikle *Nadja* ile) Breton ve Roussel gibi ismini andığı sayısız denemeci, romancı, şair ve oyun yazarıyla daima zihinsel bir alışveriş hâlinde bulunduğu da göz önünde tutulmalıdır. Bu esinler ve metinlerarası kaynaklar arasına *Faust*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Aida*, *Hamlet*, *Romeo ve Jüliet*, *Salome*<sup>76</sup> vb. çocukluğuna ve ilk gençliğine damga vurmuş birçok opera eserinin yaptığı dramatik ve arketipsel katkı da eklendiğinde Leiris'in bir *bricoleur* edasıyla çalıştığı çerçevenin sınırlarına dair fikir elde edilebilir. Lakin bu çerçeveye en belirgin rengi veren unsurlar, onun yazımına temel psikanalitik paradigmasını sağlayan tablo, resim, gravür ve fotoğraflardır.<sup>77</sup> Bunların başında Leiris'in 1930 güzü başında Dresden Resim Galerisi'nde gördüğü Alman Rönesans ressamı Lucas Cranach the Elder'e ait *Lucretia ve Yudit* başlıklı simetrik resim (*diptych*) gelmektedir. Resmedilen çıplak ve mitsel bu iki kadın figürü, yazarın dünyasında *eros* ile kan dökmeyi bir çerçevede toplayabilmenin temel görsel ve yazınsal ilkesini canlandıran somut bir im olarak işlemektedir. Leiris, gençlik yaşamı boyunca kadınlarla yaşadığı tüm duygusal ve cinsel birlikteliklerdeki kendi rolünü her zaman "kurban edilmiş" kadın Lucretia ile Holophernos'un kesik başını elinde tutan "kıyııcı kadın" Yudit arasındaki skalada arayacaktır. Zihninde barındırdığı düşsel ya da gerçek tüm kadınları da bu skaladaki rolü ve değerine göre hatırlayarak yargılamaktadır. O hâlde bu görsel imgenin keskin etkisi, Leiris'in otobiyografik yazımını güdümlen kutupsallık eksenini garanti altına almaktadır.

<sup>73</sup> Blanchard, "Visions of the Archipelago," 273-274.

<sup>74</sup> Leah D. Hewitt, "Between Movements: Leiris in Literary History," *Yale French Studies* 81 (1992): 79, erişim 22 Kasım 2022, <https://doi.org/10.2307/2930136>.

<sup>75</sup> Hand, *Michel Leiris*, 8.

<sup>76</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 36.

<sup>77</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 32-33, 46, 85, 159.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

Bununla birlikte, Cranach'inkiler başta olmak şartıyla tüm diğer tablo ve görsellerin Leiris'in parçalı otobiyografik anlatımına, Westley'in tabiriyle, bir "bellek desteği" (*mnemonic power of visual images*) sağlamakta olduğu ifade edilmelidir.<sup>78</sup> Yazara gençliğinde kimlik kazandırmış tüm diğer görsel imge ve izlenimler, onun yazınsal otoportre denemesi boyunca bu kategori kutupları etrafında bir araya gelmektedir.

Metnin sözel düzeyine sızan görsel ve özellikle bedensel imgelerin, metnin kolaj eksenli parçalılığıyla yapısal bir uyum gösterdiği gözler önündedir. Özellikle Yudit'in elinde taşıdığı Holophernos'un kesik kafası, otobiyografik öznenin kurduğu özdeşim dizileri boyunca ona eril alçalma ve küçük düşmenin merkezî bir metaforunu sunmakla kalmaz; aynı zamanda bedensel bütünlüğün bozulmasına ait birçok imgeyi öznenin zihnine çağırın yolu da açar: "Kesik başlı Holophernos gibi kendimi bu idolün ayaklarının dibine uzanmış olarak buluyorum."<sup>79</sup> Yazarın belleğinde aşk ve cinsellikle paralel ilerleyip onlara eşlik eden yoğun korku ve dehşet anlarının pek çoğu cezalandırma, parçalanma, ameliyat, kanama, yaralanma, dikiş ve kesikler gibi şiddet yüklü gerçek ve düşsel imgelerin görsel detaylarıyla örülmüştür.<sup>80</sup> Bedenin parçalanması ve kesitlenmesine ilişkin bu görsel imgeler çokluğu, otobiyografinin metinsel gövde bütünlüğüne ilişkin kesikleri ve parçalanmaları da haklı çıkaracak düzeyde bir analogik ilke olarak çalışmaktadır. Kesik teması, "Holophernos'un Başı" başlıklı beşinci bölümün "Dikiş Yerleri" altbaşlığı taşıyan kesitinde örneklendiği üzere bedensel yarıma ve kesikleri dikip sağaltmaya gönderimde bulunan anlatı içeriğine işaret ettiği gibi benliğini metin ve imge parçaları aracılığıyla bir araya getirmeye çalışan *yaralanmış* anlatıcının, anlatı kesitlerini birbirine dikmek suretiyle bileşimsel bir özne kurguladığı genel anlatı planına da işaret etmektedir. Dikiş yerleri aracılığıyla bitleştirilmiş heterojen parçalar arasında sıçramalarla ilerleyen metin, Hand'ın ifadesiyle, fiziksel acının ve ruhsal parçalanmanın entelektüel düzeyde aşılmasını sergilemektedir.<sup>81</sup> Dil aracılığıyla sözcükleri dış dünyayla bitştiren yazar yine dil içinde kendi şiirsel söylemini kurabilme gayretindedir. Bu bakımdan *Erginlik Yaşı*'nın yazarı, Thomas'ın iddia ettiği gibi dünyayı şiirsel bir söylem içinden deneyimleme hâliyle kendi varlığının birliğini bu anlatsal ve söylemsel dikiş atma stratejisinin işleyişine borçludur.<sup>82</sup> Kısacası, bu süreçte önce kesikler ve yarılmalara işaret edilir, ardından da dikiş izleri görünecek şekilde ayrıksı parçalar bitştirilerek düzenleyici ilkeler etrafında öbeklenir.

---

<sup>78</sup> Westley, *The Body as Medium and Metaphor*, 49-50.

<sup>79</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 117.

<sup>80</sup> Bahsedilen fiziksel şiddet ve yaralanma biçimlerinin yukarıdaki sırayla örneklendiği kimi sayfa referansları için bkz. Leiris, *Erginlik Yaşı*, 50, 85, 86, 87, 108-109, 146.

<sup>81</sup> Hand, *Michel Leiris*, 76-77.

<sup>82</sup> Thomas, "A One-Dimensional Poetics," 32.

## Cinsellik ve Ölüm

Gobeil ile söyleşisinde Leiris, *Documents* dergisinde redaktör olarak çalıştığı dönemde derginin baş editörü Bataille’ın erotik bir dizi yayımlamak üzere kendisinden metin istemesi üzerine otantik bulmadığı böyle öyküler kaleme almak yerine Bataille’a erotizmi tema edinen otobiyografik bir metin kaleme almayı teklif ettiğini anlatır.<sup>83</sup> “Judit”, “Lucrece” ve “Holopherne” başlıklarıyla yazmaya giriştiği bu metin, sonradan *Erginlik Yaşı*’nın taslağını oluşturan ilk kesitler hâline gelecektir. Bu üç temel antik figürün yanı sıra Leiris, çocukluk dönemindeki erotik yüceltimleri ve cinsel rol dağılımlarını analiz etmek amacıyla Salome, Samson-Dalila, Kleopatra-Marcus Antonius, Olympia, Medusa, Prometheus ve Carmen gibi diğer figürlere ve hatta Azize Geneviève, Jeanne d’Arc ve Marie-Antoinette gibi Hristiyanlık şehitlerine göndermede bulunur. Tüm bu kullanımların amacı esasen erken tarihli yüceltmeler etrafındaki giz halesini ortadan kaldırmak da olsa bu figürler anlatıya mitolojik-dramatik bir hava katarlar.

Bu mitik hava Leiris’in ilk cinsel deneyimlerini, bundaki başarısızlıklarını ve aşka duyduğu nefreti çevrelemektedir. Bu çerçevede birçok gülünç düşme ve utanç deneyimi paylaşır Leiris. İlk mastürbasyon deneyimi, erkekliğini kanıtlayamamanın verdiği onur kırıklıkları, kılık değiştirme oyunu,<sup>84</sup> iktidarsızlığın aşılması sonrası Kay ile ilk başarılı cinsel birlikteliği bunların başlıcalarıdır.<sup>85</sup> Leiris’in cinselliğe duyduğu çelişkili ve eşzamanlı çekim ve tiksinnmeyi yansıtır biçimde onun Kay ile olan duygusal ilişkisi de bir aşk-nefret ilişkisine dönüşmüştür. Onun bu ilişkide şehvet ve doyunluk arasındaki salınımları, bir tür yaklaşma-kaçma ikilemine dönüşür. Dahası, arzu ve arzunun yıkımı döngüsüne saplanır: “Arzunun her zaman uyanık kalması için nesne değiştirmesi yeterlidir. Yıkım, insanın artık nesne değiştirmek istemediği, kutsal olan şeyi her zaman kendi yanında [...] istediği andan itibaren başlar; çünkü birbirleri için kutsal olan ve birbirlerine tapan bu iki varlık arasında artık, kutsal şeylere saygısızlık, gözden düşme duygusu

---

<sup>83</sup> “Interview with Michel Leiris,” 51.

<sup>84</sup> Cinsel ilişkileri oyuna çevirerek, sevgilisi ve esin perisi Kay ile kılık değiştirme oyunu oynarken kadın kılığına giren Leiris’e Kay’in “Micheline” ismiyle seslendiğine tanık olunur. Bu sahne, metinde o ana dek hiç geçmemiş ve o andan sonra hiç geçmeyecek olan yazarın gerçek isminin (Michel), bir kadın ismi ardına gizlenmek suretiyle de olsa metin içinde okunabildiği tek andır. Philippe Lejeune “The Autobiographical Pact” başlıklı yazısında okur ve otobiyografi yazarı arasındaki otobiyografik sözleşme (*autobiographical pact*) gereği, yazarın isminin metin içinde geçmesinin genelde beklenmeyeceğini, zira metindeki anlatıcı ile aynı kişi olan otobiyografi yazarının isminin zaten kitabın kapağında belirtilmekte olduğunu ileri sürer. Şayet bu zımnî okuma sözleşmesi gereği, gerekmediği hâlde yazarın ismi (isim varyasyonları ya da müstearları) metne dâhil edilmekte ise bu anın mutlaka biricik ve imalı içerimlere açık olduğunu belirten Lejeune, örnek olarak Leiris’in *Erginlik Yaşı*’ndan bu sahneyi de göstermektedir. Bkz. Philippe Lejeune, *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin, çev. Katherine Leary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 17.

<sup>85</sup> Bu örnek onların adları geçtiği sırayla metinde yer aldığı sayfalar için bkz. Leiris, *Erginlik Yaşı*, 96, 138, 141, 142.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

dışında, hiçbir etkinlik olanağı yoktur.”<sup>86</sup> Ham erotizm ve cinsel edim, Leiris'in arzularıyla kutsal addettiği “kendiyi bütün olma” hâlini de ihlal eden bir unsura dönüşür. Bu anlamda cinsellik, arzusun yıkımıyla aynı paralelde ölüm düşüncesini de devreye sokmaktadır.

*Erginlik Yaşı*'nın labirent yapısındaki pek çok sokak ölüme açılmaktadır. Her gerçek yazarın aslında ölümü anlattığını ve tıpkı bir matador gibi ölüm riskini üzerine almadan yazamayacağını ima eden Leiris, intiharı seçen Nerval ve kendi hayatını mahveden Baudelaire'i örnek gösterir.<sup>87</sup> Babayı öldürerek erginliğe erişme gibi Oedipal temalardan boğa güreşinde matadorun ve boğanın ölüm olasılıklarına; kaza ve hastalıklardan sevilen kişiye kurban edilme ya da intihara dek uzanan dramatik ve düşsel ölüm biçimleri bu anlatının konusudur. Hatta ölüm düşüncesinin otobiyografi yazımını yönlendiren bir ufuk olarak benimsendiğini söylemek yanlış olmaz. Leiris, ölümünü sürekli ufuk çizgisinde görerek dünyaya temas ettiği noktaları bu ufuğa göre anlamlandırmaya devam eder. Bu nedenle ölüm saplantısı onun otobiyografisini, ölümün etüt edildiği ve özneyi ölüme hazırlama görevi üstlenen bir ölüm-yazımı (*thanatography*) hâline getirir.<sup>88</sup> Ölüm öznenin varlığının ve yazımının son sınırını teşkil etmektedir ve *Boğa Güreşinin Aynası*'nda matador (ben) ile boğanın (öteki) kanlı çarpışması (mutlak teması) üzerine Leiris'in dile getirdiği gibi ancak ölüm “tam aydınlanma” sağlayabilir.<sup>89</sup>

Ölümlülük ve sonluluk bilinci, Inston'a göre Leiris'in Öteki ile bağ kurmasının ve etik gelişimin zeminidir çünkü mutlak olarak herkesçe paylaşılan bir kırılma, kendini ötekine ve dönüşüme açma hâlidir.<sup>90</sup> Bu nedenle Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*'nda öne sürdüğü gibi ölümü dinin ya da kusursuz felsefi yapıların ardına saklamak yerine “[ö]lümü yaşama katıştırmak”tan<sup>91</sup> yanadır ve bir “ayna yapıcı” göreviyle *Erginlik Yaşı*'nda ölümle serbestçe yüzleşmek yolunu izler. Blanchot bu noktada *Erginlik Yaşı*'nda bir paradoksun altını çizmektedir: Ölüm korkusunun altında yatan neden, ölümden sonra artık ölmenin ve ölümü bilmenin mümkün olamamasıdır. Ölümden sonra ölüm ufkunun ortadan kaybolması gibi hayattayken yaşanacak (yazınsal) benlik yitimi de gerçek ölümün bir temrini işleviyle özneyi ölmenin artık mümkün olmayacağı bir alana yerleştirerek onu ölümden kurtarır ya da ölümle yüzleşmesini kolaylaştırır.<sup>92</sup> Pek korkulan bu sondan ancak “ölüme özgürce sahip olarak, onu kendimiz gerçekleştirerek ondan kurtulmanın tek yolu ola[n]” intiharın büyümlü stratejisinden bahsederken Leiris'in işaret ettiği de aynı

---

<sup>86</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 143.

<sup>87</sup> Leiris, “Interview with Michel Leiris,” 55.

<sup>88</sup> Hand, *Michel Leiris*, 6.

<sup>89</sup> Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*, 35.

<sup>90</sup> Inston, “Michel Leiris' Anthropology and the Ontology of Finitude,” 1013-1014.

<sup>91</sup> Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*, 52.

<sup>92</sup> Blanchot, *Work of Fire*, 253.

paradokstur.<sup>93</sup> Cinsellik ve aşk<sup>94</sup> bu otobiyografide benlik yitimi temrini olarak çalışan erken ölüm deneyimleridir ve onlar sayesinde ölümün ufuk ötesinden bakışı Leiris'in metnine davet edilir.

## Sonuç

Leiris *Erginlik Yaşı* boyunca birden fazla tasarımı sürdürerek projesini başarıya ulaştırmış görünür. Öncelikle ben-merkezciliği geride bırakarak ahlaki yükümlülük alma ve Ötekine bağlanma konusunda aldığı mesafe göze çarpar. Gerçekçilik ve sahici betimleme düzeyinde aramakta olduğu otantikliği artık etik eylemin değeri üzerinden sağlamaya yönelir. Özellikle savaş sonrası dönemde kaleme alıp kitaba eklediği önsöz ve metin sonu notlarında açıkça ortaya konan varoluşçu<sup>95</sup> eylem hassasiyeti bunun göstergesidir. İlk planda bu akla onun “siyasal devrim düşüncesine geç[işini]”<sup>96</sup> getirirse de yalnızca bununla sınırlanamaz; (hem modern bireyin hem de sömürge topluluklarının) özgürleşme davasına bağlanmak kadar bunun uğrakları saydığı fiziksel aşkın sorumluluklarını almayı ve partnerine bağlanmayı da öğrenir.<sup>97</sup> Tiksinti verici (*abject*) ve alçaltıcı bireysel deneyimlerin dökümünden “uğrunda ölebileceği”<sup>98</sup> amaçların arayışına geçer. Bunlar belirgin erginlenme aşamalarıdır. Bu doğrultuda cinsel iktidarsızlıkla entelektüel kısırlığın aşılması aynı paralelde cereyan etmektedir. Bu süreç Leiris'in “kapsayarak aşma” programıyla gerçekleşir. Diyalektik ilerleyişin otobiyografik sunumu çerçevesinde o; etnografik, psikanalitik, politik ve estetik ilgilerini sentetik bir tarzda birleştirip kendi formasyonunun seyrini sergiler. Onun cinsel ve entelektüel olgunlaşması bir bakıma eksiklik ve yetersizliklerinin planlı bir dökümü üzerinden sağlanır. Bu kontrollü yetersizlik ve küçük düşme performansı ona paradoksal olarak yazınsal bir zafer kazandırır. Diğer bir deyişle o, “muzaffer bir kaybeden” olur çıkar.<sup>99</sup> Bu tehlikeli itiraf pratiği ve bu süreçte sıkça kullandığı psikolojik aktarım (*psychoanalytical transference*) mekanizması dolayısıyla öz-nefretten ve ölüm kaygısından arınır. Başarısızlık zeminli otobiyografik yazım

---

<sup>93</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 74.

<sup>94</sup> Kleopatra'nın cinsel haz ve ölümü bir arada sunan zalim kadın figürü olarak betimlendiği otobiyografinin altıncı bölümü, aşk ve ölümün iç içeliğine ilişkin önemli bir sembolik okuma sunar. “İncir sepetine gizlenen engerek” imgesiyle resmedilen dişil (vajina) ve eril (penis) simgelerin bir aradalığı Leiris'e intiharın derin anlamına dair bir içgörü sağlar: “Bu şey hem *kendisi* hem *öteki*, erkek ve dişi, öldüren ve öldürülen olmaktadır ki insanın kendisi ile uyuşmasının tek olanağını oluşturur.” Bkz. Leiris, *Erginlik Yaşı*, 116.

<sup>95</sup> Leiris, Sartre'dan ne denli yoğun biçimde etkilenmişse de “varoluşçu bağlanma”nın kendi yaşamı ve sanatında doğrudan Sartreci politik eylemlilik biçiminde tezahür etmekten ziyade, matador-boğa ilişkisiyle şematize ettiği gibi yazınsal düzeyde beliren tehlikeli karşılaşmalar ekseninde ve kendi kişisel versiyonuyla ortaya çıktığında ısrar eder. Bkz. “Interview with Michel Leiris,” 50.

<sup>96</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 149.

<sup>97</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 172.

<sup>98</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 163.

<sup>99</sup> Hewitt, “Between Movements,” 90.



## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

performansı ona özgürleşme ve sağaltım getirir. Blanchot, *Erginlik Yaşı*'nın bu çelişkili karakterini “edebiyat, yarayı sağaltan kılıçtır”<sup>100</sup> ifadesini kullanarak vurgulamaktadır.

Leiris'in ozanlık serüveni de bu erginlenme anlatısının bir uzantısı olarak ele alınmalıdır. Dinî inancı olmayan ya da ideal bir öte dünya yaşamına inanmayan Leiris için şiir tüm mistisizmlerin yerini alan başlı başına bir hakikat kaynağıdır. Düşsel ve lirik olanın özgürleştirici gücüne inanan Leiris'e “[s]özcükler yardımıyla düşüncelerin bulunup ortaya çıkarılabileceğini ve böylece beklenmedik bir sözlü şoktan bir başka şoka giderek mutlağa” erişilebileceğini telkin eden şey şiirdir.<sup>101</sup> Ozan figürü ise ona hep uğursuz ve huzursuz bir varlık olarak görünmüştür. Leiris, bu ozanlık idealini başarısızlığa mahkûm Ikaros ya da ciğeri kemirilen hırsız Prometheus ile özdeşim kurarak gerçekleştirmeye meyletmıştır.<sup>102</sup> Leiris'in otantik sözel eylemler (şiir ve otobiyografik yazın) yoluyla şiirsel hakikat inşa etme arzusu, onun Batailleci irrasyonelizm ve kötümserlikten Sartreci yükümlü edebiyat çizgisine yönelmesini sağlamıştır.<sup>103</sup>

Leiris'in *Erginlik Yaşı* ve takip eden otobiyografilerindeki yazımı aynı anda iki sandalyeye otururken denge sağlamaya çalışan bu nedenle de edebî türlerin, ideolojilerin, rastlantı ve kural setlerinin, hatta benzetme mevcut bağlama taşınacak olursa uyum ve uyumsuzluk çiftinin ya da birbirine dikilerek bitleştirilmiş metin kesitlerinin üzerinde yükselirken bunların aralarındaki boşluk ve yarıklardan düşmemeye gayret gösteren bir yazarın yazma biçimi olarak görülmüştür.<sup>104</sup> Şu hâlde Leiris, okurlarını da aynı yarıklardan aşağıya çeken bir yazardır. Bu yarılmalara özellikle heykelsi (plastik) bir drama sunan boğa güreşinin geometrik estetiğini konu edindiği *Boğa Güreşinin Aynası*'nda değinmektedir. Sıkı kurallı bu dramatik sahnelemede, matador ve boğa arasında sayısız “geçiş biçimi,” yani ayrılıp birleşme ve “teğetleşme” tarzı mevcuttur.<sup>105</sup> Bu yarılmanın, daha doğrusu zıtlık ve uyumsuzluk anlarının tam kalbinden ise teknik bir uyum ve romantik güzelliğin yüce ögesi doğar.<sup>106</sup> Boğa güreşi analojisiyle belirginleşen bu çatlak, aralık ve zıtlıklar, otobiyografik yazıma, yalnızca Leiris'in “Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne” metninde açıkladığı tehlikeli itiraflar aracılığıyla etik eyleme bağlanma zeminini sağlamaz, aynı zamanda otobiyografik yazımda estetik uyumsuzluk, rastlantısallık ve parçalılığa da alan açar. *Erginlik Yaşı* bu aralıklar ve çatlaklarla doludur. Yarık ve boşlukların görünüşteki uyumsuzluğu ise yazarın yazma sürecinde kendi kendine (tıpkı boğa güreşi kurallarını andırırçasına) uyguladığı yazım kurallarına uymanın otantikliği ile aşılmaktadır.<sup>107</sup> Diğer bir

<sup>100</sup> Blanchot, *Work of Fire*, 246.

<sup>101</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 148.

<sup>102</sup> Leiris, *Erginlik Yaşı*, 155.

<sup>103</sup> Hand, *Michel Leiris*, 65.

<sup>104</sup> Hewitt bu yakıştırmaya Leiris'in otobiyografi dörtlemesi *Oyunun Kuralı*'nın (*La règle du jeu*) son kitabı olan *Frêle Bruit* hakkındaki 1976 tarihli değerlendirme yazısında fotoğraf altı yazısı olarak rastladığını aktarır. Bkz. Hewitt, “Between Movements,” 77.

<sup>105</sup> Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*, 30, 31, 33.

<sup>106</sup> Leiris, *Boğa Güreşinin Aynası*, 29-30.

<sup>107</sup> Hand, *Alter Ego*, 97.

deyişle, Leiris'in plastisite odaklı geçmiş zaman anlatısındaki kesitler ve parçaların eşzamanlı birlikteliğini sağlamanın estetik zorluğu tam da bu başarısızlığı bir başarı öyküsüne dönüştüren şeydir. Otantik estetik eylemin, Leiris'in *Erginlik Yaşı*'ndaki ana tasarısı olan arınma ve sağalma sürecinin katalizörü görevi görerek bu ana tasarımı hem etik hem de kısmen politik bilinçlilik hâline taşıdığı söylenebilir. Jean Starobinski'nin deyimiyile, bu tarzdaki biçemsel sapmalar otobiyografik içerik üzerine bindirilen form gibi bir eklentisellik olarak kavranmamalı, otobiyografi yazarının geçmişe mutlak sadakatten ziyade onun yazma anına ve şimdiki zamana muazzam bir bağlanma iradesi gösteriyor olduğu şeklinde yorumlanmalıdır.<sup>108</sup> Bu bakımdan, *Erginlik Yaşı*'nda rastlanan metinsel yarılmalar ve biçemsel sapışlar tam da Leiris'in önsözde kendi ifade ettiği otantik varoluşçu/siyasal eylemin eşleniği hâlinde okurun karşısına çıkmaktadır.

### Kaynakça

- Blanchard, Marc. "Visions of the Archipelago: Michel Leiris, Autobiography and Ethnographic Memory." *Cultural Anthropology* 5, no. 3 (August 1990): 270-291. Erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/656509>.
- Blanchot, Maurice. *Work of Fire*. Çeviren Charlotte Mandell. Editör Werner Hamacher ve David E. Wellbery. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Brée, Germaine. "Michel Leiris: Mazemaker." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, editör James Olney, 194-206. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Eagleton, Terry. *The Gatekeeper: A Memoir*. New York: St. Martin's Griffin, 2003.
- Hand, Seán. *Alter Ego: The Critical Writings of Michel Leiris*. Oxford: Legenda, 2004.
- Hand, Seán. *Michel Leiris: Writing the Self*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. E-kitap.
- Hewitt, Leah D. "Between Movements: Leiris in Literary History." *Yale French Studies* 81 (1992): 77-90. Erişim 22 Kasım 2022, <https://doi.org/10.2307/2930136>.
- Inston, Kevin. "Michel Leiris' Anthropology and the Ontology of Finitude: Reading the Ethnographic Writings Through the Lens of 'Miroir de la Tauromachie'." *MLN* 129, no. 4 (September 2014): 1009-1034. Erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/24463571>.
- Leiris, Michel. *Boğa Güreşinin Aynası*. Çeviren Orçun Türkay. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.

---

<sup>108</sup> Jean Starobinski, "The Style of Autobiography," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 75.

## Etno-poetik Bir Ara-metin Olarak Leiris'in Otobiyografisi

- Leiris, Michel. *Erginlik Yaşı*. Çeviren Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Leiris, Michel. "Interview with Michel Leiris." Söyleşiyi yapan Madeleine Gobeil. Çeviren Carl R. Lovitt. *SubStance* 4, no. 11/12 (1975): 44-60. Erişim 1 Aralık 2022, <https://doi.org/10.2307/3683958>.
- Leiris, Michel. "Introduction to the English Translation." *Phantom Africa* içinde, 1-52. Calcutta/London: Seagull Books, 2017.
- Leiris, Michel. *Phantom Africa*. Çeviren Brent Hayes Edwards. Calcutta/London: Seagull Books, 2017.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Çeviren Katherine Leary. Editör Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Mandel, Barrett J. "Full of Life Now." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, editör James Olney, 49-72. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Purdy, Jann. "Ethnographic Devices in Modern French Autobiography: Michel Leiris and Annie Ernaux." *Pacific Coast Philology* 42, no. 1 (2007): 24-36. Erişim 22 Kasım 2022, <https://www.jstor.org/stable/25474215>.
- Renza, Louis A. "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, editör James Olney, 268-295. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* içinde, editör James Olney, 73-83. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Struth, Christiane. "Metaautobiography," *Handbook of Autobiography / Autofiction* içinde, editör Martina Wagner-Egelhaaf, 636-639. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, <https://doi.org/10.1515/9783110279818-080>.
- Thomas, Jean-Jacques. "A One-Dimensional Poetics: Michel Leiris." *SubStance* 4, no. 11/12 (1975): 3-43. Erişim 1 Aralık 2022, <https://www.jstor.org/stable/3683957>.
- Westley, Hannah. *The Body as Medium and Metaphor*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.



## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

20. Yüzyıl Dalit Otobiyografilerinde  
Çifte Marjinalleştirilmiş Benlik

**Vishakha Kardam**

Assistant Professor  
Lakshmibai College, University of Delhi  
Department of English  
ORCID: 0000-0003-3610-2431  
vishakha.kardam@bharati.du.ac.in

---

Kardam, Vishakha. "The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies."  
*Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 27-40.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7798515>

Geliş tarihi / Received: 30.01.2023 • Kabul tarihi / Accepted: 05.04.2023

Checked by plagiarism software • © Yazar(lar) / Author(s) | CC BY- 4.0

Vishakha Kardam

## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

### Abstract

This paper situates the genre of autobiography in the context of Indian society, which is divided on the basis of caste, lowest among them being Dalits. The two Dalit autobiographies discussed in the paper are Surajpal Chauhan's *Tiraskrit* and Kausalya Baisantri's *Dohra Abhishaap*. The idea of a divided Dalit community is explored through a reading of these narratives as both of them represent the margin within the marginal Dalit community. Chauhan's narrative explores the caste divide within the socially discriminated Dalit community, and Baisantri explores the issue of obliteration of Dalit women's voice in Indian society, even within the Dalit community. Both the narratives are voicing issues pertinent to the Dalit community, thus emerging as a socially and politically informed self that is no longer marginal.

### Keywords

Marginalization, Dalit writing, Dalit women's writing, autobiography, caste, Indian literature

### Öz

Bu çalışma, otobiyografi türünü, en alttakileri Dalitlerin oluşturduğu kast temelli bölünmüş Hint toplumu bağlamında ele almaktadır. Çalışma, iki Dalit otobiyografisine odaklanmakta: ilki, Surajpal Chauhan'ın *Tiraskrit* adlı eseri, ikincisi ise Kausalya Baisantri'nin *Dohra Abhishaap* adlı eseri. Bölünmüş bir Dalit topluluğu fikri, her ikisi de marjinal Dalit topluluğu içinde kenara itilmiş yaşamları temsil eden bu iki eser bağlamında mercek altına alınıyor. Chauhan'ın anlatısı toplumsal olarak ayrımcılığa uğrayan Dalit topluluğu içindeki kast ayrımını, Baisantri ise Dalit kadınların Hint toplumunda, hatta Dalit topluluğu içinde bile seslerinin duyulmayışını irdelemektedir. Her iki anlatı da Dalit toplumunu ilgilendiren meseleleri dile getirmekte ve böylece marjinal olmaktan çıkıp sosyal ve siyasi olarak bilinçli bir benlik oluşturmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Marjinalleştirme, Dalit yazını, Dalit kadın yazını, otobiyografi, kast sistemi, Hint edebiyatı

## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

An autobiography can be defined as an account of a person's life, most often written by that person. It can be understood as a distinct double of a person's life. In his book, *Dalit Personal Narratives*, Raj Kumar describes the term autobiography "by splitting it into its three components: auto-self, bio-life, graph-writing."<sup>1</sup> Thus, the idea of self, life and the process of writing becomes integral to any discussion of this genre. Autobiography is a genre which is heavily shaped by the presence of the writer from the beginning to the end of the narrative. This makes the text a property of the writer because of the existence of the signature of the author in the tale. There are two selves that the narrator must confront, that is, the public and the private self. The former is visible to everyone and involves personal appearance and social relationships. The second self, however, is experienced only by the narrator. This is an experience of the self that he cannot put into words, and hence, it remains a private self. In other words, it is a primal self that exists outside and beyond the symbolic realm of human language. The self that comes into view in one's autobiography is, James Olney writes, "the 'I' that coming awake to its own being shapes and determines the nature of the autobiography and in so doing half discovers, half creates itself."<sup>2</sup> The self that we read in the narrative is, thus, a construction of the real self of the narrator. Thus, writing of autobiography is not an objective pursuit, rather one of personal justification. There exists a wide difference between the stated objective of undertaking the task of writing an autobiography to simply trace the events of a person's life as they happened, and the final result which appears more like an apologia.

The self is a significant, or rather indispensable, entity in autobiography, for in such narratives "there is an 'I' informing the whole and making its presence felt at every critical point, and without this 'I,' stated or implied, the work would collapse into mere insignificance."<sup>3</sup> Olney writes that even though the self of the narrator is not known at the beginning of the narrative as a complete entity, "the *bios* of an autobiography, we may say, is what the 'I' makes of it."<sup>4</sup> Kumar's argument furthers this idea when he discusses the author's personality and writes, "The location of the narrative self is also an important subject of investigation in autobiographical studies. The identity of a person will be based on the location to which he/she belongs."<sup>5</sup> This statement stands true when we discuss autobiographies by marginal communities, as while studying the self that emerges in these writings, the precise location of the protagonist is crucial in making sense of the struggles the writer has gone through in his/her life to be able to live the kind of life they are leading now. The same is also observed while studying Dalit autobiographies.

---

<sup>1</sup> Raj Kumar, *Dalit Personal Narratives: Reading Caste, Nation and Identity* (Delhi: Orient Blackswan, 2010), 2.

<sup>2</sup> James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 21.

<sup>3</sup> Olney, *Autobiography*, 21.

<sup>4</sup> Olney, *Autobiography*, 22.

<sup>5</sup> Kumar, *Dalit Personal Narratives*, 3.

In the Indian context, we are met with a deeply divided Hindu society. Hindus are divided based on the caste system, also known as the varna system. As specified by Dr. Bhim Rao Ambedkar in *The Annihilation of Caste*, “The caste system does not demarcate racial division. The caste system is a social division of people of the same race.”<sup>6</sup> According to the four-fold varna system, “*jatis* (caste) are many while *varnas* (rank) are only four. The latter are Brahmin, Kshatriya, Vaishya and Shudra.”<sup>7</sup> However, Ambedkar, in his speech at Mahad Satyagraha had said, “The Hindus are divided according to sacred tradition, into four castes; but according to custom, into five: Brahmins, Kshatriyas, Vaishyas, Shudras and Atishudras.”<sup>8</sup> The Atishudra, erstwhile called Untouchables, is the most exploited community in India. They were given the name “harijan” which means “people of God” by Mahatama Gandhi which evoked pain, addressed as “depressed classes” by Ambedkar, which was a government-assigned identity and “scheduled caste” became a bureaucratic identity. There were other names given to the community such as Achut, Avarnas, Pariahs, Antyajas, some of which are ancient terms pointing towards their lowly status in the Hindu society. However, the community now chooses to define themselves as Dalit, a term coined in the late nineteenth century. Arun Prabha Mukherjee puts the term in historical context and writes that

The term “Dalit” forcefully expresses their oppressed status. It comes from the Sanskrit root “dal” which means to crack open, split, crush, grind, and so forth... Jotirao Phule and B. R. Ambedkar, two towering figures in the pantheon of Dalit history, were the first to appropriate the word, as a noun and an adjective, in the early decades of the twentieth century to describe the extreme oppression of untouchables.<sup>9</sup>

In his introduction to an anthology of translated Marathi Dalit literature, Arjun Dangle defines Dalit, a Marathi word, as that which “traditionally connoted wretchedness, poverty and humiliation... ‘Dalit’ means masses exploited and oppressed economically, socially, culturally, in the name of religion and other factors.”<sup>10</sup> Dangle elucidates, “Dalit is not a caste but a realization and is related to the experiences, joys and sorrows, and struggles of those in the lowest stratum of society.”<sup>11</sup> Alok Mukherjee’s understanding of Dalits is in relation to the upper-caste Hindus. He writes, “Dalits are the upper caste Hindu’s Other. But this Other is not only separate and different... This other is a part of Hindu society, and yet apart from it. Inscribed in that apartness and difference is inferiority.”<sup>12</sup> These definitions of the term “Dalit” are all varied but similar in their understanding of Dalits as the most spurned and exploited social class in India.

---

<sup>6</sup> B.R. Ambedkar, *The Annihilation of Caste* (Delhi: Navayana, 2014), 238.

<sup>7</sup> Satish Deshpande ed., *The Problem of Caste* (Delhi: Orient Blackswan), 26.

<sup>8</sup> B. R. Ambedkar, “Speech at Mahad,” *The Poisoned Bread* (Delhi: Orient Blackswan, 2009), 257.

<sup>9</sup> Arun Prabha Mukherjee, “Introduction,” *Joothan* (Delhi: Samya, 2010), xii.

<sup>10</sup> Arjun Dangle, “Introduction,” *Poisoned Bread* (Delhi: Orient Blackswan, 2009), liii.

<sup>11</sup> Dangle, “Introduction,” lii.

<sup>12</sup> Alok Mukherjee, “Reading Sharankumar Limbale’s *Towards an Aesthetic of Dalit Literature*: From Erasure to Assertion,” *Towards an Aesthetic of Dalit Literature* (Delhi, Orient Blackswan, 2004), 2.



## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

Dalit literature is the literature that emerged from the Dalit community. Arun Prabha Mukherjee writes,

The term “Dalit Literature” was first used in 1958, at the first ever Dalit literature conference held in Bombay. However, as an identity marker, the term “Dalit” came into prominence in 1972, when a group of young Marathi writers-activists founded an organization called Dalit Panthers... this was the first time they had been able to name themselves, as a collectivity, rather than be named by others... Dalit is a political identity, as opposed to a caste one.<sup>13</sup>

Dangle opines that “Dalit literature owes its origin to a revolutionary struggle for social and economic change.”<sup>14</sup> He traces the roots of Dalit literature to Ambedkar and his struggle for upliftment of the community. Discussing the form and content of Dalit literature, Alok Mukherjee writes that it “is marked by a wholesome rejection of the tradition, the aesthetics, the language and the concerns of a Brahmanical literature that, even at its best, carried within it the signs of the caste-based social and cultural order.”<sup>15</sup> His claim is based on his reading of Sharankumar Limbale, who writes, “Dalit writers reject the established tradition. This does not mean that they do not have a tradition. They claim the tradition of Buddha, Kabir, Phule and Ambedkar.”<sup>16</sup> Limbale thus defines Dalit literature as literature of protest emerging out of the rebel tradition. This tradition has emerged out of the realization that there was an absence of an authentic “Dalit” experience of life in mainstream Indian literature, which propelled the Dalits to narrate their real-life experiences and to no longer remain silent on the margins of the society. They became the speaking subject with their participation in the literary space. Since then a lot of Dalit writers have written about their life experiences in the form of autobiographies.

The tradition of writing autobiographies is an ancient one in Western societies. Olney argues that one can trace the beginning of this genre: “The first autobiography was written by a gentleman named W. P. Scargill; it was published in 1834 and was called *The Autobiography of a Dissenting Minister*. Or perhaps... the first autobiography was written by St. Augustine at the turn of the fourth-fifth century A. D. (but he called it his *Confessions*)... and so on.”<sup>17</sup> Thus, the genre comes across as well-established in the West. In the Indian context, however, the autobiographical tradition came into existence around the early seventeenth century. Kumar notes, “Banarasidas’ *Ardhakathanaka* (1641) is considered to be the first Indian autobiography, written in Hindi verse in the early part of the seventeenth century.”<sup>18</sup> However, this work marks the inception of only upper-caste Hindu male autobiographical narratives. Indian society is divided on the basis of caste,

---

<sup>13</sup> Arun Prabha Mukherjee, “Introduction,” xii.

<sup>14</sup> Dangle “Introduction,” xxii.

<sup>15</sup> Alok Mukherjee, “Reading Sharankumar Limbale’s *Towards an Aesthetic of Dalit Literature*: From Erasure to Assertion,” 10.

<sup>16</sup> Sharankumar Limbale, *Towards an Aesthetic of Dalit Literature* (Delhi: Orient Blackswan, 2004), 26.

<sup>17</sup> Olney, *Autobiography*, 5.

<sup>18</sup> Kumar, *Dalit Personal Narratives*, 43.

which made it difficult for Dalits to understand and claim their selves and individuality at the time when upper-caste Hindu men could. Kanshi Ram notes that while “The High Caste Hindus were fighting for Swarajya (Self-rule or Independence), the Oppressed Indians were struggling for self-respect.”<sup>19</sup> Dalit men’s autobiographies, therefore, finally began appearing only in the twentieth century. However, the voices of Dalits gained currency and became prominent in the Indian public sphere in the 1990s, and that was the time when “Hindi Dalit writers first gained recognition for their work by publishing their autobiographies, and over time they have moved from a position of extreme marginalization to a central place within the mainstream Hindi literary field.”<sup>20</sup> Since most of the Dalit writers started their writing careers by penning their autobiographies, this genre of life-writing becomes highly significant to Dalit literature.

This paper offers a study of two Dalit autobiographies, namely *Tiraskrit* (Despised or Disrespected) by Surajpal Chauhan and *Dohra Abhishaap* (Twice Cursed) by Kaushalya Baisantri. The paper analyzes these Dalit autobiographies as both these narratives have been written by authors who belong to the margins of the Dalit community. While Chauhan belongs to a Dalit sub-caste that is discriminated against even by the members of the Dalit community, Baisantri writes as a Dalit woman, occupying a marginal position within her patriarchal community. Further, these accounts are read not only as the narratives of pain and sufferings, but also as windows into the culture of these marginal communities. These narratives move from villages to cities, the modern, urban spaces. This move is crucial in helping the community that had been treated as untouchables to forge a new collective identity, and the process in turn leads to the formation of their own individual identity as well. The newness of this identity is also reflected in their narratives, as the protagonists of these tales are able to transcend their traditional caste occupations. This shift that has taken place in their lives is a marker of the changed social conditions in India. However, as described in their autobiographies, this change is still in progress as not every upper-caste Hindu has accepted Dalits as equal to them.

The title of Surajpal Chauhan’s autobiography, *Tiraskrit*, amplifies the subject that is dealt with in the book. Translated into English, *tiraskrit* would mean something or someone that is not worthy of respect or not qualifying to be a human being. The narrative recounts the incidents in his life which made him feel disrespected by people because of the caste identity he bears. Chauhan belongs to the sweeper community, also known as Bhangi or Valmiki. Debjani Ganguly provides a brief history of the name “Valmiki” or “Balmiki” that was “given to the scavenger community by the Arya Samaj, an influential late nineteenth-century Hindu reform movement.”<sup>21</sup> The name evokes “in the popular Hindu consciousness, Valmiki, [who is seen as] the Sanskrit composer of the epic *Ramayana*. In seeing themselves as descendants of such an illustrious ancestor, the scavengers recovered some of their dignity.”<sup>22</sup> This name was given to the scavenger community

---

<sup>19</sup> Kanshi Ram, *The Chamcha Age: An Era of the Stooges* (Delhi, 1982), 7.

<sup>20</sup> Hunt, *Hindi Dalit Literature and the Politics of Representation*, 133.

<sup>21</sup> Ganguly, “Dalit Life Stories,” *Cambridge Companion to Modern Indian Culture*, 149.

<sup>22</sup> Ganguly, “Dalit Life Stories,” 149.

## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

because of the large-scale conversions from Hinduism to Islam and Christianity that were taking place in the 1920s. This way of calling the scavengers infused them with pride and also became a reason for them to stay within the folds of Hinduism. Chauhan writes in the preface that since he is addressing certain issues that only pertain to the people of the Valmiki caste, he is accused of spreading casteism within Dalit literature.<sup>23</sup> The book, thus, begins on a note of division, which throws light on the notion that Dalit literature is not a unified whole as it has been perceived. Rather, it comprises of writings by people who belong to different sub-castes, and thus, their accounts are also marked with stark differences from each other's accounts. Due to Chauhan's sub-caste, his can be understood to be an account about the marginalization of Valmiki community even within the Dalit community. Thus, this account can be seen as coming from the margins of the marginal Dalit community of India.

Chauhan writes about the cultural practices observed by the Valmiki community. But he chooses not to celebrate all the cultural traditions of his people. He also offers a critique of certain customs, like eating "joothan" or leftover food. The practice of eating "joothan" by the people of lower castes has been in existence for decades in Indian society. Chauhan and his family had been a victim of this oppressive and degrading custom during his childhood. He recounts an episode when he went along with his mother to collect the leftover food on the occasion of the wedding of a girl from an upper-caste family. Chauhan and his mother had to fight with the growling dogs to take the leftover food with them to their house.<sup>24</sup> Chauhan justifies the anger of the dogs because he was, in a way, taking away their share of food. This eschewal to romanticize his own community is crucial as it allows him to look at things around him from an objective point of view, allowing him to liberate himself from the grip of decrepit traditions. The concomitant of his critical engagement with the society is that he targets not just those who have oppressed and persecuted his people but he shifts the critical gaze on his own community. Thus, he attacks the degrading customs of Valmikis while celebrating his community's culture.

Reminiscing about his childhood events, Chauhan describes an incident when all the people of his family and village community were engaged in the task of catching a pig on the eve of the marriage of his uncle's daughter. There is a description of the killing and cutting of the pig's carcass, which Chauhan sees as an art.<sup>25</sup> This account illustrates that just as not everyone can be as learned as the Brahmins, not everyone deserves to be a Valmiki as well. The idea of merit exists even in the Valmiki community. One needs to have certain skills in order to be called a Bhangi or a Valmiki. The pig, in this narrative, is significant on many levels. In a Valmiki household, the presence of pigs signify prosperity. The larger the number of pigs, the more prosperous a family is considered to be. Mainstream Hindi literary space has always portrayed pigs as objects of filth, but Chauhan makes the pig function as a counter-symbol here. The pig functions as a symbol of a cultural tradition that is unique to the Valmiki community.

---

<sup>23</sup> Surajpal Chauhan, *Tiraskrit* (Delhi:Anubhav Prakashan, 2002), 7.

<sup>24</sup> Chauhan, *Tiraskrit*, 15

<sup>25</sup> Chauhan, *Tiraskrit*, 23-25.

## Vishakha Kardam

The narrative of Chauhan illustrates how modern Indian society has failed to cope with the changes that have taken place in the social system since the country gained independence in 1947. It also helps in foregrounding the idea that caste very much remains a prominent factor in establishing a person's identity. Therefore, modernity's promise of liberation and erecting an egalitarian space, especially in urban spaces, remains a half-fulfilled dream. The Indian secular state has not yet rid itself of the ideologies of caste. Debjani Ganguly also writes about this:

In case of Dalits, constitutional law in India does prohibit discrimination on caste grounds and has explicit provisions not just to promote low-caste mobility, but also to protect Dalit life and security. But as any number of studies show, atrocities against Dalits have continued to grow in proportion with India's accelerated growth under its liberalization policy and within a dramatically globalized economic order.<sup>26</sup>

Chauhan's narrative bears testimony to the harsh truth Ganguly exposes in her observation. The upshot of this fact is that one cannot hope to transcend the barriers of caste completely by concealing it even in the city space. However, Chauhan observes that there are some Dalits living in the city without revealing their caste identity. He also notes that everyone around these people is aware of their caste. Sarah Beth Hunt argues that this common urban experience of "attempting to hide one's Dalit identity and 'pass' as upper-caste, as well as the consequences of being discovered, throws an interesting light on the process of self-assertion."<sup>27</sup> However, this "self-assertion" may be questioned, primarily because of the fact that hiding their caste illustrates that Dalits do not have the audacity to proclaim their caste identity in an urban space, highlighting their tenuous and precarious sense of self. This also attests to the fact that Dalits think of themselves as inferior to their upper-caste counterparts.

There seems to exist a wide difference between the autobiographies written by Dalit men and those written by Dalit women, "in terms of emotions, nature of narrative and a sense of family and community."<sup>28</sup> Dalit men seem to focus on their public selves while their female counterparts write about their private and domestic struggles. Exploring the history of women's autobiography in India, Putul Sathe writes, "With reference to women's writing in India, women could write about only a few things in the absence of a sustained high level of formal education. Beginning in the 19<sup>th</sup> century it was the high-caste Hindu women, who began the tradition of writing autobiographies, which were located in the new emerging material and social condition resulting from reforms and legislative innovation in the public sphere."<sup>29</sup> *Amar Jiban* or *My Life* written by Rashundari Devi in 1876 is the first autobiography by an Indian woman. It is notable that it took

---

<sup>26</sup> Debjani Ganguly, "Dalit Life Stories," *Cambridge Companion to Modern Indian Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 147.

<sup>27</sup> Hunt, *Hindi Dalit Literature and the Politics of Representation*, 180.

<sup>28</sup> Shweta Singh, "Representation of Dalit Women in Dalit Men's and Women's Autobiographies," *The Delhi University Journal of the Humanities and the Social Sciences* Vol. 1 (2014): 43.

<sup>29</sup> Putul Sathe, "Ethnography of True Marginalised Self: Reading of Dalit Women's Autobiographies," *Women's Link* 19, no. 4 (2013): 26.

## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

more than two centuries for an Indian woman to write about her life after the first autobiography by an Indian man was published in 1641. The first Dalit autobiography, however, surfaces after another century in 1978, written by Daya Pawar, titled *Baluta*, a Marathi word which refers to the share received by Mahars, a Dalit community, in return for doing certain menial activities which was considered their duty. It took a few more years for a Dalit woman to narrate the story of her life and the first autobiography written by a Dalit woman was published in 1981 by Kumud Pawade, titled *Antasphot*, or Outburst. It is pertinent that the appearance of the first Dalit autobiography, both by male and female writers, happens in Maharashtra, a state in India which is influenced by the ideology of Dr. Bhim Rao Ambedkar the most.

For upper-caste Indian women, the struggle to write autobiographies was a struggle against tradition, in which they tried to universalize the problem of all Indian women. Their fight was, thus, unmarked by caste. This led educated Dalit women to begin writing about their own lives. Most of these female authors made their debut attempt at penning their autobiographies in regional languages. This is what Kumar sees as the reason “why, perhaps, Dalit women autobiographers are still faceless and nameless in the so-called mainstream literary circles and more so in the field of English literary criticism.”<sup>30</sup> A notable aspect of Dalit women’s self-narratives is that they engage with the issue of the absence of a female Dalit voice within the Indian feminist movement. “Articulation of gendered marginality with the emergence of autonomous Dalit women’s organization drew attention to the complex relationship between feminism and a caste’s complex history.”<sup>31</sup> Thus, “the critique of Dalit movement coupled with the critique of invisibility of caste within the Indian feminist movement argues for the need of Dalit women to speak ‘differently’ and brings to the forefront new discourses on caste and gender.”<sup>32</sup> Writing about their self by Dalit women becomes important primarily as one finds in their accounts an attempt to incorporate “hitherto unspoken female experience in telling their own stories.” In doing so, these female writers revised the content and purposes of autobiography and insisted on alternative stories.<sup>33</sup> Dalit autobiographies may have become a well-known genre of literature, but Dalit women’s autobiographies still stand in the dark. Not many Dalit women have written about their lives in the form of autobiographies. Since this genre is considered masculine and middle-class, the presence of women is neither expected nor missed, much less the presence of Dalit women. The collective field of Dalit literature appears to have a “decidedly masculine identity. Dalit women are, in fact, almost entirely absent from these texts.”<sup>34</sup> This silence on the part of Dalit men to question gender bias in literature, forced Dalit women to voice their stories in their own words.

---

<sup>30</sup> Kumar, *Dalit Personal Narratives*, 210.

<sup>31</sup> Sathe, “Ethnography of True Marginalised Self,” 27.

<sup>32</sup> Sathe, “Ethnography of True Marginalised Self,” 30.

<sup>33</sup> Sidonie Smith and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (USA: University of Wisconsin Press, 1998), 5.

<sup>34</sup> Hunt, *Hindi Dalit Literature and the Politics of Representation*, 196.

Dalit feminists have been questioning the lower social and political roles assigned to them by Dalit men. The condition of women in Dalit society and their oppression is subject to their caste and gender roles. They are seen as Dalit even within the Dalits. Bajrang Bihari Tiwari opines that, “Generally Dalit writers do not consider Dalit feminism as a separate category. They include it in Dalit writing and they have enough arguments in support of that.”<sup>35</sup> Dr. Ambedkar, however, worked for the upliftment of women, and “Dalit women who had been privileged to participate in Ambedkar’s movements later organized Dalit women from across India under the aegis of Dalit women’s movement.”<sup>36</sup> This led to the rise of Marathi Dalit women writers who tried to explore the legacies of exploitation based on caste and gender.<sup>37</sup> Dalit women “rightly started questioning why they were not considered for the top position in Dalit literary conferences and institutions.”<sup>38</sup>

Kausalya Baisantri’s *Dohra Abhishaap*, roughly translated to English as ‘twice cursed’, is lauded as the first autobiography written in Hindi by a Dalit woman. It was published in 1999. The title justifies the content of the narrative. Being born a Dalit is a curse in the Indian society but being born as a woman in a Dalit house is like being cursed twice. A Dalit woman operates under two kinds of patriarchal setups. The first is Brahmin patriarchy, and the second is Dalit patriarchy. The narrative is set in Maharashtra, “the home of the Dalit movement led by Ambedkar, who also came from this community.”<sup>39</sup> The narrative focusses on the progress that the *Mahar* community of Maharashtra has made in years following the independence of India. At the time when Baisantri wrote this narrative, many Hindu temples had given way to Buddha viharas.<sup>40</sup> This indicates the degree of influence of Ambedkar’s conversion to Buddhism. The influence of Ambedkar’s ideology is also important in this context because Maharashtra was the place from where he started his movement against untouchability.

The prominence of Ambedkar’s ideology is notable in Baisantri’s narrative because Ambedkar wanted Dalits to focus on education, especially for women. Education was required to gain a respectable place in society and Dalit women from Maharashtra seem to have understood its importance because most of them are well educated and well informed about their rights. In the narrative, the school started by Jaai Baai, a Dalit woman, exemplifies the awareness among women about the importance of education.<sup>41</sup> The narrator’s family also seems to be governed by her mother, and it is the mother who seems firm on her decision to educate her children. The role of Baisantri’s father in her education seems limited.<sup>42</sup> These instances point towards the greater level

---

<sup>35</sup> Bajrang Bihari Tiwari, “Concepts of Dalit Feminism,” *Journal of Literature and Aesthetics* 8, no. 1 (2008): 71.

<sup>36</sup> Kumar, *Dalit Personal Narratives*, 214.

<sup>37</sup> Smith and Watson, ed. *Women, Autobiography, Theory*, 6.

<sup>38</sup> Guru, “Dalit Women Talk Differently,” 83.

<sup>39</sup> Ganguly, “Dalit Life Stories,” 154.

<sup>40</sup> Kausalya Baisantri, *Dohra Abhishaap* (Delhi: Parmeshwari Prakashan), 35.

<sup>41</sup> Baisantri, *Dohra Abhishaap*, 39.

<sup>42</sup> Baisantri, *Dohra Abhishaap*, 47.

## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

of influence of Ambedkar's teachings among Dalit women as compared to their male counterparts. Thus, Baisantri makes her mother and Jaai Baai appear to be well informed women. Baisantri herself was a politically active student during her school and college days and because of this reason she was seen as a sexually promiscuous woman in her neighborhood. She would talk to boys and invite them to her house for discussions regarding pertinent political and social issues. Even though these meetings were for the upliftment of the untouchable students' union, stigma was attached to an unmarried woman meeting men in private.<sup>43</sup> Later in the narrative, issues of obliterating Dalit women from the Dalit movement is also taken up by Baisantri. Gopal Guru takes up the issue of marginalization of Dalit women and writes "Dalit male writers do not take serious note of the literary output of Dalit women and tend to be dismissive of it. Dalit women rightly question why they are not considered for the top position in Dalit literary conferences and institutions."<sup>44</sup>

The difference between what Chauhan writes about discrimination within Dalits in his autobiography and the instances of discrimination that Baisantri gives in her narrative is stark. While Chauhan faced caste based discrimination, Baisantri had to face gender based discrimination along with being discriminated for her caste identity. In the preface to *Poisoned Bread*, Gail Omvedt writes, "The era of literature, lasting from the end of the 1960s to about the middle 1980s, might be called the 'golden age' of modern Marathi Dalit Literature."<sup>45</sup> What she overlooks is the reality that during this "golden age" of modern Marathi literature, not many Dalit women writers were present on the scene. While Dalit men have ignored the question of the liberation of Dalit women, Indian feminists have also "universalized the experiences of women without considering differences based on class and caste."<sup>46</sup> Feminists believe that all women go through similar experiences and thus deal with a few common issues. But the issue of caste is peculiar only to Dalit women. This led to the alienation of Dalit women from the feminist movement that started in India during the 1970s. This in turn helped Dalit women to come together and protest against the double oppression of caste and gender that they face in the Indian society. This led to the rise of Dalit feminism in India.

In his essay, "Dalit Women Talk differently" Guru writes, "In the post-Ambedkar period, Dalit leaders have always subordinated, and at times suppressed an independent political expression of Dalit women."<sup>47</sup> However, Guru is also concerned about the participation of Dalit women who come from places that are not as much affected by Ambedkar as Maharashtra is. He expresses his concern regarding this and says, "There is a notable shift taking place in the location of Dalit women. Dalit women from Maharashtra are better educated and employed than their

---

<sup>43</sup> Baisantri, *Dohra Abhishaap*, 75.

<sup>44</sup> Gopal Guru, "Dalit Women Talk Differently," *Gender and Caste: Issues in Contemporary Indian Feminism* (Delhi: Women Unlimited, 2003), 83.

<sup>45</sup> Gail Omvedt, "Preface," *Poisoned Bread* (India: Orient Blackswan, 2009), xiii.

<sup>46</sup> Singh, "Representation of Dalit Women in Dalit Men's and Women's Autobiographies," 40.

<sup>47</sup> Guru, "Dalit Women Talk Differently," 83.

counterparts from Karnataka... Thus, here too, a certain section of Dalit women will be rendered anonymous.”<sup>48</sup>

In Baisantri's narrative, the real face of Dalit men who speak about women's liberation and freedom in public gets revealed in the private space. Baisantri's husband was an honored freedom fighter who received a pension for his service, but he never gave any freedom to his wife. He did not even give her enough money to fend for her own needs. He kept her as a servant.<sup>49</sup> In this and other narratives by Dalit women, Dalit men come across as the source of the worst form of exploitation, and “the body of the violated Dalit woman provides a critique of Dalit patriarchy and destroys the myth of Dalit patriarchy as democratic.” Thus, Dalit women do not have to deal with multiple patriarchies, but with a graded patriarchal setup.<sup>50</sup> Baisantri notes in her narrative her struggles to be a part of the Dalit public sphere. But she could be a part of this discursive sphere only until she was supported by her father. Once she got married, she was forced not to participate in the public sphere by her husband.<sup>51</sup> Such instances throw light on Dalit patriarchy and their regressive attitude towards Dalit women. When reading *Dohra Abhishaap* as a narrative of growth of the narrator, the evolved self is marked by the courage to confront the cruelties of the social order.

Toral Jatin Gajarawala notes the trajectory of Dalit autobiographical narratives and writes that, “this is a classic tale of modern Dalit literature, a paradigm of Dalit realism: grounded in the experience of casteism faced by a singular protagonist, seemingly artless in terms of narrative style, demonstrating a united platform for social change, and displaying Dalit chetna (consciousness).”<sup>52</sup> In autobiographical narratives, the protagonist is seen as a naïve character who experiences caste-based discrimination as a result of his credulous actions. Thus, the journey into the protagonist's adulthood is marked as “a growing political consciousness of their ‘Dalit’ identity beyond the individual's local *jati* associations, through increasing awareness of Ambedkar's ideology.”<sup>53</sup>

Autobiographies, thus, consist of elements of life writing and self-building. Also, based on the study of the two Dalit autobiographies, it can be concluded that autobiography is a crucial genre for marginal communities because it is the marginal self that needs to be constructed as it has been denied such opportunities in the past. It is possible for many authors to achieve this through the process of exploring the self that occurs while writing an autobiography. Through this process, the marginal self takes the central position and voices the struggle against oppression, as

---

<sup>48</sup> Guru, “Dalit Women Talk Differently,” 84.

<sup>49</sup> Baisantri, *Dohra Abhishaap*, 106.

<sup>50</sup> Putul Sathe, “Ethnography of True Marginalised Self: Reading of Dalit Women's Autobiographies,” 28.

<sup>51</sup> Baisantri, *Dohra Abhishaap*, 104.

<sup>52</sup> Toral Jatin Gajarawala, *Untouchable Fictions: Literary Realism and the Crisis of Caste* (New York: Fordham University Press, 2013), 87.

<sup>53</sup> Hunt, *Hindi Dalit Literature and the Politics of Representation*, 137.



## The Doubly Marginalized Self in 20<sup>th</sup> Century Dalit Autobiographies

has been done by the narrators of *Tiraskrit* and *Dohra Abhishaap*. As discussed in the paper, these voices are doubly marginalized and in the process of constructing the self, which happens in relation to the society with which they are in conflict, they are also able to recognize the limitations of society, along with the fissures that exist in the Dalit community. The voice that rises from the margins, then, becomes a voice that questions the center that created the margin. The self that began as naïve is now socially and politically informed.

### Bibliography

- Ambedkar, Bhim Rao. *Annihilation of Caste*. Delhi: Navayana, 2014.
- Ambedkar, Bhim Rao. "Speech at Mahad." In *Poisoned Bread*, edited by Arjun Dangle. Delhi: Orient Blackswan, 2009.
- Baisantri, Kaushalya. *Dohra Abhishaap*. Delhi: Parmeshwari Prakashan, 1999.
- Chauhan, Surajpal. *Tiraskrit*. Delhi: Anubhav Prakashan, 2002.
- Dangle, Arjun, ed. *Poisoned Bread*. Delhi: Orient Blackswan, 2009.
- Deshpande, Satish, ed. *The Problem of Caste: Reading on the Economy, Polity and Society*. Delhi: Orient Blackswan, 2014.
- Gajarawala, Toral Jatin. *Untouchable Fictions: Literary Realism and the Crisis of Caste*. New York: Fordham University Press, 2013.
- Guru, Gopal. "Dalit Women Talk Differently." In *Gender and Caste: Issues in Contemporary Indian Feminism*, edited by Anupama Rao. Delhi: Women Unlimited, 2003.
- Hunt, Sarah Beth. *Hindi Dalit Literature and the Politics of Representation*. Delhi: Routledge, 2014.
- Kumar, Raj. *Dalit Personal Narratives: Reading Caste, Nation and Identity*. Delhi: Orient Blackswan, 2010.
- Limbale, Sharankumar. *Towards an Aesthetic of Dalit Literature: History, Controversies and Considerations*. Delhi: Orient Blackswan, 2004.
- Mukherjee, Alok. "Reading Sharankumar Limbale's *Towards an Aesthetic of Dalit Literature: From Erasure to Assertion*." In *Towards an Aesthetic of Dalit Literature: History, Controversies and Considerations*. Delhi: Orient Blackswan, 2004.
- Mukherjee, Arun Prabha. "Introduction." In *Joothan*. Delhi: Samya, 2010.
- Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Vishakha Kardam

Omvedt, Gail. "Preface." In *Poisoned Bread*, edited by Arjun Dangle. India: Orient Blackswan, 2009.

Ram, Kanshi. *The Chamcha Age*. Delhi, 1982.

Sathe, Putul. "Ethnography of True Marginalised Self: Reading of Dalit Women's Autobiographies." *Women's Link*. 19, no. 4 (2013): 25-32.

Singh, Shweta. "Representation of Dalit Women in Dalit Men's and Women's Autobiographies." *The Delhi University Journal of the Humanities and the Social Sciences*. Vol. 1 (2014): 39-47.

Smith, Sidonie, and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. USA: University of Wisconsin Press, 1998.

Tiwari, Bajrang Bihari. "Concept of Dalit Feminism." *Journal of Literature and Aesthetics* 8, no. 1 (2008): 70-73.

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

*Leiris, Lévi-Strauss ve Malinowski'de  
Öznelliğin Ön plana Çekilmesi*

**Elliot Shaw**

PhD Student  
University of Georgia  
Comparative Literature  
ORCID: 0000-0003-3131-0717  
shaw.elliott@gmail.com

---

Shaw, Elliot. "Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski."

*Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 41-57.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7798528>

Geliş tarihi / Received: 02.02.2023 • Kabul tarihi / Accepted: 05.04.2023

Checked by plagiarism software • © Yazar(lar) / Author(s) | CC BY- 4.0

Elliot Shaw

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

### Abstract

This essay is concerned with the ways in which aspects of anthropology's historical struggle with subjectivity and language, as explored by Clifford Geertz in *Works and Lives*, is mirrored in revealing ways in Michel Leiris' approach to his singular autobiographical project, *The Rules of the Game*. While conventional wisdom suggests that anthropology and autobiography have little in common, I aim to make clear how the role of author-subjectivity in Leiris is foregrounded in much the same way Lévi-Strauss does in *Tristes Tropiques*. The essay's second part studies how Bronisław Malinowski's corpus reveals a similar dynamic. I aim to show how such a foregrounding of subjectivity, rather than obscuring the objects or subjects of study, is a means of getting closer to them.

### Anahtar Kelimeler

Autobiography, subjectivity, anthropology, Leiris, Lévi-Strauss, Malinowski

### Öz

Bu makale, Clifford Geertz'in *Eserler ve Hayatlar* (Works and Lives) adlı kitabında ele aldığı antropolojinin öznellik ve dille olan tarihsel mücadelesinin Michel Leiris'in tek otobiyografik projesi olan *Oyunun Kuralları*'da (The Rules of the Game) sergilediği yaklaşımda nasıl örneklendiği ile ilgilidir. Genel kanı antropoloji ve otobiyografinin çok az ortak noktası olduğunu öne sürse de, Lévi-Strauss'un *Tristes Tropiques*'te yaptığı gibi Leiris'te de yazar-öznellik rolünün nasıl ön plana çıkarıldığını açıklığa kavuşturmayı hedefliyorum. Makalenin ikinci bölümü Bronisław Malinowski'nin külliyyatının benzer bir dinamiği nasıl ortaya koyduğunu inceliyor. Özneliğin bu şekilde ön plana çıkarılmasının, çalışma nesnelerini veya öznelerini gizlemekten ziyade, onlara yaklaşmanın bir yolu olduğunu göstermeyi amaçlıyorum.

### Keywords

Otobiyografi, öznellik, antropoloji, Leiris, Lévi-Strauss, Malinowski

## Introduction

In the 1980s, the field of anthropology was facing a methodological identity crisis. A recently-published spate of texts had foregrounded the subjective and literary dimensions of its craft, which had long been held as ancillary to its status as a social science. Among these texts were George Marcus and Michael Fischer's *Anthropology as Cultural Critique* (1986), Marcus and James Clifford's *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), and Clifford's follow-up text, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (1988). Clifford's *Writing Culture* was of particular note in its critique of traditional views of anthropology, which was seen by some to threaten the field's "old disciplinary principles of truth, science, and objectivity with the relativizing epistemic murk of newfangled literary theory and other dubious influences."<sup>1</sup>

The field was thus facing "a sort of epistemological hypochondria," as many anthropologists felt that their work had been stripped of the epistemic certainty it had previously enjoyed.<sup>2</sup> Other critics, however, felt that such reactions were "rather exaggerated anxieties," among whom was Clifford Geertz.<sup>3</sup> In *Works and Lives: The Anthropologist as Author* (1989), Geertz argued that anthropology would more than survive its present struggles if it properly acknowledged and reckoned with the real issues presented by its critics.<sup>4</sup> More than this, Geertz argued that the field's most influential practitioners had earned their reputations not due to the scientific purity of their works but to the effective use of their subjective perspectives, narration, and description. Among the figures Geertz analyzes along these lines are Claude Lévi-Strauss, Bronisław Malinowski, and Evan Evans-Pritchard.<sup>5</sup>

Geertz thus took what anthropologists feared was their field's Achilles heel and framed it as one of its most enduring strengths. Geertz argued that it was through the embrace of subjective experience that the most authentic anthropological work is done—that, rather than objective

---

<sup>1</sup> Orin Starn, "Writing Culture At 25: Special Editor's Introduction," *Cultural Anthropology*, vol. 27, no. 3 (2012): 411.

<sup>2</sup> Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 71.

<sup>3</sup> Geertz, *Works and Lives*, 9. Several examples of contemporary anthropology and autoethnography came to affirm Geertz' view that the personal voice was a strength, rather than a weakness. Ruth Behar's *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart* (Beacon Press, 1997) is an excellent example.

<sup>4</sup> Geertz, *Works and Lives*, 149.

<sup>5</sup> Evans-Pritchard's general outlook and famous contention that anthropology was more a discipline of the humanities rather than a science is relevant to this discussion. For the sake of brevity, however, analysis of his work and perspectives will be omitted here.

distance and detachment, it was in the first-person point-of-view that many of anthropology's most important works were forged. One of the most evocative examples of this was Lévi-Strauss' inimitable *Tristes Tropiques* (1955). Rather than hide the exigencies of his experience as an anthropologist in the field, Lévi-Strauss foregrounded them. His experiences, his distastes, his discomforts were not hidden or papered over by a professionalism or decorum or scientific verbiage. They were key components of the work's ethos and a central reason why it became a modern classic.

In the latter half of the twentieth century, disciplines other than anthropology also wrestled with what to make of the influences of subjectivity. In the humanities, history had a public grappling with such issues, as the work of Hayden White powerfully illustrates, as did the sciences, as seen in the work of Bruno Latour and Thomas Nagel. This essay, however, is motivated by some of the unexpected affinities in the ways in which anthropology and autobiography responded to the difficulties of subjectivity. Attention will be given to Michel Leiris, whose writings blur the lines traditionally distinguishing between autobiography and anthropology. As illustrated in his ethnographic work *Phantom Africa* and his later series of autobiographical writings, *The Rules of the Game*, Leiris' writings anticipated and preemptively responded to the challenges anthropology faced later in the twentieth century. Connections are then drawn between Leiris' "treatment" of subjective perspectives and similar perspectives in evidence in the writings of Claude Lévi-Strauss, namely, *Tristes Tropiques*. The final part of the essay deals with the event and impact of the publication of Bronisław Malinowski's *A Diary in the Strict Sense of the Term* with attention given to the ways it not only reframed how Malinowski's classic text *Argonauts of the Western Pacific* was interpreted, but how it occasioned a reformed awareness of the subjectivity of the fieldworker in the discipline. The close readings and analyses that follow concern the authors' awareness and treatment of the subjective mechanics of writing and representation, both of the self and of the other. In each, there is a shift—for some intentional, others not—from a writerly position in which such subjective mechanics are hidden, to a position in which they are exposed. The essay then offers some brief reflections on the rhetorical effects of such foregrounding, arguing that by so doing, authors and readers arrive at an even playing field on which the power to determine and define is a mutual, shared enterprise.

### **Leiris and Lévi-Strauss: Foregrounding the Subject**

Leiris was a highly idiosyncratic figure whose variegated literary and disciplinary associations linked him to a wide range of influences and experiences. In the 1920s, Leiris was involved with the Surrealist movement, whose emphasis on free expression and the exploration of the self and experience had attracted the young author. Though he achieved some success with his poetry in these early years, by 1929, Leiris had had a falling out with Andre Breton and was looking to move in a different direction. This new direction came in the form of an invitation from the anthropologist Marcel Griaule to serve as a secretary-archivist on France's first ethnological

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

mission to sub-Saharan Africa. In Leiris' mind, Griaule's invitation was an opportunity to experience something fresh and inject something new into his life, which he felt had grown stale and weighed down by a stalwart depression. Deciding to accompany the expedition was an effort for Leiris to find and don "a new skin," a new way of being.<sup>6</sup>

The Africa that awaited Leiris, however, was different from the one he had nursed in his mind. Leiris' desire had been to escape Europe, to escape himself, through immersion in a cultural world far from the aesthetic movements, political dramas, and "civilized" mentalities that had lately suffocated him. The logistics of travel, however, proved alternately dreary and exasperating for Leiris: cars breaking down, the effort to find palatable and agreeable foods, illness, shoes falling apart, receiving haircuts whenever possible, combating mosquitoes, achieving a good night's rest. In addition to these challenges were even more formidable ones: disagreeable dynamics within the crew of the expedition (Leiris's distaste for Griaule, with whom he later had a falling out) and the principal challenge of acquiring an authentic understanding of their anthropological subjects.

Such struggles were vividly documented in the daily journal Leiris kept while on the expedition, which was published soon after his return to Europe as *L'Afrique fantôme* (1934 [English translation, *Phantom Africa*, 2017]). The text was renowned for its idiosyncrasy as an ethnographic work. Far from conventional ethnographical writing, Leiris' text was an enthralling admixture of personal reflections, anxieties, self-doubts, sexual fantasies, and genuine, substantive ethnographic observation. It also documented Leiris' disappointing realization that ethnological experience would not free him of what he'd hoped to leave in Europe: "The voyage only alters us for brief moments," he wrote in February 1932, "Most of the time, you remain sadly as you've always been."<sup>7</sup>

While the experience may not have been what he hoped for it to be, Leiris did not come away totally empty-handed, for it was through this experience that Leiris acquired the habit of notecard-taking. The daily entries in *Phantom Africa* are instances of this method of jotting down short details and observations with little effort to paper over the seams of starts and stops. Though originally a method of documentation in an ethnological setting, it later became a foundational method used in virtually all of Leiris' writings, ethnological or not. After his return to Europe, Leiris stated that "Everything that occurred to me from day to day that deserved interest, I would write down on a note card (perhaps an ethnographer's habit)."<sup>8</sup> As such, what began as an ethnographer's habit became an autobiographer's habit. In composing *The Rules of the Game*, Leiris used his notecards as springboards for reflection, as guideposts for wending his way through

---

<sup>6</sup> Phyllis Clarck-Taoua, "In Search of New Skin: Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*," *Cahiers d'études africaines* (2002): 167, <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/153>.

<sup>7</sup> Michel Leiris, *Phantom Africa*, trans. Brent Hayes Edwards (New York: Seagull Books, 2017), 281.

<sup>8</sup> Quoted in Jann Purdy, "Ethnographic Devices in Modern French Autobiography," *Pacific Coast Philology*, vol. 42, no. 1 (2007): 27.

the labyrinths of memory and verbal associations.<sup>9</sup> So important were the notecards that Denis Hollier included them as an appendix to the 2003 Pléiade edition of *La Règle du jeu*.<sup>10</sup>

The adoption of the notetaking system marked an important shift in Leiris' writing in more than one regard, however. Something had crystallized as a result of his experience on the expedition related to the difficulties he experienced in attempting to authentically grasp and represent the African other. Several entries reflected on these challenges, the result of which was a waning confidence of ever arriving at a clear understanding. For example, on 13 October 1931 Leiris wrote, "At each stage in each inquiry, a new door opens, usually onto what seems an abyss or a quagmire. Each gap is bridged, however. Perhaps we will find our way through?"<sup>11</sup> A few days before this entry, however, the dubiousness in Leiris' voice here was magnified into something much more menacing. Leiris had "Dreamed all night of totemic complications and familial structures, without being able to defend myself against this labyrinth of streets, rocks, and forbidden places."<sup>12</sup> Here, the ambiguities of fieldwork assume the air of a personal affront or threat, suggesting that Leiris' investigations are, for him, much more than mere intellectual curiosity or academic exercise; they correlate to a kind of searching that is much closer to home, so to speak. This is illustrated in another passage in which Leiris' choice of words conspicuously aligns with the titles of what would later be the volumes of his autobiography. On 5 October 1931, Leiris wrote, "I despair of ever being able to get to the bottom of anything. Merely to have bits and scraps of information concerning so many things infuriates me..."<sup>13</sup> These "bits and scraps of information" disturb the Leiris who, at this point in 1931, still had hope that he could eventually "get to the bottom" of a matter. It appears, however, that Leiris soon came to view such bits and scraps of information not as breadcrumbs on the way to foundations or principles, but the principles—or if the reader will forgive a pun, the *rules*—themselves. One may reasonably assume that Leiris' notecards themselves were seen by him as these bits and scraps of information, the whole of which may never be seen or arrived at.

Leiris' dawning understanding of the eminence, if we may call it such, of "bits and scraps of information" was part and parcel to a growing skepticism toward conventional understandings of authority that can be observed in *Phantom Africa*. However confounding Leiris may have found the African other, it did not imply that his fellow countrymen were any more a source of comfort or familiarity. To the contrary, Leiris openly expressed his antipathy for Paris, his country, the European life he left behind. Whenever the behavior of his fellow explorers reflected colonial mindsets, Leiris made no effort to conceal his disapproval. This disapproval grew over time, and

---

<sup>9</sup> Marc Blanchard, "Visions of the Archipelago: Michel Leiris, Autobiography and Ethnographic Memory," *Cultural Anthropology*, vol. 5, no. 3 (Aug., 1990), 271.

<sup>10</sup> Denis Hollier, "Notes (on the Index Card)," *October*, vol. 112, (Spring, 2005): 35.

<sup>11</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 189.

<sup>12</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 187.

<sup>13</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 183, emphasis mine.



## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

by 26 January 1932, Leiris wrote, “I am less and less able to stand the idea of colonization.”<sup>14</sup> Leiris viewed colonization as a bloody, demeaning means of extracting taxes from the colonies. And in the same entry, Leiris candidly linked this extractive motive to the endeavors of his own field: “Ethnographic study, to what end? To be able to carry out a policy better able to bring in taxes.”<sup>15</sup> Thus, Leiris viewed ethnography as an arm or organ of the colonialist project which sought to better understand non-European cultures so that colonial rule could operate more efficiently.

The disparity between the ostensible aims of colonialism and ethnography and what in Leiris’ view were their actual aims left an indelible mark on Leiris. Because he could not endorse the project of colonialism, and because colonization and ethnology were different parts of the same project, neither could Leiris endorse the conventions of ethnographic documentation, which presumed a kind of authority over its subjects in the same way European colonialism did. Leiris’ use of the notecard method, as such, could be seen as a kind of rhetorical protest against colonial modes of authority. Because he did not want to claim (or felt that he *could* not claim) to be an authority on his ethnographic subjects, he employed a mode of representation that was unsystematic, non-totalizing, and foregrounded his struggles to determine or define what he encountered.

Along these lines, Leiris includes a telling conversation with his colleague, André Schaeffner, in the entry marked for 28 December 1931. That afternoon they had a “literary discussion...concerning the interest of private diaries in general and of this diary in particular. He dismisses their interest; I defend it, of course.”<sup>16</sup> Then, in a rare explicit statement of a kind of methodology, Leiris wrote, “Should one tell all? Should one select? Should one transfigure things? I am of the opinion that one should describe everything.”<sup>17</sup> This method of “describing everything” thus included, based on Leiris’ writings, not only the objects and subjects being observed, but the observer himself, complete with his days of bad moods, frustrations, hopes, and longings. By implication, writing that indicated an awareness of what was only outwardly-oriented was therefore incomplete; giving account of everything, on this basis, must include an inward awareness as well. To deliberately omit descriptions of the observer doing the observing, therefore—as was the *de facto* *modus operandi* of conventional ethnography of the time—was to be party to the attitude of authority over the observed in the manner that Leiris found increasingly problematic. To rhetorically combat such attitudes, Leiris turned a spotlight on the subjective mechanisms of writing and representation.

Leiris did not, however, relegate the problem of authority to the domains of colonialism and ethnography. For him, all manner of representation confronted the problem of authority, including autobiography. Autobiography encountered abysses and quagmires similar to those he encountered

---

<sup>14</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 267.

<sup>15</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 267.

<sup>16</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 242.

<sup>17</sup> Leiris, *Phantom Africa*, 242.

in the field. The way reaching the bottom of things eluded him in his fieldwork was mirrored in his attempts at self-understanding that *The Rules of the Game* document. In a manner distinctly similar to the ways Leiris foregrounded his frustrated attempts to make sense of the African societies he came in contact with, Leiris, in *The Rules of the Game*, again turned a spotlight not just on the “scraps” of memories jotted down onto notecards, but on himself in the process of making sense of those scraps.

For example, in the second volume of *The Rules of the Game, Scraps* (1955), we find Leiris unsure about what to make of a notecard he had written years before. On the card, Leiris had written that sex and death were somehow wrapped up with one another. In processing what he must have been thinking all those years before, Leiris hypothesized that the “instinctive hatred of the sexes” must come from a foggy awareness that “their mortality [was] due to the differentiation between them.”<sup>18</sup> Leiris struggled, however, to “classify the lines in question” and wondered “aloud” on the page whether he should view it merely as “a document relating to my state of mind [at the time],” or whether to take it as something more generally true.<sup>19</sup>

Leiris’ decision to foreground his struggle to make sense of his notecard is emblematic of his approach to memory generally. Whereas more conventional autobiographies set out to tell “the” story of a life or organize memories according to a theme or narrative, Leiris does no such thing. The “scratches” and “scraps” of his autobiographical writings cannot be so unified, claiming authority neither over the Leiris of his memories, nor the Leiris writing about his past self. Leiris depicted himself struggling, vacillating, wavering, unsure of what to say of and for himself. Leiris thus invites the reader to view and consider the seams and self-doubts that are inherent components of the writing process, but which other writers and autobiographers often endeavor to conceal. For Leiris, to conceal such seams would be to claim an authority over himself to which he felt he had no more right than he did over the people and societies encountered in *Phantom Africa*.

Leiris’ choice to foreground messy acts of giving form to “raw” information, unique as it is, is paralleled in the works of several other anthropologists, but perhaps none more so than in Claude Lévi-Strauss’ seminal work, *Tristes Tropiques* (1955). Like *The Rules of the Game*, *Tristes Tropiques* was composed as a sort of corrective to what Lévi-Strauss saw as wanting or problematic in anthropological writing of his time. Lévi-Strauss pushed against conventional anthropology’s assumption that the following sequence of events could occur without issue: an authentic encounter with an object of perception/interest, followed by a faithful representation of that encounter. Conventional anthropology had had an implicit faith in its ability to understand what and who the cultural other was in addition to an untested faith in its ability to express those findings with fidelity. In the nineteenth and early twentieth centuries, anthropologists conducted their work as if they were “looking through a crystal window to the reality beyond.”<sup>20</sup> Belief in

---

<sup>18</sup> Michel Leiris, *The Rules of the Game: Volume 2: Scraps*, trans. Lydia Davis (New Haven, MA: Yale University Press, 2017), 59.

<sup>19</sup> Leiris, *The Rules of the Game*, 60.

<sup>20</sup> Geertz, *Works and Lives*, 29.

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

such unclouded perception was contiguous with the modes of writing that Leiris' work aimed at countering, modes that sought to conceal "the construction scars [and] the brush marks."<sup>21</sup> In contrast to these features (what Bourdieu might call anthropology's *habitus*), Lévi-Strauss sought to guide his readers' attention to his subjectivity, to the subjective scars, brush strokes, and mechanics involved in the construction of his text. As Geertz formulated it, Lévi-Strauss did not want his reader to "look through his text, he [wanted] him to look at it."<sup>22</sup> The manner in which Lévi-Strauss did this was on striking display in *Tristes Tropiques*' infamous opening line: "I hate travelling and explorers."<sup>23</sup>

In the opening line's crosshairs was anthropological writing that smacked of travel literature and gloried in the ethnographer's burdens (the grueling travel, the living conditions, the food, etc.), features which Lévi-Strauss viewed as mere congratulatory self-aggrandizement. But the opening line is also an instance of Lévi-Strauss forcing his readers to look at the ethnographer executing his tasks rather than exclusively at the results of his efforts. As Leiris did in *The Rules of the Game*, Lévi-Strauss chose to open his work not with an introduction, or a scene-setting, or with remarks on method; instead, he drew the reader's attention to an idiosyncratic opinion of the ethnographer himself. Lévi-Strauss' brusque, antipathetic pronouncement was *Tristes Tropiques*' tempo-setting salvo.

By no means, however, did the text deride the overall worth of the anthropological project. Lévi-Strauss engaged in what qualifies as conventional anthropological work throughout. But the foregrounding of the subjectivity of the ethnographer, himself, was a conspicuous—and memorable—departure from the traditional approach. In such choices, Lévi-Strauss and Leiris can be observed making parallel gestures, the aims of which were to move toward greater authenticity in the representation of others and of oneself. Leiris did not abandon autobiography because of the fraught nature of decoding his notecards in the same way that Lévi-Strauss did not abandon anthropology because of a similarly fraught "chaos of facts."<sup>24</sup> Both sought to draw the reader's attention to the processes involved in the documenting and writing of their fields. By so doing, Leiris and Lévi-Strauss introduced a level of accountability that was largely absent in anthropological literature before them. And though the old variety of authority may have been lost, an arguably more engaging kind of authenticity was achieved in its stead.

Geertz' analysis of Lévi-Strauss and *Tristes Tropiques* revealed another alignment with Leiris. Geertz suggested that because of *Tristes Tropiques*' unique characteristics, it could be read as an example of a variety of genres, one of which was as a symbolist text—a movement with which, by way of his previous alignment with Surrealism, Leiris was also associated. Geertz

---

<sup>21</sup> Geertz, *Works and Lives*, 29.

<sup>22</sup> Geertz, *Works and Lives*, 29, emphasis mine.

<sup>23</sup> Geertz, *Works and Lives*, 17.

<sup>24</sup> Malinowski's term from the oft-quoted passage in "Baloma; the Spirits of the Dead in the Trobriand Islands," *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 46 (1916), 211–212.

argued that the manner in which Lévi-Strauss grappled with memory resembled the symbolist tradition's treatment of memory. For example, at one point, Lévi-Strauss realized that the “unconscious awareness” of the association in his mind of Brazil with an “all-permeating sense of burning perfume” must have been due to the assonance between *Brésil* and *grésiller*.<sup>25</sup> Once again, Lévi-Strauss and Leiris were of a piece in this subtle form of self-analysis. Gaining awareness of this simple association in Lévi-Strauss' mind revealed to him that “[exploration] is not so much a matter of covering ground as of *digging beneath the surface*,” that “chance fragments of landscape, momentary snatches of life, reflections caught on the wing—such are the things that alone make it possible for us to understand and interpret horizons which would otherwise have nothing to offer us.”<sup>26</sup> These “chance fragments” and “momentary snatches of life”—which allude to the character of Leiris' notecards—bypassed the ways in which self-conscious performativity can distort what lies beneath the surface. The unperformed, pretense-less nature of these ephemeral moments shielded them from the inauthenticity of outward display, and thus secured the value they had for Lévi-Strauss.

The autobiographical and ethnographical projects of Leiris and Lévi-Strauss converge once again in their shared desire to be free of performativity as such, whether it was the self performing for the other, as in autobiography, or the other performing for the self, as in ethnography. Leiris and Lévi-Strauss showed how “small” details and interior moments could reveal “primitive” states of being that might otherwise be obscured by the masks of public performance, pressures to conform to conventions, and needs to satisfy tradition. The allure of “primitive” states, for Lévi-Strauss and Leiris, was also wrapped up with the prospect of retrieving something that “developed” European cultures could not offer: for Leiris, a deeper self-understanding and of deliverance from his existential malaise, for Lévi-Strauss, deeper anthropological understanding.

The final affinity between Lévi-Strauss and Leiris I would like to mention is a mutual skepticism about the extent to which personal experience was relevant to the lives of others and to external reality. Personal experience was, for Lévi-Strauss, not entirely devoid of meaning unto itself, but he believed that it needed to be filtered through a kind of framework for it to rise above the status of the anecdotal. In a passage tracing his intellectual development in *Tristes Tropiques*, Lévi-Strauss explained how his interactions with Freud, Hegel, and Marx had impressed upon him the importance of one principle above all others: the idea “that understanding consists in reducing one type of reality to another.”<sup>27</sup> The central challenge of this principle was, for Lévi-Strauss, “the problem of the relationship between feeling and reason”—things in seeming opposition to each

---

<sup>25</sup> Geertz, *Works and Lives*, 43.

<sup>26</sup> Quoted on Geertz, *Works and Lives*, 43 (emphasis mine). This section's discussion has many affinities with Kathleen Stewart's *Ordinary Affects* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), which analyzes intimate emotions and experiences in light of the complex economic, political, and social matrices of the external world.

<sup>27</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trans. John Weightman and Doreen Weightman (New York: Penguin Classics, 2012), 57.

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

other, but in possession of equal value. Lévi-Strauss had hoped for a kind of “superrationalism” whereby not one of either’s properties would be sacrificed in the process of reducing one type of reality to another.<sup>28</sup>

Because this principle was central to Lévi-Strauss’ philosophical worldview, he found the tenets of “new metaphysical tendencies” like phenomenology highly problematic. Phenomenology’s suggestion of a continuity between experience and reality was objectionable to Lévi-Strauss not because it reduced the one to the other, but because it neglected the need to subject experience to an “objective synthesis,” a kind of synthesis wholly devoid of sentimentality.<sup>29</sup> Perspectives like phenomenology’s were, as such, problematic to Lévi-Strauss because of the “over-indulgent attitude towards the illusions of subjectivity” he saw in them.<sup>30</sup>

Though these statements may appear to contradict the foregoing characterization of Lévi-Strauss’ relationship to subjectivity, the understanding of subjectivity that Lévi-Strauss practiced aligned with what he spells out in theory here: that subjectivity itself is not itself the issue, but one’s relationship to it. Lévi-Strauss held that subjecting personal experience to a system was the key to properly perceiving it and was the means by which it could connect to and comment on reality. Following the methods of his “sources of inspiration” (Hegel, Marx, Freud), Lévi-Strauss developed a system by which individual experience could connect to broader reality, which was, in a word, structuralism. It was only through an “objective synthesis” of this kind that individual experience could be transformed into something that, for him, drew the individual closer to, not farther from, reality. Drawing closer to that reality required the “use” of subjectivity as a means, not an end: “[Our] mission...is to understand Being in relation to itself, and not in relation to oneself.”<sup>31</sup> Insofar as it was wrapped up in individual feeling, Lévi-Strauss viewed subjectivity as a hindrance to an understanding of reality and of Being. But insofar as it reflected features of Being *eo ipso*, it was crucially important.

Lévi-Strauss’ conception of subjectivity was thus fundamentally interpersonal. His engagement of subjective experience in *Tristes Tropiques* was motivated not just by an interest in his own experience but by an interest in what his experience told of what was *not* his—of what extended beyond the limits of his experience. In the passage from *Scraps* discussed above, Leiris’ self-analysis also reflected this perspective as he pondered whether his thoughts were anything more than mere personal idiosyncrasy. Leiris determined that there was a relationship between his individual experience and others’, but was careful to not extrapolate too far, stating that in “[deriving] a representation of reality essentially from my own experience or from my own feelings and having formulated it as a primary truth that was not only my truth but also everyone’s truth [he may have] done something rather ill considered.”<sup>32</sup> Such apprehensions notwithstanding, Leiris

---

<sup>28</sup> Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 57.

<sup>29</sup> Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 58.

<sup>30</sup> Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 58.

<sup>31</sup> Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 58; Russell translation quoted on Geertz, *Works and Lives*, 46.

<sup>32</sup> Leiris, *The Rules of the Game*, 61.

later affirmed that one of “the most natural aims of literary activity [was the forging of] certain approximate truths which people will accept as their own.”<sup>33</sup> Leiris thus ultimately asserted a relationship to his individual experience that aligned closely with Lévi-Strauss’ contention that such can represent a reality extending beyond the limits of the self.

A few, final distinctions between the authors’ positions are worth underlining, however. Firstly, it seems that for Leiris, unlike Lévi-Strauss, feeling (or sentiment) was not an impediment to understanding. Feeling, for Leiris, seemed to be the very medium by which interpersonal understanding was established. One might envision that whereas Lévi-Strauss reached upward, seeking de-personalized and thereby objective understanding, Leiris planted his feet on the ground all the more deliberately, holding that it was only through concrete experience that he could transcend it. Secondly, in part as a result of this, Leiris seemed to be more optimistic about interpersonal understanding. Personal experience for him did not need to be passed through an objectifying synthesis in order to secure a relationship with external reality. It seems that Leiris felt the very process of communication (the act of writing, particularly) conducted by the individual possessed of itself the power to touch reality, to speak to the experiences of others, and to thereby transcend individual experience. Leiris recognized how this perspective could be “ill considered,” speaking to the “relativity” and the “dubiousness” inherent in his suggestion, but he nevertheless felt that individual reflections could possess “some general truth” and that one could “extract something worthwhile” from one’s scraps of experience.<sup>34</sup> Such reflections reached outward, away from the self, in a manner similar, once again, to Lévi-Strauss’ belief that individual experience should be mined for what is not singular in it, but for what is general.

### **Malinowski Before and Behind the Curtain**

I would like to leave Lévi-Strauss and Leiris at this point and turn in this final section to Bronisław Malinowski, another imposing figure in twentieth-century anthropology. Geertz devoted a chapter in *Works and Lives* to Malinowski, “I-Witnessing,” in which he reiterated how as a social science, anthropology was constitutionally averse to the influence the author-individual could have on its work, especially in light of the stressors of fieldwork. He notes how the anthropologist had been expected to abscond from the comfortable confines of cultural familiarity to live in the context of the cultural other and act as a dispassionate, transparent eye on the host culture all the while. These expectations were largely the result of the precedent that was set by Malinowski and his foundational work, *Argonauts of the Western Pacific* (1922).

Malinowski’s method of total-immersion was the standard in the field for decades, but eventually gave rise to an enduring paradox. On the one hand, the anthropologist had been

---

<sup>33</sup> Leiris, *The Rules of the Game*, 61.

<sup>34</sup> Leiris, *The Rules of the Game*, 61, 60.

## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

expected, as Geertz phrased it, to “[insinuate] himself into practically any situation, as to be able to see as savages see, think as savages think, speak as savages speak, and on occasion even feel as they feel and believe as they believe.”<sup>35</sup> On the other hand, the anthropologist was also expected to be a paragon of scientific objectivity, to go about their work in a “rigorously objective, dispassionate, thorough, exact, and disciplined” manner.<sup>36</sup> Such expectations were, to use Geertz’s phrase, “uneasily yoked” (to put it mildly). Yet, for a considerable amount of time in anthropological practice, they were obligatory bedfellows in the anthropologist’s world. Such expectations were fraught with more fundamental problems to boot—like, for example, whether the anthropologist ever could “fully insinuate” herself into another culture. The reality was that the anthropologist only remained in the field for as long as disposition and circumstance allowed, which necessarily implies that all anthropological data and details are truncated and selective by necessity. Furthermore, the anthropologist’s purpose of being in the field to begin with was in order to describe (that is, *publish*) their findings to their home audience. In order for this to occur, the visitation must by necessity come to an end at some arbitrarily determined juncture.

Anthropological writing, as such, is reflective of the anthropologist’s selective pivot into the role of social-scientific commentator. At the writing stage, she is no longer immersed in the cultural life being studied. She has stepped out of the lived-experience and must now determine how best to translate observations into literary form. The shift from lived-experience to reflective and articulated expression, which generally indicates a shift from a subjective to an objective vantage-point, is tectonic. The translation of the “chaos of facts” into a literary product is to transform the literal into the figurative, the formless into the formed. Given anthropology’s aspiration of performing as a science, such transitions and translations are fraught negotiations.

By way of unlocking this tension in Malinowski’s work, Geertz analyzes *Argonauts* alongside an excerpt from Malinowski’s controversial, posthumously published *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Laying fallow in his corpus of unpublished works for years, Malinowski’s *Diary* was published at the behest of his widow in 1967—some 25 years after his death. The text had been composed during the years of the First World War when Malinowski was living with the Trobriands of New Guinea, collecting the primary material for what became *Argonauts of the Western Pacific*. When the *Diary* was originally published, it sent shockwaves through the anthropological community because the Malinowski it presented was entirely different from the one presented in *Argonauts*. Whereas the Malinowski of *Argonauts* was depicted as the preeminent anthropologist—called by James George Frazer “a quintessential man of science”<sup>37</sup>—the Malinowski of the *Diary* pulled the curtain back to reveal a man who Geertz scathingly referred

---

<sup>35</sup> Geertz, *Works and Lives*, 79.

<sup>36</sup> Geertz, *Works and Lives*, 79.

<sup>37</sup> Geertz, *Works and Lives*, 80.

to as a “self-preoccupied, hypochondriacal narcissist, whose fellow-feeling for the people he lived with was limited in the extreme.”<sup>38</sup>

A few examples will help illustrate the contrast the *Diary* set up. In reading the *Diary*, one sees that Malinowski the man is frequently disturbed, disenchanted, and irritable. Turning to the entry for Christmas Eve, 1917, for example, we see all such affects and more. Malinowski writes about going on a walk around the village in which he is stationed. He is annoyed that everyone has gone fishing. He decides to take photographs, but spoils the film. “Rage and mortification” ensue.<sup>39</sup> He bemoans being “up against fate,” and laments that it will likely triumph. He also laments the appearance of some colleagues who “spoiled” his afternoon walk.<sup>40</sup> After going to bed, he speaks of being filled with “[intense], deeply emotional thoughts” about the woman he would like to marry, which were followed by “lecherous thoughts” about other men’s wives. Then, the entry ends with a description of the overwhelming guilt Malinowski felt for thinking so little of his mother who, back in Poland, daily missed her son while the World War raged around her. He finds his “failure” to think more of her “disgusting.”<sup>41</sup>

Contrast the tone and content of this passage with that of the introductory chapter of *Argonauts*, entitled “The Subject, Method, and Scope of This Inquiry.” There we observe Malinowski outline the scientific principles by which the ethnographer should conduct themselves and their study. He explains how the successful ethnographer must follow “a patient and systematic application of a number of rules of common sense and well-known scientific principles.”<sup>42</sup> He then outlines three “principles of method” that must structure the ethnographer’s work, which include knowing “the values and criteria of modern ethnography,” placing himself in “good conditions of work” (which here meant living in a place “without other white men”), and applying “special methods of collecting, manipulating and fixing his evidence.”<sup>43</sup> The introduction thus presents Malinowski, *the man of science*. The texture of his days in the field, often suffused with his sour moods and frustrations and impropriety, had been papered over by aspirations of scientific objectivity.

The contrast between the depictions of Malinowski deepens later in the introduction as Malinowski discusses the importance of “methodological candour.”<sup>44</sup> In order for an ethnographer

---

<sup>38</sup> Christina A. Thompson, “Anthropology’s Conrad: Malinowski in the Tropics and What He Read,” *The Journal of Pacific History*, vol. 30, no. 1 (June 1995): 60, DOI: 10.1080/00223349508572783.

<sup>39</sup> Bronisław Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, trans. Norbert Guterman (London: The Athlone Press, 1989), 163.

<sup>40</sup> Malinowski, *Diary*, 163.

<sup>41</sup> Malinowski, *Diary*, 165.

<sup>42</sup> Bronisław Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (London: Routledge, 2005), 5.

<sup>43</sup> Malinowski, *Argonauts*, 5.

<sup>44</sup> Malinowski, *Argonauts*, 12.



## Foregrounding the Subjective in Leiris, Lévi-Strauss, and Malinowski

to be “trusted,” he argues, it is incumbent upon them to “show clearly and concisely, in a tabularized form, which are his own direct observations, and which the indirect information that form the bases of his account.”<sup>45</sup> He then provides a table documenting his observations “as an example of this procedure.”<sup>46</sup> The table, entitled “Chronological List of Kula Events Witnessed By The Writer,” lists his expeditions in chronological order, annotated with brief statements about what was observed or achieved therein. If we look to, say, the annotation for the period during which the passage from Christmas Eve, 1917 falls, the only thing documented is the following: “December, 1917—February, 1918. Parties from Kitava arrive in Wawela. Collection of information about the *yoyova*. Magic and spells of Kaygua obtained.”<sup>47</sup> In light of the Christmas Eve entry’s glut of detail and description about the realities of a day in the field, Malinowski’s effort in *Argonauts* at “methodological candour” presents as anything but.

Because *Argonauts* had been the model of “proper” anthropological fieldwork, with the publication of the *Diary*, the “field experience that had set the standard for scientific cultural description was fraught with ambivalence,” suddenly casting the possibility of authentic ethnographic work into doubt.<sup>48</sup> In Clifford’s phrasing, “in its rawness and vulnerability, its unquestionable sincerity and inconclusiveness, the *Diary* seemed to deliver an unvarnished reality” that forced one to “grapple with the complexities of [ethnographic] encounters and to treat all textual accounts based on fieldwork as partial constructions.”<sup>49</sup>

It is worth emphasizing that the “unvarnished reality” Clifford spoke of referred not to the cultural other, but to the ethnographer himself. It referred not just to difficulties of the ethnographer’s encounter with the other, but to the ethnographer’s encounter with himself encountering the other. Malinowski’s *Diary* exposed a man at work behind the curtain who, it turned out, was different from the dispassionate anthropological maverick that *Argonauts* had depicted. The disparity between the images of Malinowski forced the anthropological field to consider whether similar sorts of disparities existed between the authors of other major anthropological works and the people they were while working in the field. Although few other major anthropologists left behind personal diaries as dramatically revealing and contradictory as Malinowski’s, the *Diary*’s revelations fostered a new kind of self-awareness concerning the field’s aspirations toward scientific objectivity.

While the *Diary*’s publication unearthed dimensions of ethnographic authorship that the field had been reticent to give due acknowledgement, it would be incorrect to suggest that it left anthropology in a weakened state. The fact of the matter was that anthropologists had attributed undue threat to the influence of subjectivity. The notion that subjectivity was a threat had been inherited from the natural and formal sciences, on whose principles anthropology had attempted

---

<sup>45</sup> Malinowski, *Argonauts*, 12.

<sup>46</sup> Malinowski, *Argonauts*, 12.

<sup>47</sup> Malinowski, *Argonauts*, 13.

<sup>48</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, 97.

<sup>49</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, 97.

to model itself. Anthropology's efforts to resemble the natural and formal sciences were motivated by a desire to exert an authority over its objects of study in manners equivalent to such sciences. The problem, as the *Diary's* publication suggested, was that equivalent authority was impossible. But this impossibility did not mean that anthropology as a field was bankrupt or that it had been founded on false premises, as some anthropologists had feared. While the field may not have had the scientific power it previously thought, that did not mean it had *no* power; what anthropologists were forced to discern in the *Diary's* wake was what, precisely, was being accomplished in their work. Did they offer *the* understanding of a cultural other, or *an* understanding? The shift from definite article to indefinite article was an uncomfortable one to make, given the historical preference for authoritative definition, but it did not indicate a loss of legitimacy, as Geertz argued at the conclusion of *Works and Lives*.

As a final reflection on these matters, I suggest that the shift that was necessitated could be described as a pivot from authority to authenticity. The same kind of shift was reflected in Leiris' literary output. Authority had indicated, for Leiris, having power *over* something. It had implied a hierarchical model that pitted the superior over the inferior. As it related to his ethnographic work, the power dynamic in question was the colonizer over the colonized. Authenticity, on the other hand, refers to an *engagement with*, rather than power over. The movement toward authenticity entails a leveling effect whereby authority is distributed between author and reader. In the examples provided, authenticity was achieved, in the cases of Leiris and Lévi-Strauss, by intentionally foregrounding the subjective mechanics of their literary and ethnographic works (which become blended, of course), while in Malinowski's case, the emergence of subjective dynamics occasioned a difficult but necessary self-reassessment in the field.

Although vacating positions of authority come at the cost of being able to establish scientific certainty, the pivot to authenticity—achieved in the foregoing through the foregrounding of subjective mechanics of authorship—engenders a new, egalitarian relationship with readerships. Foregrounding the subjective mechanics of authorship establishes a rhetorical *ethos* that reveals an author who is thinking *with* the reader, as opposed to thinking *for* them. Thinking *with* thus replaces the ideal of being authoritative with a kind of engagement and Hegelian recognition of the subjectivity of the reader. The findings, conclusions, and narrative of the work are offered to the reader for their consideration, as opposed to being presented as definitive. That is, the pivot to authenticity is a pivot from obligatory acceptance to invited acceptance of the work, where the author recognizes the mutual subjectivity of the reader and locates the power to accept or reject the findings or claims in them. The work that is authentic in this manner is thus open-ended, leaving space for the reader to enter in and validate or invalidate as they see fit. The ultimate effect of foregrounding the subjective in the author is a recognition of the validity of the other—whether it be the cultural other of the anthropological field, or the reader encountering, navigating, and assessing the work presented to them.

**Bibliography**

- Beaujour, Michel. "Michel Leiris: Ethnography or Self-Portrayal? Review Essay of *Sulfur* 15, Featuring New Translations of Michel Leiris's Work." *Cultural Anthropology* 2, no. 4 (1987): 470–480.
- Clarck-Taoua, Phyllis. "In Search of New Skin: Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*." *Cahiers d'études africaines* 167 (2002): 479–498.  
<http://journals.openedition.org/etudesafricaines/153>.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Clifford, James and George E. Marcus. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Translated by John Weightman and Doreen Weightman. New York: Penguin Classics, 2012.
- Leiris, Michel. *Phantom Africa*. Translated by Brent Hayes Edwards. New York: Seagull Books, 2017.
- Leiris, Michel. *The Rules of the Game: Volume 2: Scraps*. Translated by Lydia Davis. New Haven, MA: Yale University Press, 2017.
- Malinowski, Bronisław. *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Translated by Norbert Guterman. London: The Athlone Press, 1989.
- Malinowski, Bronisław. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge, 2005.
- Malinowski, Bronisław. "Baloma; the Spirits of the Dead in the Trobriand Islands." *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 46 (1916): 353–430.
- Polier, Nicole and William Roseberry. "Tristes Tropes: Post-Modern Anthropologists Encounter the Other and Discover Themselves." *Economy and Society* 18, no. 2 (May 1989): 245–264.
- Purdy, Jann. "Ethnographic Devices in Modern French Autobiography: Michel Leiris and Annie Ernaux." *Pacific Coast Philology* 42, no. 1 (2007): 24–36.
- Razinsky, Liran. "Psychoanalysis and Autobiography: Leiris, Freud and the Obstacle to Self-Knowledge." *Journal of Modern Literature* 44, no. 1 (Fall 2020): 129–147.

Elliot Shaw

Starn, Orin. "Writing Culture At 25: Special Editor's Introduction." *Cultural Anthropology* 27, no. 3 (2012): 411–416.

Thompson, Christina A. "Anthropology's Conrad: Malinowski in the Tropics and What He Read." *The Journal of Pacific History* 30, no. 1 (1995): 53–75. DOI: 10.1080/00223349508572783.

Wayne, Helena. "Bronisław Malinowski: The Influence of Various Women on His Life and Works." *American Ethnologist* 12, no. 3 (August 1985): 529-540.

## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieuocu “Düşünümsellik”: Otobiyografiler Bizi Niçin Rahatsız Etmez?

*Bourdieuian “Reflexivity”*

*Against the Monotonous Submissiveness of the Biography:  
Why Autobiographies Don’t Disturb Us?*

**Büşra Nur Topal**

Araştırma Görevlisi  
Samsun Üniversitesi  
İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü  
ORCID: 0000-0002-3155-9670  
busranur.topal@samsun.edu.tr

---

Topal, Büşra Nur. “Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieucu “Düşünümsellik”:  
Otobiyografiler Bizi Niçin Rahatsız Etmez?”. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4  
(Nisan 2023): 59-70.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7798538>

Geliş tarihi / Received: 03.02.2023 • Kabul tarihi / Accepted: 05.04.2023

Checked by plagiarism software • © Yazar(lar) / Author(s) | CC BY- 4.0

## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieücü “Düşünümsellik”: Otobiyografiler Bizi Niçin Rahatsız Etmez?

### Öz

Biyografinin pratik işlevi üzerinde duran bu makalede biyografi yazımı, epistemik bir faaliyet olarak temellendirilmekte ve bir analiz çabası olarak ele alınmaktadır. Pierre Bourdieu'nün “düşünümsellik” (*réflexivité*) kavramını biyografi literatüründe kullanışlı kılma amacı taşıyan çalışmanın bütününde, özgün olarak üçlü analiz katmanı geliştirilmekte ve böylelikle bir biyografi yorumlama yaklaşımı ortaya konulmaktadır. Çalışmada, bir araştırma pratiği olan düşünümsellik ile otoanaliz (*self-analysis*) kavramları, biyografi yazım stratejisi bağlamında ele alınmakta, otobiyografi kavramına mesafeli duran Bourdieu'nün otoanaliz kavramını tercih etme nedenleri üzerinde durulmaktadır. Buradan hareketle biyografik yanılısama etrafında tartışma yürütülmektedir. Mikro anlatıların önem kazandığı günümüzde biyografik metinler, yaşam öyküsünün kayda geçirilmesinin ötesinde toplumsal birçok işleve sahiptir ve böylelikle sosyologların araştırma evrenine yerleşmektedir. Bu doğrultuda makalede, yazarları tarafından biçimlendirilmiş metinler olan biyografilerin işlev ve yaptırımları üzerinde durulmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Biyografi, otoanaliz, düşünümsellik, biyografik yanılısama, Pierre Bourdieu

### Abstract

This article focuses on the practical function of biography, which is based on an epistemic activity and treated as an analysis effort. Overall, this study aims to apply Pierre Bourdieu's concept of “reflexivity” to biography literature, which is achieved through a triple analysis layer that results in the development of a new approach to interpreting biographies. This study discusses the concepts of reflexivity and autoanalysis, both research practices, in the context of strategies for writing biographies, and it emphasizes why Bourdieu, who is distant from the concept of autobiography, prefers the concept of autoanalysis. From this point of view, there is a discussion around biographical illusion. Today, when micro-narratives are gaining importance, biographical texts have many social functions beyond recording life stories, and as a result they have become important research topics for sociologists. In this light, this article focuses on the functions and sanctions of biographies, which are texts shaped by their authors.

### Keywords

Biography, self-analysis, reflexivity, biographical illusion, Pierre Bourdieu

## Giriş

*İyi yaşanmış uzun bir hayat alkışlanacak ve sonra, şayet içinde bir giz yoksa, kendi hâline bırakılacak.*<sup>1</sup>

Stella Tillyard

Biyografi metnlerinin sosyal bilimlerdeki içselleştirilmiş otoritesine rağmen biyografi yazımını bir pratik olarak sorunsallaştırma yaklaşımının fazlaca gelişmediği görülmektedir. Biyografiler, diğer metinlere nazaran oldukça kısıtlı biçimlerde teorik yorumlamaya uğramakta ve eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Geçmişte edebiyat ve tarih alanları bünyesinde bir tür tasnif problemi doğuran mezkur metinler, disiplinlerarası çalışmaların ivme kazandığı günümüzde, edebî tür veya tarihsel belge mahiyeti taşımanın ötesinde işlevleri açısından değerlendirilebilmelidir. Her ne kadar yazılış amacı bu olmasa da biyografi, insan yaşamı üzerinde yükselmesiyle gündelik, iktisadi ve politik olayları temsil edici niteliktedir. Kültür ve yaşam alışkanlıkları etrafında biçimlendiği görülen bu metinler vasıtasıyla bireyler, toplumsal dünyadaki konumlarını ve bu konumlarda ne tür bir yer işgal ettiklerini yazıya aktarırlar. Böylece biyografi metinleri aracılığıyla bireylerin o güne değin dâhil oldukları, biçim verdikleri ve aynı zamanda kendi eylemlerini de biçimlendiren ilişkiler ağına uğrarız. Biyografiler bireylerin genel eğilimlerini yansıtarak bizlere belirli örüntüler sunar. Bireyler arasındaki ayırım ve kesişim noktaları, bu metinler aracılığıyla görünür olur. Bütün bu toplumsal nitelikleriyle biyografi, sosyologların araştırma evrenine yerleşir.

Bireyi konu edinmesiyle bir vaka tarihi olarak değerlendirilebilecek olan biyografik anlatı, psikanalizle kesişir. “Psikanalizin biyografi olduğu söylenir, nitekim biyografi incelemelerine duyulan ilgi Freudculuğun başlangıcına dayanır.”<sup>2</sup> Psikanaliz için neredeyse klasikleşmiş bir tabir olan -bireyin yaşam öyküsü- üzerine çalışmak, biyografi-psikanaliz ilişkisinin esas boyutunu yansıtmaktadır. “Hastaların vaka geçmişlerini yeniden inşa edip kaydederken psikanalistlerin yaptıkları her zaman bir biyografi faaliyetidir ve çağdaş biyografi yazarları öznelinin psikik

---

<sup>1</sup> Stella Tillyard, “Biography and Modernity: Some Thoughts on Origins,” in *Writing Lives Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England*, ed. Kevin Sharpe and S. N. Zwicker (Oxford: Oxford University Press, 2008), 30. Çalışmanın yazarı tarafından çevrilen bu ifade özgün metinde şöyle yer alır: “A long life well lived will be applauded and then, if there is no mystery attached to it, left alone.”

<sup>2</sup> Michel De Certeau, *Tarih ve Psikanaliz*, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 58.

yaşamını açıklamakla adeta yükümlüdürler.”<sup>3</sup> Sosyal atomizm düşüncesine göre toplum, kendi çıkarını düşünen ve kendi yararı ölçüsünce eylemlerini yöneten bireylerden oluştuğu için toplumsal analiz yine bireylerin tek tek ele alınması ile gerçekleşebilir. Ancak toplum, bireylerin toplamından daha fazlasıdır.<sup>4</sup> Toplum içerisinde hareket eden öznelere olarak bireyler, her ne kadar kendileri yararına amel ediyor olsalar da toplumsal bütünden yalıtılmış değillerdir.

Bir edebî tür olarak otobiyografi metinleri de bireylerin yaşam öykülerinden daha fazla bir şeyi yansıtır. Modern otobiyografide birey, atomize<sup>5</sup> olmuş hâlde karşımıza çıkarır. Anlatı yoluyla benlik sunumunun öne çıkmasıyla birey, kendi kendini analiz etme imkânını yitirmiştir. Böylece otobiyografide yazar, iç dinamikleri analiz etmeyi ihmal eder ve bu yansıtma çabası okura düşer. Okuduğumuz yalnızca, içerisinde biricik eyleyen olarak hareket ettiğini düşündüğümüz bireyin dünyası değildir. Bireyin kendini tecrit edemediği toplumsal evrendeki bir yığın sosyal ilkedir. Dolayısıyla mikro birim olan bireylerin yaşamları, ilişki ağlarıyla örülü makro ölçekli evren içerisinde, yapısal unsurlarla şekillenir ve biyografilerin bizlere söyleyeceği mezkur yapısal unsurların analizi ile anlam bulacaktır.

Mikro anlatıların önem kazandığı günümüzde biyografik metinlerin, tarihin sınırlarına taşınarak birlikte psiko-analizle kesiştiğini belirttik. Bununla birlikte ikinci bir düzey olarak sosyolojik analize kapı araladığını işaret ettik. Biyografilerin muhtevasındaki bir diğer analiz katmanı ise sosyolojik analiz üzerinde yükselir. Nesneleştirerek çözümlemeyi içeren otoanaliz (*self-analysis*), ikincil düzey analiz ile birlikte gerçekleşebilecek olan bir anlama pratiğidir. Böylece biyografiler üçlü bir katmanda işlev görürler. Bu üçlü analizle biyografiler, geleneksel ve modern yaşam biçimlerine yönelen sosyoloji çalışmalarını zengin kılmaktadır. Örneğin Rönesans dönemindeki bir biyografi, Güneş'teki lekelerin ilk fark edildiği dönemin sosyal ve siyasal atmosferiyle ilgili bir tartışmayı yansıtabilir. Galileo'nun yargılanması karşısında sıradan bir kişinin tutumunu gösterebileceği gibi bütün bunlara değinmeyip bireyin gündelik dünyanın sıradan olaylarını algılayış biçimi üzerinden benzer konuda ipuçları sunabilir veya Jakobin İngiltere'deki saray mensuplarının biyografileri bize bugünkü anlamıyla doğrudan benlik sunumu sağlamaz. Çünkü bu metinler aracılığıyla saraya mensubiyeti olan saygın kişinin bireysel yaşam öyküsünü değil; o dönemin ruhunu, Avrupa barok kültürünü ve daha birçok kurumsallaşmış özellikleri okuma imkânı sunar. Her iki durumda da okur, bir analiz çabası içerisinde ve her iki durumda da biyografi vasıtasıyla yazarın sosyo-politik olaylar karşısında nasıl bir yorum geliştirdiğine ulaşabiliriz.

Otobiyografiler bizi neden rahatsız etmez? Kişilerin yaşam öykülerini bir bütünlük içerisinde sunan otobiyografiler, eleştirel bakışları üzerine çekmeyecek derecede uysal metinlerdir. Sosyoloji

---

<sup>3</sup> Barbara Caine, *Biyografi ve Tarih*, çev. Müge Sözen (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 122.

<sup>4</sup> Emile Durkheim'in ileri sürdüğü ve birey yerine toplumu bir yapı olarak gösteren bu yaklaşım, *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*'nda temellendirilir.

<sup>5</sup> İnsanların çıkar odaklı davrandıklarını ileri süren Thomas Hobbes'un görüşlerini yansıtan sosyal atomizme göre bireyler, toplumsal yapı içerisinde en küçük ve parçalanamaz birimlere tekabül ederler.



## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieücü “Düşünümsellik”

yapma pratiğini bir “dövüş sporu” olarak tanımlayan Pierre Bourdieu, sosyologların iş tutma biçiminin, düzen içerisindeki kaos ve çatışmayı görebilmeyi içerdiğini ileri sürer ve yatkınlıkları biçimlendiren arka planın üzerine gitme teyakkuzunu öne çıkarır. Ona göre sosyoloji bilimi, gizlenen şeyin perdesini kaldırır ve bu hâliyle -rahatsız eden at sineği- rolünü üstlenir. Buradan hareketle denilebilir ki otobiyografinin monoton uysallığına karşı sosyolog, sürekliliğini yitirmeyen bir uyanıklık içerisinde metinde keşmekeş arar. Bourdieu’nün değerlendirmesi, günümüzde benlik vurgusunun öne çıkmasıyla kışkırtıcılığı törpülenen otobiyografi metinleri etrafında düşünüldüğünde anlamlı bir tartışma konusu belirir: Herhangi bir gönderme içermiyor ve bu yönüyle eleştirel bir üretkenlik oluşturmuyor ise otobiyografilerin bireylerin kimliklerini vitrine çıkarmanın ötesinde başka ne tür işlevleri vardır?

Yukarıdaki soru etrafında otobiyografinin pratik işlevi üzerinde duran bu makalede biyografi yazımı, epistemik bir faaliyet olarak temellendirilmekte ve bir analiz çabası olarak ele alınmaktadır. Bourdieu’nün ortaya koyduğu “düşünümsellik” (*réflexivité*) kavramını biyografi literatüründe kullanışlı kılmaya amacı taşıyan çalışmanın bütününde, üçlü analiz katmanı geliştirilmekte ve böylelikle bir -biyografi yorumlama yaklaşımı- ortaya konulmaktadır. Bir araştırma pratiği olan düşünümsellik ile otoanaliz kavramlarını biyografi yazım stratejisi bağlamında düşünmeyi teklif eden bu makalede tartışma, üç ayrı bağlamda yürütülmektedir. (I) Çalışmanın ilk alt bölümü “Bourdieuücü Anlamda Otobiyografi: Otoanaliz ve Düşünümsellik Kavramlarının Temellendirilmesi” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde kendi biyografisi üzerine düşünmeyi bir araştırma pratiği olarak deneyimleyen Bourdieu’nün biyografi yazımına katkı sunabileceği fikrinden hareketle kavram setindeki “düşünümsellik” (*réflexivité*) üzerinde durulmakta ve niçin otoanaliz kavramına başvurduğu tartışılmaktadır. (II) “Tuzaklar: Oto-Biyografik Yanılsama” başlıklı ikinci alt bölümde ise, Bourdieu’nün otobiyografi kavramına olan mesafeli duruşunun nedeni olan, biyografik yanılsama üzerinde durulmaktadır. (III) Sonraki alt bölümde ise “Biyografilerin İşlev ve Yaptırımları” başlığı altında kültür üretim alanına katkı sunan biyografilerin biçimlendirilmiş metinler olması üzerinde durulmakta ve anlatının nesneleştirilmesinin yolu olarak üçlü analiz düzeyi etrafında tartışma yürütülmektedir.

### **Bourdieuücü Anlamda Otobiyografi: Otoanaliz ve Düşünümsellik Kavramlarının Temellendirilmesi**

1930 yılında Fransa’nın bir köyünde doğan Pierre Bourdieu, yaşamının önemli bir bölümünü köyünde geçirmiştir. Belirli dönemlerde köyüne geri dönerek bölgeyi analizinin bir parçası kılmıştır. Bu sayede teorik araştırmalarında ortaya koyduğu kavram setiyle biyografisi arasında oldukça sıkı bağlar örmüştür.<sup>6</sup> 1950’lerin ikinci yarısı, Fransa’nın kolonilerinden geri çekildiği

<sup>6</sup> Cezayir deneyiminin, onun çalışmalarını büyük ölçüde belirlediğine dair Nazlı Ökten’in “Cezayir Deneyiminin Pierre Bourdieu’nün Sosyolojik Tahayyülüne Etkileri: Bilimsel Bir Habitusun Doğuşu” başlıklı çalışması incelenebilir. Goodman ve Silverstein’in *Bourdieu in Algeria: Colonial Politics*,

çetin bir dönemdir. Bu çatışmalı dönemde Cezayir'e asker olarak görevlendirilen Bourdieu, bu sömürge bölgesindeki toplumsal hayata merak ve ilgi duymaya başlar. Dar gelirli bir aileye mensup olmasına rağmen küresel düzeyde sık atf alan akademisyenlerden olmayı başaran Bourdieu'nün biyografik gelişiminde Cezayir deneyimi, önemli bir yerde durur. Çalışmalarının bir bölümü, askerlik vazifesinden sonra Fransa'ya dönmek yerine Cezayir'de kaldığı dönemde üretilmiştir. 1964-1981 yılları arasında Sosyal Bilimler İleri Araştırmalar Okulunda yönetici pozisyonunda görev alarak kavramlarının kendi yaşam öyküsü üzerindeki anlamına dair bir keşif içerisine girmiştir. Bu keşif kendisine, kendi öyküsünü teorik zeminde gözleme olanağı sunmuş ve kendine dönüşlülük becerisi açısından yetkinlik kazandırmıştır.

Pierre Bourdieu, yabancı bir kabileyi incelerken gözlem konusu edindiği insanlar karşısında kendi düşünce ve davranışlarını da masaya yatırır. Kendi durumunu nesneleştirmeye dair bir farkındalık içeren bu aşamada düşünümsellik (*réflexivité*) kavramına başvurur. "Sıradan ya da akademik ortakduyunun varsayımlarından epistemolojik kopuşun belirleyici bir adımı olarak işlettiği *réflexivité* (düşünümsellik) kavramı"<sup>7</sup> sosyal bilimlerde önemli bir yer işgal etmektedir. Kavramın göndermeleri, bir kimsenin yaşam öyküsünü ele alan ve onu yazmaya koyulan kişinin tarafgirliklerini de masaya yatırma yönünde anlamlıdır. Böylelikle yazardan kendi konumu, tavrı ve ötekine olan yaklaşımı üzerine düşünmesi beklenir. Bourdieu, biyografi yazımına uyarladığımız bu pratiği, -nesneleştirme- olarak tanımlar ve şöyle der: "Nesneleştirmenin öznesinin kendisinin de nesneleştirildiğini her an akılda tutmadan böyle bir nesne üzerinde çalışılmaz. En acımasız biçimde nesneleştirme çözümler, şu olgunun tam anlamıyla bilincinde olarak yazıldı: Bu çözümler, yazar için de geçerlidir."<sup>8</sup> Bourdieu'nün yazarın sorumluluk alanına yerleştirdiği nesneleştirerek çözümler üzerinden düşünümsel (*reflexive*) kavramını biyografi çalışmalarında kullanışlı kılmak, yararlı olacaktır.

Düşünümsellik, hem özne olarak davranma hem de özneyi karşısına alarak düşünme eylemlerinin birlikteliğidir. Düşünüm anlamına gelen *reflexion* kelimesinin anlamı ise bir şey üzerine düşünürken beraberinde üzerinde düşünüleni yansıtmadır. Kavramı bir pratik olarak uygulamaya koyduğumuzda, çift yönlü işlediğini görürüz. Düşünümsellik yakından bildiğimiz, aşına olduğumuz dünyayı yabancılaştırır. Ancak bununla birlikte çift yönlü olarak yabancıyı olduğumuz yaşam kültürünü de aşına kılar. Kavram, biyografi yazım stratejileriyle ilgili önemli bir gönderme içermektedir. Otobiyografide kişi, kendi yaşam öyküsünü metne aktarırken kendisini ne ölçüde nesnel yansıtabilmektedir? İkinci bir problem olarak biyografide yazarın yaşam malzemesi karşısındaki duruşu, metni nasıl biçimlendirmektedir? Düşünümsellik pratiği her iki soruya da yanıt vererek yazara, nesneleştirerek çözümler alışkanlığı kazandırır. Bir biyografi,

---

*Ethnographic Practices, Theoretical Developments In Algeria* adlı derleme kitapları da bu bağlamı destekleyici önemli bir kaynak metindir.

<sup>7</sup> Vefa Saygın Öğütle ve Güney Çeğin, *Toplumsal Sınıfların İlişkisel Gerçekliği: Sosyo-Tarihsel Teorinin 'Sınıf'la İmtihanı* (Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2010), 113.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu ve Loic Wacquant, *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 49.

## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieücü “Düşünümsellik”

hayatı yazıya geçirilen kişinin dünyasını yansıtabilmenin yanı sıra aşına olunan kültürel arka planın zihinlerde ve benlikte nasıl işlediğini gösterebilmelidir. Böylelikle kişinin dış dünyayı nasıl algıladığı resmedilecektir. İkinci bir adım olarak yazar, kendi duyguları ile aşına olduğu yaşam öyküsüne ne ölçüde mesafe koyabildiğini masaya yatırmalıdır. Biyografi metninin tarihe sunduğu katkı, ancak bu ilkeler etrafında zenginleşecektir.

Biyografide düşünümsellik, hem yaşam öyküsünün sahibini hem de öykünün oluşturduğu ve biçimlendirdiği yapısal gerçekliği bir arada almayı gerekli kılar. Biyografi, yazarı bağlayıcı tortulaşmış durumların üzerine gidildiğinde anlamlı olacak, tarihsel süreç içerisinde anlamını koruyacak ve yaptırımını sürdürecektir. Bir biyografi yazım pratiği olarak değerlendirildiğinde düşünümsellik, hem bireyin benlik analizini göstermesi bakımından hem de bireyin konumunu, seçimlerini, yargılarını biçimlendiren toplumsal yapı hakkında fikir sunması açısından önemlidir. Bireylerin yaşamları aktarım konusu edildiğinde, davranışları ve belleği biçimlendiren arka plan bilgisi göz ardı edilebilmektedir. Düşünümsellik sayesinde yazarın yatkınlık ve eğilimleri görünür olur. G. C. Spivak’ın *Madun Konuşabilir mi?* adlı metni, biyografi türünde olmasa da düşünümsellik pratiğini somutlaştırma açısından önemlidir. Bir genç kızın başından geçen örnek olaydan hareketle Spivak, kurumsal bir arka planda, sesi duyulmaz olan madunu konu edinmektedir ancak aynı zamanda, bir yazar olarak kendisiyle de diyaloga girmektedir. Bu durum sayesinde niçin bu konuya eğildiğini sorgulamakta ve maduniyet teorisine kapı aralayan genç kızın hikâyesi karşısında kendi tutum ve davranışlarını masaya yatırmaktadır.

Öznenin kendine dönmesini ve bakışları kendisine yöneltmesini içeren düşünümsellik pratiği, bir anlamda refleksif yoğunlaşmadır. Kişi bulunduğu konumda belirli yaşam alışkanlıkları etrafında birtakım eylemlerde bulunmaktadır ve düşünümsellik, öznenin eylemi nasıl gerçekleştirdiğine dair sorgulama çabasını yansıtması bakımından önemlidir. Bu metot, gözlemcinin kendi konumunu da sorguladığı aralıksız şüpheye dayalıdır. Yazarın, düşünümselliğin radikal şüpheliği sayesinde sağduyu dünyasından kopması şarttır. Çünkü aynı zamanda kendisine sabit fikirler sunan epistemik dünyadan koparak yaşam öyküsünün göstergelerine geçiş yapmak gerekir. Bu çifte kopuş, aşinalık geliştirdiğimiz alışkanlık dünyasının bilgisinden kopmayı temsil eder ve üzerine düşündüğümüzde afalladığımız başka bir evrenin işleyişini kavramakla mümkündür. Ancak tam burada anlatıya konu olan kimlik ile gerçek olayın aktörü arasındaki mesafede bir yanılsamanın (*illusion*) doğduğu görülür. Kişinin aşına olduğu yaşamı anlatıya dökerken devrede olan fikrisabitler, nesnel aktarımda bulunmasının önüne geçebilir ve bu nedenle kişi kendisini nesneleştirmekte zorlanır. Bu durum yaşam yazımının, yazarın inşası olduğu kadar bağımsız bir yanılsama alanı tarafından da belirlendiğini işaret eder.

### Tuzaklar: Oto-Biyografik Yanılsama

*Bir Otoanaliz İçin Taslak* adlı kitabın ilk cümlesinde Bourdieu, “Bu bir otobiyografi değildir,”<sup>9</sup> der. Ona göre bir aldatmacadan ibaret olan otobiyografi, yerine otoanaliz (*self-analysis*)

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Bir Otoanaliz İçin Taslak*, çev. Murat Erşen (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2012), 5.

kavramının yerleştirilmesiyle temellendirilir. Onun eleştirel biyografi yaklaşımı, psikolojik analizi göz ardı etmez ancak bilinçli bir biçimde dışarıda bırakır. Böylelikle yaşam öyküsünün sahiciliğine, sosyolojinin sınırları içerisinde yer alan irdeleme pratiğiyle yaklaşır. Ona göre ikincil çıkarılara hizmet eden biyografiler ancak oto-sosyoanaliz ile nesnel metinler haline gelebilir. Nesneleştirerek çözümlenmeye tekabül eden bu analiz düzeyinde yazarın etkin olması beklenir.

Bourdieu'nün otobiyografi kavramına mesafeli duruşunun bir nedeni biyografik yanılısamadır. İnsanlar gündelik yaşamlarının bütününde aynı kimliği sürdürdüklerini ve bir kimlik bütünlüğü içerisinde davrandıklarını düşünürler. Biyografiye konu olan özneler için de geçerli olan bu durum bir *illusion*dan ibarettir. Oysa insan kimliği gündelik akışta, özellikle dönemsel olarak durmaksızın yapılandırılmaktadır. Devamlılık ve tutarlılık arz eden bütüncül yaşam hikâyeleri, özneler kendi varlıkları ve eylemleri üzerine düşünmedikleri için büyük yanılısamalar içerir. Bireyler, toplumsal otonomiye ulaşmadığı takdirde kendi kendini analiz edebilme kabiliyetlerini geliştiremezler. Bununla birlikte eylem halindeyken toplumsal dünyanın kurallarını ve anlam sistemini deforme edebilecek bir düşünüm geliştiremezler. Gündelik akışın olağan yapısından ileri gelen bu durum, bir kırkayağın kendi ayakları üzerine düşünmeyişiye benzer. Kırkayağın, ayaklarının her biri üzerine düşünüm geliştirdiğini varsaydığımızda pek tabii olarak ayaklarının kontrolünü kaybedeceğini ve yürümesinin zorlaşacağını tahmin edebiliriz. Tıpkı bu örnekte olduğu gibi bireyler de kendileri üzerine yazarken dahi basit bir olay aktarımının ötesine geçemeyebilir ve böylelikle neyi nasıl ve niçin yaptıklarını, yaşam öykülerini niçin yazıya geçirdiklerini, biyografi yazarak ne yapmak istediklerini etraflıca analiz edebilecek bir düşünüme sahip olmayabilirler.

Anlatıyı yorumlayabilmenin ön koşulu kişinin öyküyle mesafelenmesi, aktarım nesnesi hâline getirdiği olaylar ile “ne yaptığı” üzerine düşünmesidir. Bu esnada otobiyografinin konusu olan hafızanın nesnelere ile benlik nesnelere arasında bir çakışma söz konusu olur. Örneğin beyan edicinin hafızasında hayret deneyimi vardır ancak onu yazıya aktardığında aynı deneyimi yinelemesi gerekmez. Bununla birlikte mutluluk veren bir ânın geri getirilebilmesi için yeniden mutlu olunması şart değildir. Düşünümsellik, her an eylem halinde olan ben ile hafıza arasında bir bağ oluşturur ve yazar, hafızanın nesnelereyle birlikte kendi konumunu da değerlendirmeye başlar. Böylelikle benlik, dışsal gerçekliğiyle yüzleşmek üzere bütününe varır. “İster bilişsel, ister pratik, isterse duygusal alanlarda olsun, hiçbir yaşam deneyiminde, öznenin kendisini deneyiminin nesnel hedefi olarak belirlemesi ediminden daha bütünsel bir katılım yoktur.”<sup>10</sup> Düşünümsellik ilkesinde açığa çıkan bu bütünsel katılım, yazma eyleminin pratik işlevini açığa çıkaran önemli bir aşamadır. Özneyi kendi deneyimine karşı duyarsız bırakmayan bu pratik aracılığıyla, ortaya konulan metin işlevsel kılınmakta ve yanılısamadan uzaklaşmaktadır.

Yanılsamanın kaynağı, “ilk görüş” (*vision*) ile “âlimane görüş” arasında kurulamayan mesafede belirir.<sup>11</sup> Aşına olunan yaşam, bütüncül olarak algılanır. Anlatıcının öznel beklentileri vardır ve bu beklentilerin nesnel bir zemin bulması, bir başka gözle incelemeyi gerekli kılar. Bu

<sup>10</sup> Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. M. Emin Özcan (İstanbul: Metis, 2020), 114.

<sup>11</sup> Bourdieu, *Bir Otoanaliz İçin Taslak*, 81.

## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieücü “Düşünümsellik”

noktada yanılmayı açığa çıkaran ve üzerine gitmeyi kolaylaştıran düşünümsellik pratiğinde öznelliğin tam anlamıyla dışlanmadığını vurgulamak gerekir. Bourdieu, “daha üst bir nesnellik seviyesine ulaşmalıyız, öznelliğe alan açabilecek daha üst bir seviyeye”<sup>12</sup> der ve nesnellik çabası esnasında biyografinin öznel yönlerini törpülemeyi reddeder. Otoanaliz olarak adlandırdığı pratik, aktörün kendi bilişsel yapısını resmetmeye ve kendi tasnif sistemi aracılığıyla hangi stratejilere yöneldiğini, bu stratejileri hangi arka plan ve yatınlıklar vasıtasıyla öğrendiğini göstermeye yarar. Birey buradan hareketle biyografik anlatı ile kendisini hangi konuma yerleştirdiğini ve ne tür kazançlar elde ettiğini de görme imkânı elde eder. Sosyolojik bir pratik olarak anlatı üzerine çalışmak, bireylerin tasnif sistemlerini deşifre etme imkânı barındırır. Böylelikle “öznel beklentilerle nesnel şanslar”<sup>13</sup> buluşur ve biyografi, öznenin bakışları ve yorumlarını içermesine rağmen epistemik ve nesnel bir zemin bulur.

### Biyografilerin İşlev ve Yaptırımları

Yazarı biyografi yazmaya iten nedir? Biyografi yazarının, metin aracılığıyla kendi varoluşunu ifade etmenin ötesinde kendisini belirli bir sanat alanına yerleştirdiği ve böylece bir konum elde ettiği göz ardı edilmemelidir. Bourdieu’nün biyografiyi “yanılsama” olarak adlandırmasının arka planında bu durum yer alır. O, metnin anlamını kavramak yerine metni işlevine göre değerlendirir. Kültür üretim alanına katkı sunan biyografiler, -bir şey- yapmaktadır. Bu yaptırım, biyografi metinlerinin kim için yazıldığı ve ne işe yaradığı (işlevi) üzerine düşündürür ve biyografilerin nasıl bir dolaşım izlediğini ortaya koymaya yönelir. Bourdieu’ye biyografinin işlevselliğini düşündüren, anlatının yapaylığı ve biçimlendirilerek okura aktarılmasıdır. Çünkü bu haliyle biyografi, itibar kazancı ve daha yüksek bir konuma sıçrama aracına dönüşebilmektedir. Anlatı, sanat alanının ihtiyaç ve beklentilerine uygun bir biçimde uyarlandığı için sahtedir. Tıpkı izleyicisinin nabzını tutan sanatçı gibi yazar da okurun reflekslerini takip etmektedir. Biyografilerin toplumsal yaptırımını örneklemek için şu değerlendirme sunulabilir: “Modern biyografiler, şairlerin yüksek ideallerine, maneviyatlarına, ideolojik bağlılıklarına ve kamu hizmetlerine ve tabii ki destansı edebî başarılarına ayrıcalık tanıdı.”<sup>14</sup>

Otobiografinin gerçek öznesi, yazar, okurun karşısında seyredilen olduğunun farkında kalem oynatır. Böylelikle yazar ile yaşam öyküsü arasında bir sınır çizilir ve bu sınır, kimliğin parlatılmasını sağlar. Bu yönüyle biyografi yazarı, sosyal ve kültürel statüsünde kazanç veya kayıplar yaratır. Bu durumla ilgili olarak Karen Jund tarafından kaleme alınan *Writing The Lives of Painters: Biography and Artistic Identity in Britain 1760-1810* adlı metinde konu edilen

<sup>12</sup> Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, 39.

<sup>13</sup> Ökten, “Cezayir Deneyiminin Pierre Bourdieu’nün Sosyolojik Tahayyülüne Etkileri: Bilimsel Bir Habitusun Doğuşu,” 3.

<sup>14</sup> Kevin Sharpe ve Steven N. Zwicker, *Writing Lives Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 5.

ressamlar örnek verilebilir. Biyografi aracılığıyla sanatsal kimliğin nasıl inşa edildiğine odaklanan metinde, Britanya'nın 1760 ve 1810 yılları arasındaki elli yıllık zaman dilimi konu edilir. Belirtilen tarihsel süreçte sanatsal kimliğin nasıl bir dönüşüm yaşadığını açıklarken dönemdeki ressamların sosyal ve kültürel statülerini şekillendiren biyografi yazım pratiği irdelenir. Kitapta ileri sürülen tezlerden biri ressamların tıpkı İngiliz hükümdarları, politikacılar, yazarlar ve aktörler ile diğer kamuya mal olmuş şahsiyetlerde olduğu gibi ticari biyografinin alanına dâhil olduğu yönündedir. Jund'a göre ressamların artık zanaatkâr değil sanatçı olarak tanımlanmalarının arka planında otobiyografileri yer almaktadır. İleri sürülen bu tez biyografi yazımının kimlik dönüşümüne kapı araladığını ve sosyal, iktisadi ve politik kazanımlar sağladığını göstermektedir. Öyleyse otobiyografinin konusu, öznenin toplumsal dünyadaki belirlenmiş konumuyla yakından ilgilidir.

Bu çalışmada işlev ve yaptırımları göz önüne alındığında biyografilerin üçlü analiz katmanıyla ele alınabileceği ileri sürülmektedir. Yaşam yazımı (*life writing*)<sup>15</sup> türünü de dahil ettiğimizde biyografide esas anlatı, tanıklığın ortadan kalkmasıyla işleme uğramaktadır. Çünkü “tanıklık, beyan edici hafızaya anlatsal bir devamlılık kazandırır.”<sup>16</sup> Beyan edici (yazar), yaşam öyküsü üzerinde kalem oynatırken anlatı safiyetini yitirerek yazarın görüş (*opinion*) ve erdemlerine (*virtues*) karışmaktadır. Böylelikle metin, tarafgirlikleri de muhteva etmektedir. Otobiyografide ise yazar, kendi yorumlayıcı şemasını yansıtmakla birlikte yaşamı hakkında neyi göstereceğine dair otoritedir. Metin, yazarın *doxasından*<sup>17</sup> sıyrılabilecek bir değerlendirme içermediğinde okur gösterilene odaklanır. Bu sayede yazarın dâhil olduğu dünyanın kuralları referans noktası olmaktan çıkar ve onun biricik dünyasıyla karşı karşıya kalır. Biyografi yazım pratiğinin işlevsel niteliği tarihselleştirme ve edebîleştirme ötesinde psikanalitik ve sosyolojik katmanlarda bilgi sunmaya yöneliktir. Ancak her iki işlevsel analiz katmanı da yazarın sorumluluk alanında olan nesneleştirerek çözümlemeye tekabül etmez. Biyografik metnin psikanalitik işlevin yanı sıra sosyolojik analiz açısından da ele alınabilmesi nesneleştirme aracılığıyla mümkündür. Nesneleştirerek çözümleme, biyografinin işlevsel katmanlarından üçüncüsü olarak tanımladığımız otoanaliz (*self-analysis*) ile mümkündür. Otoanaliz, sosyolojik analiz üzerinde yükselir ancak yazar unsurunu dikkate alarak düşünömsellik (*réflexivité*) pratiğine yaslanır.

Bourdieu'ye göre, “Anlamak, kişinin biçimlendiği alanı anlamaktır.”<sup>18</sup> Yazar yaşam öyküsünü, öykünün biçimlendiği toplumsal dünyadaki ilişkiler ağına gömülü bir biçimde aşinalık

<sup>15</sup> Caine, *Biyografi ve Tarih*'te şu tanımlamaya yer verir: “Yaşam yazımı belirli bir edebî biçim oluşturmaktan çok, yalnızca günlükler, anılar, mektuplar, otobiyografi ve biyografiyi değil, gezi yazısı ve aslında benliğin inşasını içeren başka herhangi bir yazı biçimi de dâhil olmak üzere, bireysel bir yaşamı kaydeden ya da açıklayan birçok farklı yazım türünü kapsayan geniş bir kategoridir”, 91.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. M. Emin Özcan (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 189.

<sup>17</sup> Burada yazarın kendi deneyimlerine bağlı olarak metne yaklaştığını vurgulamak amacıyla gerçeğin bir bölümüne dair yorum, sanı veya kanaat anlamına gelen *doxa* ifadesi tercih edilmiştir. Antik Yunan'dan bu yana kullanılan felsefe terimi, çalışmamızda şu anlamda kullanılmaktadır: *Doxayı* oluşturan, zihinlerimize yerleşik olan fikrisabitlerdir.

<sup>18</sup> Bourdieu, *Bir Otoanaliz İçin Taslak*, 4.

## Yaşam Öyküsünün Uysallığına Karşı Bourdieücü “Düşünümsellik”

içerisinde kavrar. Biyografi metinleri, işte bu ilişkiler ağını yansıtmaktadır ve bu ağ içerisinde belirli işlevler taşır. Otobiyografide kişi, özerk bir özne olarak kendi hayatını kalem alıyor gibi görünse de oldukça karmaşık ilişkiler ağındadır. Bu dolaşık ilişkileri ayıklar ve okurun karşısına çıkarırken uygun ve kullanışlı malzemeler bulur. Zira okur ile beraber bir yığın norm, kural ve yasanın bağlayıcılığı altındadır. Bu bağlamda yazar, ben’i temsil ediyor ise okur, ötekidir ve her ikisi birden, Bauman’ın “ahlaklı oluşturan ikili”sine<sup>19</sup> tekabül eder. Öyle ki yazar karşısında okur, “önemli öteki”ye tekabül etmektedir. Önemli öteki, yazarın benliğini sunarken “hesaplaşmak, teslim olmak, çatışmak veya güreş tutmak zorunda olduğu”<sup>20</sup> kimselerdir. Yaşam öyküsünün rahatsız ediciliği, çatışma ve hesaplaşma zorunda kalınan okura ulaşmadan törpülenmektedir. Bu noktada düşünümsellik (*réflexivité*), hem biyografinin konusu olan kişilerin hem de yazarın bizatihi kendisinin biçimlendiği alanı anlama ve açıklama açısından önemli bir pratiktir.

### Sonuç

Biyografik metinler benlik sunumunun ötesinde, bireylerin atomize hâllerini ve biricik kimliğini parlatmanın dışında toplumsal işlevlere de sahiptir. Biyografiler, işlevsel açıdan psikanalizle kesişmekte ve ikinci bir düzey olarak sosyolojik analize kapı aralamaktadır. Biyografilerin muhtevastındaki bir diğer analiz katmanı olan ve sosyolojik analiz zemininde yükselen otoanaliz (*self-analysis*) ise bu çalışmada bir nesneleştirerek çözümleme pratiği olarak sunulmuştur. Bu sayede Bourdieücü anlamda otobiyografik yanılısma problemini aşma yönünde bir biyografi yorumlama yaklaşımı ortaya konulmuştur. Bourdieu’nün kavram setinde yer alan düşünümsellik (*réflexivité*) bu çalışmada biyografi yazım pratiğiyle birlikte değerlendirilmiştir. Bu noktada yazarın konumunu, seçimlerini, yargılarını, sabit fikirlerini (*doxa*), görüşlerini (*opinions*) ve erdemlerini (*virtues*) biçimlendiren toplumsal yapı hakkında fikir sunması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Yazarın yatkınlık ve eğilimlerini de metinle beraber düşünmeyi teklif eden bu çalışmanın temel tezi, günümüzde benlik vurgusunun öne çıkmasıyla kısırtıcılığı törpülenen ve ikincil çıkarılara hizmet eden biyografilerin ancak sosyolojik analiz ve oto-analiz aracılığıyla nesnel metinler hâline gelebileceği ileri sürülmektedir. Nesneleştirerek çözümlemeye tekabül eden bu biyografi yorumlama biçiminde yazarın, kendisini ve başkalarını rahatsız etme pahasına etkin bir düşünümsellik sergilemesi, anlatıyı yorumlayabilmenin ön koşulu olarak öyküyle mesafelenmesi ve aktarım nesnesi hâline getirdiği olaylar ile “ne yaptığı” üzerine yorum üretebilmesi gerekmektedir.

---

<sup>19</sup> Z. Bauman’ın *Postmodern Etik* adlı metninde temellendirilen bu ifade ile ahlakî eylem, ilişkisel nitelikte ele alınmaktadır.

<sup>20</sup> Zygmunt Bauman ve Rein Raud, *Benlik Pratikleri*, çev. Mehmet Ekinci (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018), 66.

### Kaynakça

- Bauman, Zygmunt. *Postmodern Etik*. Çeviren Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Bauman, Zygmunt ve Rein Raud. *Benlik Pratikleri*. Çeviren Mehmet Ekinci. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Bir Otoanaliz İçin Taslak*. Çeviren Murat Erşen. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2012.
- Bourdieu, Pierre ve Loic Wacquant. *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çeviren Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Sosyoloji Meseleleri*. Çeviren Filiz Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin ve A. Sümer. Ankara: Heretik Yayıncılık, 2016.
- Caine, Barbara. *Biyografi ve Tarih*. Çeviren Müge Sözen. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- De Certeau, Michel. *Tarih ve Psikanaliz*. Çeviren Ayşegül Sönmezay. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Durkheim, Émile. *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. Çeviren Cemal Bali Akal. Ankara: Dost Kitabevi, 2012.
- Goodman, Jane E. ve Paul A Silverstein. *Bourdieu in Algeria: Colonial Politics, Ethnographic Practices, Theoretical Developments*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- Öğütte, Vefa S. ve Güney Çeğin. *Toplumsal Sınıfların İlişkisel Gerçekliği: Sosyo-Tarihsel Teorinin 'Sınıf'la İmtihanı*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, 2010.
- Ökten, Nazlı. "Cezayir Deneyiminin Pierre Bourdieu'nün Sosyolojik Tahayyülüne Etkileri: Bilimsel Bir Habitusun Doğuşu." *Sosyoloji Dergisi* 25 (2012): 1-30.
- Ricoeur, Paul. *Hafıza, Tarih, Unutuş*. Çeviren M. Emin Özcan. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Sharpe, Kevin ve Steven N. Zwicker. *Writing Lives Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Spivak, Gayatri C. *Madun Konuşabilir mi?*. Çeviren Emre Koyuncu. Ankara: Dipnot Yayınları, 2020.
- Tillyard, Stella. "Biography and Modernity: Some Thoughts on Origins." In *Writing Lives Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England*, edited by Kevin Sharpe and S. N. Zwicker, 29-35. Oxford: Oxford University Press, 2008.



## **Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler ve Osmanlı Edebiyat Piyasasında Taktikler**

*Strategic Information on Viçen Tilkiyan  
and Strategies in the Ottoman Literary Market*

**Günil Özlem Ayaydın Cebe**

Doçent Doktor  
Samsun Üniversitesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
ORCID: 0000-0002-1697-4104  
gunil.cebe@samsun.edu.tr

---

Ayaydın Cebe, Günil Özlem. "Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler ve Osmanlı Edebiyat Piyasasında Taktikler." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 71-109.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7798546>

Geliş tarihi / Received: 24.02.2023 • Kabul tarihi / Accepted: 05.04.2023

Checked by plagiarism software • © Yazar(lar) / Author(s) | CC BY- 4.0

## **Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler ve Osmanlı Edebiyat Piyasasında Taktikler**

### **Öz**

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı ve basılı kültürünün nispeten erken bir döneminde, 1865-1881 yılları arasında etkin bir yazar, çevirmen ve yayıncı olan Viçen Tilkiyan'a dair yakın dönemde yapılan araştırmalar ışığında hatırı sayılır düzeyde bilgiler edinilebilmiştir. Bu yazıda, Tilkiyan'ın yapıtlarının yanı sıra adının geçtiği arşiv belgelerinden yararlanılarak yaşam öyküsü oluşturulmaya çalışılırken yapıtların yayımlanış biçimleri, ön sözleri, dipnotları, konu ve izlekleri ile kaynaklarının sorgulanması aracılığıyla söz konusu dönemdeki edebiyat piyasasının durumu ve koşulları hakkında saptamalar sunulmuştur. Tilkiyan'ın daha önce herhangi bir araştırmada incelenmemiş bazı yapıtları tanıtılarak başlangıç düzeyinde gözlemler yapılmasının yanı sıra kullandığı düşünülen takma adları gün yüzüne çıkarılmıştır. Böylece, edebiyat tarihlerinde başka yazarlara ait kabul edilmiş metinlerin aslında Tilkiyan'ın olabileceği öne sürülmüştür. Farklı alfabelerde Türkçe yayın yapmış olan Tilkiyan'ın Osmanlı edebiyat kanonu ve piyasası açısından önemi tartışılmış, anlamlı ölçüde katkıda bulunduğu anlatı ve okuma kültürünün tipik bir temsilcisi olduğu savunulmuştur.

### **Anahtar Kelimeler**

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı, basılı kültür, anlatı, okur, Arap harfli Türkçe, Ermeni harfli Türkçe, T. Abdi

### **Abstract**

Recent research has yielded a considerable amount of information about Viçen Tilkiyan, an active writer, translator, and publisher in the relatively early period of nineteenth-century Ottoman literature and print culture, from 1865 to 1881. This study endeavors to contribute to his biography by analyzing his works along with the archival documents that mention his name and it looks at the literary market conditions during his time by examining his publication methods and the prefaces, footnotes, subjects, themes and sources of his works. It introduces some of Tilkiyan's works that have not been previously explored, accompanied by preliminary observations, and reveals the pseudonyms he may have used. It discusses how some texts that have been attributed to various authors in literary histories may actually belong to him. As a result, this study questions the importance of Tilkiyan for the Ottoman literary canon and market as an author and publisher in different alphabets of Turkish and argues that he was a representative figure of the narrative and reading culture to which he significantly contributed.

### **Keywords**

Nineteenth-century Ottoman literature, print culture, narrative, readership, Turkish in Arabic script, Armeno-Turkish, T. Abdi

Bibliyografyalar dışında adı ancak 2000'li yıllardan itibaren Osmanlı edebiyatı ve yayıncılığı üzerine çalışmalarda anılmaya başlanan Viçen Tilkiyan'la ilgili bilgilerimiz bugün kayda değer bir niceliğe ulaşmıştır. Osmanlı edebiyatının modernleşme sürecinin erken sayılabilecek bir döneminde, 1865'ten 1881'e uzanan bir zaman aralığında, etkin biçimde yazarlık, çevirmenlik ve yayıncılık yapmış olan Tilkiyan'ın portresini çizmeye biraz daha yaklaştık. Hâlihazırda Tilkiyan'ın yaşam öyküsünü inşa edebileceğimiz temel kaynak, yazarın kendi yapıtlarıdır. İkinci olarak arşiv belgelerindeki bilgilerdir. Bunlardaki otobiyografik bilgi parçalarını yorumlayarak, yazarın üslubunu ve üzerinde durduğu meseleleri değerlendirerek yol almakta ve henüz devam eden bir süreçte bulunmaktayız.

Tilkiyan'ın yapıtlarının kronolojik sırayla ele alındığı bu makalenin, bir süredir elimizde olan metinler konusunda bilgilerin bir türlü tamamlanamamasından ötürü yazılması ertelenmiş ve dolayısıyla geç kalınmış, buna rağmen kaleme alınmasından ötürü eksik kalmış yönleri bulunmaktadır.<sup>1</sup> Bununla birlikte, gelecekteki araştırmalara yol gösterebilecek bilgiler de içerdiği umulmaktadır. Hem farklı alfabelerde Türkçe yapıtlar üzerine çalışmalara katkı sunacağı hem de çok kültürlü Osmanlı edebiyat piyasasının nispeten aydınlatılmaya muhtaç erken dönemi hakkında yararlı olacağı düşünülen saptamalar da burada paylaşılacaktır.

### İlk Metinler

Kaynaklara<sup>2</sup> göre, Tilkiyan'ın ilk basılı etkinliği 1865 yılında, *Şarkta Alafranga yahut Ticaretimizin Günbegün Daralmasının Asıl Sebepleri* başlığıyla Ermeni harfli Türkçe<sup>3</sup> yayımladığı kitabıdır. Canig Aramyan Matbaası'nda basıldığı ve 120 sayfa olduğu belirtilen bu kitapla<sup>4</sup> Tilkiyan'ın İstanbul'da varlık göstermeye başladığı anlaşılmaktadır. Bundan iki yıl sonra kitap,

---

<sup>1</sup> Buradaki bilgilerin bir kısmını ve tartışmanın ana hatlarını ilk kez “Osmanlı Basılı Kültür Tarihi: Kitaplar, Süreli Yayınlar, Okurlar” adlı konferansında 30 Mart 2022'de, ardından Tarih Vakfı Vangelis Kechriotis Perşembe Konuşmaları kapsamında 8 Aralık 2022'de “İmparatorluk Edebiyatının Kurnaz Yazarı Viçen Tilkiyan'ın Başarısı ve Başarısızlığı” başlığıyla sundum. Aradan geçen kısa sürede bile Tilkiyan'a dair bilgilerimize yenilerinin eklendiği bu yazıda görülecektir.

<sup>2</sup> Hasmik A. Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası (1727-1968)* (İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2005); *Eski Harfli Basma Türkçe Eserler Bibliyografyası (Arap, Ermeni ve Yunan Alfabeleriyle)*, haz. Kudret Emiroğlu ve İlker Mustafa İşoğlu (Ankara: Millî Kütüphane Başkanlığı, 2001).

<sup>3</sup> Bundan sonra EHT; Arap harfli Türkçe için AHT.

<sup>4</sup> Stepanyan, kitabın EHT'sinde başlıkta “asıl” sözcüğünü verirken Latin harfli Türkçesinde vermez. Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar*, 136, no. 495.

ilkine göre çok daha küçük bir hacimle (32 sayfa, 1867), bu kez Rupen Kürkcüyan Matbaası'nda yine EHT basılır. Kaynaklarda ikinci baskı olarak kaydedilmiş bu basımla ilki arasındaki sayfa sayısı farkı, birçok soruyu beraberinde getirmektedir. Daha sonra çıkardığı bazı kitaplarında fazladan eklenmiş boş sayfaların bulunduğu ya da hem Ermeni hem Arap harfleriyle basılmış diğer kitaplarındaki punto büyüklüğü ve mizanpaj gibi nedenlerden dolayı olduğu saptanan farklılıkların bu iki kitap için de geçerli olup olmadığı ancak metinlere ulaşıncaya anlaşılacaktır. Bununla birlikte, kendi metinlerine gönderme yapmayı seven bir yazar olan Tilkiyan, daha sonra yayımladığı yapıtında bu kitaplarından söz ederek kaynaklardaki bazı bilgilerin düzeltilmesine de yardımcı olur.

### ***Gülinya'nın Görünürlük Kazanması***

Elimizde metni bulunan Tilkiyan'a ait ilk yapıt, yazarın üçüncü kitabı olarak yayımladığı *Gülinya yahut Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız* adlı uzun anlatısıdır. Kapakta yazar adı geçmeyen yapıtın Tilkiyan'a ait olduğu bibliyografyalarda ve kataloglarda kaydedilmiştir.<sup>5</sup> Ayrıca, Tilkiyan adına Ermenice bir *Gülinya* da vardır. *Կիլիկես, կամ ինք չտեսնուելով ուրիշ ամէլքը տեսնող աղջիկ Մը*, Türkçe başlıkla birebir aynı adı taşır. İstanbul'da Rupen Kürkcüyan tarafından 1870'te basılmış olan bu metnin incelenmesi yazara dair bilgilerimizi zenginleştirebilecektir.

*Gülinya*, bir çerçeve hikâyenin içinde otuz bir güne bölünmüş çeşitli anlatılardan oluşmaktadır ve bir ön söz içermektedir. Elimizdeki baskıda "Müellifin Bir Kelamı" başlığını taşıyan ön söz, ne yazık ki yarım kalmıştır. Ya basılırken ya ciltlenirken bir hata yapıldığı ve sondaki sayfaların kaybolduğu anlaşılmaktadır. Yine de yazarın niyeti ve kitabın mahiyeti hakkında yararlı bilgiler edinecek kadar bir kısmı bulunmaktadır.

### **Ön Sözdeki İpuçları**

*Gülinya'nın* ön sözünde, Tilkiyan'ın bütün diğer anlatılarında da dikkati çeken, bir ahlak vurgusu göze çarpmaktadır. Yazar, "kortezanlık"<sup>6</sup> diye tanımladığı karşı cinsler arasındaki flörtleşmeyi,

<sup>5</sup> Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar*, 145, no. 535. Ayrıca bk. Ermenistan Millî Kütüphanesi, Ermeni Kitapları Veri Tabanı.

<sup>6</sup> Fransızca *courtisane* sözcüğünden alınmış bu kavramın geçmişte Avrupa romans geleneklerine, şövalye ya da saraylı aşkı olarak bilinen, karşı cinsler arasındaki mazmunlaşmış gönül ilişkileri kalıbına dayanır. Kavram Türkçeye Fransızcadan geçmiş olmakla birlikte bu geleneğin beşiğinin İtalya olduğu, oradan Avrupa'ya yayıldığı anlaşılmaktadır. Saraylı aşkı denmesinin nedeni, sevgilinin tipik olarak soylu ve saray mensubu, âşğın ise saray adına çalışan bir asker olmasından kaynaklanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş" bölümünde Divan şiirindeki saray istiaresini

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

aslında vatanın yararı ve ahlakın terbiyesi için bir kılıf olarak kullandığını belirtmekte ve okurlarından kitapta yer yer bu tür pasajlar görüp de okumaktan vazgeçmemeleri için ricada bulunmaktadır:

İşbu telif-kerde-i âcizaneğimiz olan “Gülinya” nam hikâyecik her ne kadar görünüşte ve sureta, kortezanlığa dair ise de; aslı esası ve maksadı, vatanımızın faydası ve terbiye-i ahlaktır. Bu hususu mezkûr telife rağbet buyurup, dikkat-i tamme ile okuyanlar, kendiler[i] dahi fark edecek iseler de; ehl-i kâmil takımları, mezkûr kitapçıkta, yer yer kortezanlık kadroları görüp, birdenbire, okumaktan içtinap etmesinler için, evvelce bir ihtarata mecburiyet hasıl oldu.<sup>7</sup>

Bu “uyarı”nın ardından yazar, uzun bir eğretileme eşliğinde neden böyle bir yol tuttuğunu açıklamaya girişir. Tıpkı hekimlerin hastaya vereceği acı ilacı şekerle kaplamaları gibi kendisinin de faydalı eserini kolay okunur hâle getirmek için kortezanlıkla kapladığını, böyle yapmasaydı kimsenin okumayacağını söyler: “Niçin bunun yüzüne kortezanlık kapladın? denecektir bana.

---

tartışırken bunun Avrupa’daki muadili olarak saraylı aşkına (*amour courtois*) gönderme yapar ve “*cour* yapma” kavramına değinir; bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Giriş”, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* içinde, haz. Abdullah Uçman (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 24. Sözcüğün eril biçimi olan *courtisan*, soylu birinin teveccühünü kazanmaya çalışan kimse anlamına gelirken dişil biçimi, para karşılığı erkeklerle ilgilenen, seçkin bir zarafete sahip, dünyevi zevklere düşkün, hafifmeşrep kadın anlamında kullanılmıştır. Amiyane karşılığı fahişedir. *Kamelyalı Kadın*’ın Margeurite’i Osmanlı okurlarının da aşına olduğu ünlü kortezanlardan biri sayılabilir. Tilkiyan ise kortezanlığı doğrudan bu anlamlarıyla değil, kadın ile erkek arasında gönül ilişkisi kurma süreci biçiminde ele almıştır. Bu anlamda Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük*’te verilen İtalyanca kökenli “korte” ve “korte etmek” kavramlarına daha yakındır.

<sup>7</sup> *Gülinya yahut Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız* (İstanbul: Vezir Han, 1868), i. Metinde Ermeni alfabesini takip eden sayfa numaraları, Romen rakamlarına dönüştürülmüştür. Alıntılar, Türk Dil Kurumu yazım kuralları ve Arap harfli Türkçeden aktarımda benimsenen genel eğilimler göz önünde bulundurularak, kısmen özgün noktalamaya sadık kalınarak okuyucu dostu olacak biçimde Latin alfabesine aktarılmıştır. Benzer bir uygulama için bk. Kaçuni [Misak Koçunyan], “Mezarda Bir İzdivaç,” çeviri yazı Arif Tapan, *Osmanlı Sahnesi: 19. Yüzyıl Çok Dilli Osmanlı Komedyasından Üç Metin* içinde, haz. Esra Dicle (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022), 109-160. Farklı bir uygulama için bk. Hovsep Vartanyan, *Boşboğaz Bir Âdem*, haz. Murat Cankara (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017). Bu çalışmada Cankara, özgün metnin yazım özelliklerini korumakta ve günümüz Türkçesine çevirisini ayrıca sunmaktadır. Elbette, Andreas Tietze’nin yayıma hazırladığı *Akabi Hikâyesi* de bir ilk örnek ve transkripsiyon işaretlerinin kullanıldığı bir uygulama çeşitlemesi olarak anılmalıdır; bk. Vartan Paşa, *Akabi Hikayesi: İlk Türkçe Roman (1851)*, haz. A. Tietze (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991). Ayrıntılı ve standartlaşma için çözüm odaklı bir transkripsiyon sistemi önerisi için bk. Hülya Çelik ve Ani Sargsyan, “Ermeni Harfli Türkçe Edebiyat Çalışmaları için Transkripsiyon Standartları Önerisi,” *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 3 (Ekim 2022): 109-122. Büşranur Yücel’in 2022’de savunduğu tezini bu makalenin son aşamasında gördüm. *Gülinya*’nın yazım özelliklerinin büyük ölçüde korunup noktalamasının uyarlandığı tam metni için bk. Büşranur Yücel, “Ermeni Harfli Türkçe ‘Gülinya yahod Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız’ Adlı Eserin Halkbilimsel Açından Değerlendirilmesi” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2022).

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

Hekimler mualece için verdikleri acı hapları niçin şeker ile yuttururlar ise ben de onun için böyle yaptım; ve bittecrübe öyle de yapmasam kimse onu yutacak değil idi.”<sup>8</sup> Bunun ötesinde yazar, okurlar arasında bir hiyerarşi belirlemekten de geri durmaz. “Büyük adam”ların kendisine faydalı olduğunu bildiği için ilacı şekersiz de içtiklerini, buna karşılık çocukların ancak şekerin hatırına yuttuklarını söyler ve ekler:

[B]izim ahalimiz dahi mademki daha okumak babında çocuktur; ve her ne kadar biraz vakitten beri bahusus delikanlı güruhumuzda okumak hevesi görülmekte ise de; onlar dahi ekl ettikleri mualecenin esas u faydasından ise yüzünün şekerine maildirler; onun için ihtimaldir şekerin bahanesi ile mualeceden dahi tadıp fayda-mend olurlar umuduna mebni, [i]radet u muradıma rağmen bu tarike müracaat etmeye mecbur oldum.<sup>9</sup>

Bu sözlerle, “bizim ahalimiz” dediği hedef kitlesini okuryazarlıkta çocuk düzeyinde gören Tilkiyan, gençler arasında okuma hevesinin başladığını dile getirir ama onların da yeterince bilinçli olmadığından yakındır. Bu nedenle, kendi isteği ve umuduna rağmen, böyle bir yol tutmaya mecbur kalmıştır. Sözlerinin devamında, niye bu durumun kendi arzusuna ters düştüğünü açıklayan yazar, aslında yazmaktan en çok uzak durduğu şeyin kortezanlığa dair konular olduğunu ifade eder. Bununla birlikte, kadın-erkek ilişkisi biçiminde resmedilmiş perde kaldırıldığında asıl maksadın kendini göstereceğinden de emindir:

Fakat yine bu cümle şu pek açık kıyafette olmayarak, kız ve delikanlı resmolmuş olan şu naçar-ı perdeyi kaldırdıkta seyreden [her]kes görecektir ki bu perdenin altında mahfuz olan şey, ancak ve ancak doğruluğa şerh u şeref; eğriliği ve hileyi cerh; mülk u vatanımıza; ve ticaret u ahlakımıza o kadar bittecrübe muzır olan “alafranga” denilen âdet ve usulleri cerh ile ahali-yi mamuriyeti mülk u millete; ve terbiye-i ahlaka teşvik etmek; işte bunlardır asıl murat u maksat.<sup>10</sup>

Buradan anlaşılacağı üzere Tilkiyan, karşı cinsler arası ilişkiler bakımından toplumda gerçekleşmekte olan dönüşümü, vatana, ticarete ve ahlaka zarar verdiği tecrübeyle sabitlenmiş “alafranga” denilen Batılı âdetlerin olumsuz getirisi saymaktadır. Dolayısıyla, okurun dikkatini çekmek için bunları konu edinmeyi içine sindirememekte ve kendini açıklamak zorunda hissetmektedir. Bunların zararlarını göstererek halkı vatan ve millet düşüncesine, ahlak terbiyesine yöneltmeyi amaçladığını öne sürmektedir. Burada yazarın mülk ve vatan ile ticaret ve ahlak sözcüklerini bir arada kullandığı da göze çarpmaktadır. Mülk sözcüğünü hem vatani hem de sahip olunan maddi öğeleri imlediği için seçtiği düşünülebilir çünkü Tilkiyan benzer şekilde, soyut ve manevi ahlak kavramının önüne somut ve maddi ticaret kavramını yerleştirmiştir.

Yazarın sözlerine kanıt olarak sunduğu bilgiler, önceki kitabının niteliği hakkında önemli ipuçları verir: “[V]e bu söylediklerimi ispat ile dahi tasdik etmek için, geçen sene, günbegün ticaretimizin daraldığının asıl sebebini havi ve meblağca kudretim olmadığı için ufacak ‘Şarkta alafranga’ nam risale ile bir kısacık telif kaleme alıp, ufak fakat faydalı bir hap misilli ibadullaha ilan ettim ise de yüzüne bakan bile olmadı, bu sene ki yine o hapın üzerine biraz şeker saçtımsa

<sup>8</sup> *Gülinya*, i-ii.

<sup>9</sup> *Gülinya*, ii.

<sup>10</sup> *Gülinya*, iii.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

epeyce kapışıldı.”<sup>11</sup> Burada Tilkiyan, geçen yıl “Şarkta Alafranga” adıyla bir risale yayımladığını, maddi gücü yetmediği için kitabını kısa tutmak zorunda kaldığını belirtir. Bu bilgilere göre, eğer yazarın tarihleri doğru hatırladığı kabul edilirse, ilk kitap 1867’de ve daha küçük bir hacimle basılmış olmalı. Bu kitabın beklediği ilgiyi görmediğini fark eden yazar, bu kez kitabı “bu sene” yani 1868’de “üzerine biraz şeker saçarak” yeniden yayımlamış ve kitabı kapışılmıştır. Dolayısıyla ikinci baskının ilkinden daha uzun olacağı akla gelmektedir. Elbette, ön sözler her zaman kitabın basım yılıyla aynı zamanda yazılmayabilir. Elimizde ön sözün devamı bulunsaydı belki bu konuda daha net bilgilerimiz olurdu. Her hâlükârda, hacim bakımından ilk kitabın daha dar, ikincisinin daha geniş olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bilgiler yazarın ilgilendiği konular, sözcük seçimi ve meselelere yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, ticaret hakkında yazılmış bir deneme gibi görünen bu kitapların aslında Batılılaşmayı eleştiren ve ikincisi kurmaca pasajlar da içeren didaktik anlatılar olması muhtemeldir.

*Gülinya*’nın ön sözü, Tilkiyan’ın günah çıkardığı bir metin gibi düşünülebilir. Yazarın ısrarla okurların düzeyinin düşüklüğünden yakınması ve isteğinin dışında bazı yolları denemek zorunda kaldığını yinelemesi, meselenin kendisi için ifade ettiği ahlaki ve psikolojik boyutu aydınlatır: “[Ç]un nasıl balada dedim: [B]izim ahalimizin daha gayetle cehaletinden naşi, itibarı faydalıya olmayıp eğlenceliyedir”<sup>12</sup> sözleriyle, içine düştüğü durumu okurların cehaletine verir. “Ve vatan u millet muhabbetimden naşi gözlerimin yaşı ile söylerim ki” diye başladığı son cümlesinde, “bahusus bizim milletimizde” ifadesiyle Ermeni cemaatini kastederek yalnız kadın-erkek ilişkilerine dair kitapların ilgi gördüğünden bir kez daha yakınır.<sup>13</sup> Burada kesilen ön söz, anlaşılacağı üzere, o dönemki edebiyat piyasasının öznel bir değerlendirmesini de sunmaktadır. Okuryazarlık düzeyinin henüz başlangıç aşamasında olduğunu gözlemleyen Tilkiyan, yazdıklarının okunabilmesi, tabii böylelikle para da kazanabilmek için en temel taktiklerden birine başvurarak, kerhen de olsa, ciddi konuları ortalama okurun beklentisi doğrultusunda eğlenceli bir kisveye büründürdüğünü itiraf etmektedir. Ayrıca, yayın yapmanın idealist ilkelerin yanı sıra, belki onlardan daha fazla maddiyatla doğrudan ilişkili olduğunu da gözler önüne sermektedir. Ne de olsa edebiyat piyasasında kendine yer edinebilmek için okurların düzeyini hesaba katmak zorunda kalan yazar, kitaplarını da ancak bütçesiyle doğru orantılı bir hacimde bastırabilmiştir.

### *Gülinya*’nın Kerameti

*Gülinya*, bu giriş kısmının ardından Arap rakamlarıyla numaralandırılmış ve bir punto küçük harflerle basılmış asıl bölümlerle başlar. Önce bir paragraf boyunca İstanbul’un Boğaziçi köylerinden birinde, deniz kıyısındaki gönül açıcı bir mekânın mehtaplı bir gecedeki manzarası ve genç bir kızın güzelliği betimlenir. Güzel bir genç kızın böyle تنها bir yerde gece yarısı ne yaptığı konusunda merak uyandıran anlatıcı, kız kadar güzel bir delikanlının aniden bahçe duvarından

---

<sup>11</sup> *Gülinya*, iv.

<sup>12</sup> *Gülinya*, iv.

<sup>13</sup> *Gülinya*, iv.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

atlayıp birini arıyor gibi dolaşmaya başladığını söyleyerek gerilimi tırmandırır. Adlarının Gülinya ve Miran olduğu öğrenilen çift bir araya geldiği anda, Gülinya'nın ebeveynleri kızlarını aramak üzere bahçeye çıktıklarından bu gizli buluşma başlamadan sona ermek zorunda kalır. Gülinya kendini bir ağacın altına atarak uyuyormuş numarası yapar. Miran'ın ise bu esnada bahçe duvarından geri atlayarak kaçtığı ve sonrasında başına gelenlerin ayrıntıları kitabın son bölümünde okura sunulacaktır. İlk bölümde anlatıcı Gülinya'ya odaklanmış ve Miran'ı ihmal etmiş gibidir.

Kızlarını uyurgezer zanneden anne baba, durumdan kuşkulalmaz ama onu gözlerinin önünden ayırmamaya karar verirler. İçine düştüğü durum nedeniyle elinden çaresizce ağlamaktan başka bir şey gelmeyen Gülinya'nın rüyasına o gece ak sakallı bir ihtiyar girer. Elindeki beyaz mendille genç kızın gözyaşlarını silerek onu avutur: “[K]ızım senin ah u figanların evc-ı alâya aksedip, hasseten seni gelip teselli etmek için rikkat-ı kalbimi badi oldular; vakide ben dahi senin derdinin dermanını veremeyeceğim; çün o, yalnız takdir u kaderin elindedir; ancak sen gayetle temiz ve doğru kalbe malike bir kız olduğun için sana şu kadar bir iyilik yapabilirim ki senin fikrini bir eğlence ile meşgul edip, biraz vakit olsun sana şu derdini unuttururum.”<sup>14</sup> Ardından, Gülinya'ya, o günden başlayarak otuz bir güne kadar her gece uzak yerlere yolculuk edebileceği ve kendi görünmeden herkesi görüp duyabileceği, hatta akıllarından geçeni okuyabileceği doğaüstü bir güç verir. Anne babası onun adını çağırdıklarında da her nerede ise anında duyup yatağına geri dönecektir. Her gece nereye gideceğini ihtiyar rüyasına girip bildirecektir. Bu bilgiye rağmen, takip eden hikâyelerde, ihtiyarın nereye gidileceğini söylediği mutlaka her gecenin başında anlatılmaz; bazı geceler Gülinya'nın yatağına dönmesi ile noktalanırken bazıları ya anlatı kişinin kapanış sözleriyle ya da aniden biter ve sonraki gece kaldığı yerden devam eder.

İhtiyar, Gülinya'nın sevda nedeniyle kedere düştüğünü ve bir genç kız olarak en çok gönül ilişkileriyle ilgilendiğini bildiğinden onu bu konudaki olay ve durumlara tanık olabileceği yerlere götürüleceğini söyler:

[S]en bir kız olduğun için hâliyle senin merakını en ziyade tahrik eden şey, âşık ile maşuk olanların aralarında cevelan eden hâller olacaktır; ben seni öyle bir yerlere göndereceğim ki orada göreceksin nice âşıklar, maşuklar, alaka çekenler, aşk u sevda için kurulan dolaplar, kimsenin haberi olmayarak iş[l]eyen makinalar, dönen çarklar, çekilen sıkıntılar, icra olan fenabazlıklar, gizli kortezanlıklar; hülâsa bu bapta nisa tayfası ve delikanlı güruhu her ne ki duyup bilmek merak edebilirse kâffesini bi'n-nefs görüp işiteceksin; kat-ı nazar tabiatın öyle bir zi-kıymet mücevheri olan muha[b]betin şimdiki zamanede çokları kaybını çıkarıp, tü[c]car matahı ederek okkaya teraziye sığdırmaya çalıştıklarındaki soğuklukları, uygunsuzlukları, fenalıkları dahi göreceksin<sup>15</sup>

İhtiyarın Gülinya'ya bu olağanüstü gücü vermesinin asıl nedeni, onu deneyim yoluyla bilinçlendirmektir: “[B]ir kişi kendisinin malik olduğu bir iyiliğin kadr u haysiyetini tanımak için cihandaki olan fenalıkları bilmesi iktiza eder; ve bir insan tabiatan her ne kadar akl u fikre malik olsa ve yüzlerce seneler mektep beklese, tecrübe mektebinde talim u terbiye olmadıkça tekmil

---

<sup>14</sup> *Gülinya*, 9-10.

<sup>15</sup> *Gülinya*, 11.



kâmil u âlim olamaz[.]”<sup>16</sup> Burada, iyiliğın değeriñin ancak kötölüğü bilmekle anlaşılacağı ve okulda okumaktansa deneyim yoluyla daha iyi öğrenileceğı vurgulanır. İhtiyarın armağanına teşekkür eden Gülinya, onun sayesinde sevgilisini de görüp göremeyeceğini sorar. İhtiyar, bu fırsatı ona otuzuncu gün<sup>17</sup> tanıyacağını belirtir ve nedenini açıklar: “[B]en sana o salahiyeti her gece verdiğim gibi sen dünyada kusur ne var ne yok hiçbirinden kaydetmeyip her gece sevgilinin yanına gideceksin; ve ol veçhile zamane kızlarının ekserisi gibi sadece koca düşünüy, korte şaşkıñı, malakofu kabartmak[,] eğri şapka komak, bombeyi dik durdurmaktan başka bir malumat kesbedemeyeceksin.”<sup>18</sup> Bu sözlerin ardından ihtiyar, Gülinya’yı Beyoğlu Doğru Yol’da (bugünkü İstiklal Caddesi) bir evin penceresinin önüne, kendi aralarında kortezanlığa dair konuşan besleme kızları dinlemeye gönderir ve yeni bir başlık altında bu ilk gecenin hikâyesine geçilir.

Bu çerçeve hikâyede Gülinya ile Miran arasındaki ilişki, daha sonra anlatılacak hikâyelerin bazılarındaki ilişkilere benzese de yazar, bu çiftte, olumlu değerler yüklemiş görünmektedir. Miran aslında Gülinya’nın evinde bir uşaktır ve babası onların ilişkisinden şüphelendiğinde Miran’ı işten atmıştır. Bunun üzerine Gülinya, diğeri uşakların birinden yardım alarak Miran’a bir mektup ulaştırmış ve onu gizlice bahçede buluşmaya davet etmiştir. Anlatıcı, ihtiyarın sözlerinde olduğu gibi başka hikâyelerde de “dolap”, “hile”, “desise” gibi sözcüklerle yerdığı bu tür ilişki kurma biçimlerini Gülinya ile Miran söz konusu olduğunda mazur görmekte, onların aşkıñın sonunda evlilik niyeti beslendiğinden dolayı temiz olduğunu vurgulamakta ve sorunların zaten onların acemiliğinden kaynaklandığını söylemektedir.<sup>19</sup> Buna karşılık diğeri hikâyelerde flörtleşmenin entrikalarını iyi bilen taraflar, genellikle aşktan çok maddiyat için ilişki kurma peşindedir ve hem ailelerini hem de birbirlerini çeşitli oyunlarla aldatırlar.

Tilkıyan’ın bu yapıttaki gündemi, “alafranga” olarak adlandırdığı giyiniş ve süslenme modası ile davranış biçimleridir. İhtiyarın sözlerinde alaylı bir şekilde yerilen malakof<sup>20</sup> ve şapka gibi giysiler, leylek yuvasına benzeyen saç modelleri, sonraki hikâyelerde yeniden gündeme gelecek, bunları satın alabilecek gücü olanlarla onların hizmetini görenler arasındaki sınıf ve kültür farkı diyaloglar aracılığıyla dolaylı olarak aydınlatılacaktır. Yazarın kortezanlık olarak adlandırdığı ilişki biçiminin problemi de gelenekten sapan, Avrupa özentisi yani alafranga bir davranış modası olması ve toplumun gençlerini özellikle ahlak bakımından kötü etkilemesidir.

<sup>16</sup> *Gülinya*, 11.

<sup>17</sup> Burada otuzuncu gün dense de Gülinya, babasının vefatı üzerine, on birinci geceden itibaren Miran’ın sesini onun sesi olduğunu bilmeden duymaya başlayabilecek, yirmi ikinci geceden itibaren onun ıssız bir adaya düştükten sonra başından geçenleri bir kuş aracılığıyla öğrenebilecek ve asıl otuz birinci yani son gece onu görebilecektir.

<sup>18</sup> *Gülinya*, 12.

<sup>19</sup> *Gülinya*, 2-7.

<sup>20</sup> İçine çember biçiminde destek konularak kabartılmış etek. Adlandırma hk. bk. Dilek Yılmaz, “Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi” (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2011), 106.

*Gülinya*'da Aşkın Erotik Hâli

Tilkiyan'ın ön sözde üzerinde durduğu ve asıl metin boyunca yineleyerek eleştireceği, bununla da yetinmeyip dipnotlar vererek pekiştireceği kortezanlık ve alafrangalık eleştirisine karşın, hikâyelerinde yer yer son derece erotik anlatımlara başvurduğu göze çarpar. Kişi betimlemelerinde, özellikle kadın güzelliğinin anlatımında ayrıntılara girdiği, fiziksel teması ima ettiği ya da doğrudan dile getirdiği ve cinsel beklenti uyandırdığı pasajlar kaleme aldığı görülür. Uсталıklı bir manevra olan ya da yazarın kendi deyimiyle acı ilacı şekerle kapladığı örneklerden ilki, çerçeve hikâyede bulunur. Gülinya, bahçede ayak sesini duyduğu gibi sevgilisinin geldiğini anlayarak olduğu yerden fırlar, hızlı yürümesini engelleyen uzun eteğini toplayarak koşar: “[K]oşmasının sebebine o turunc-veş sineleri birbirine çarpılarak seğırtip[,] o sevinç u alâkasından titreyen nazik dudaklarını açıp, sevgilisine kavuşarak ve nefesi ağzına sığmayarak ‘Ah sevgilim efendim sefa geldiniz[’]” der.<sup>21</sup> Burada genç kızın heyecanının anlatımında, aslında gerek olmadığı hâlde, meyveye benzetilen göğüslerinin ve dudaklarının hareketi gibi ayrıntılara girilmiştir.

Bir diğer erotik anlatım da dolaylı olarak iki köpeğin karşılıklı konuşması sırasında gerçekleştirilir. Köpeklerden biri diğerine, insanların onları akılsız ve konuşma yetisi olmayan varlıklar saymasına karşın, kendilerinin aslında onların özendiği bir yaşama sahip olduklarını söyler ve örnek verir:

[H]emen şu demir parmaklığın önünden geçen delikanlıların hepsi demeyim amma pek çoğunun ağzından pek çok defa işitmişimdir ki [“A]h şu beş altı tane birbirinden hüsne-dar kızların arasında gelip dolaşan şu finoların yerinde biz olaydık[”] diye; ve çok defa diğeri ona cevap verip, [“O] köpekler yalnız böyle o kızların ayaklarına sürünüp, gezmek değil, erkenden akşama kadar madamalarının kucaklarından düşmezler; hele besleme kızların der isen birisi bırakır o birisi kapar; bizden birimiz ne kadar çalışsak, ne kadar gözlerine girsek asla elimizi uzatamayacağımız o kardan beyaz sinelerin orta yerinde gâh yatarlar, gâh o bir karış beyaz gerdanlarına ağızlarını sürerler[”]. Z]avallı insan kısmı geriden bize haset çekerek[,] gözlerin arkalarında kalarak mahzun mahzun geçip dönerler.<sup>22</sup>

Burada da erotik temas, insanla köpeğin ilişkisi dolayımında dile getirilmiştir. Kitapta burada listelenemeyecek kadar çok sayıda benzer pasajların bulunması, *Gülinya* bağlamında ahlakçılık ile erotizm arasındaki gerilimi, tartışılması gereken bir meseleye dönüştürmektedir.

*Gülinya*'da Çeşitlilik

*Gülinya*'nın dikkati çeken niteliklerinden biri de yalnızca Ermenilere değil, diğer gayrimüslim Osmanlıların yanı sıra Müslümanlara da yer verilmesidir. Üstelik bunların bir kısmı, çerçeve içindeki hikâyelerin başkişileridir. Kendinden önceki ve kendi dönemindeki EHT kurmaca

<sup>21</sup> *Gülinya*, 7.

<sup>22</sup> *Gülinya*, 208-209.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

metinlerde rastlanmayan Müslüman anlatı kişileri bu metinde öne çıkar.<sup>23</sup> Özellikle “Hasan ve Ayişe; köylü kortezanlar” adıyla altıncı gece anlatılmaya başlanan hikâye, Kastamonu’da geçmesi ve Kastamonu ağzıyla yazılmış olması bakımından dikkate değerdir. EHT’nin okunuş kolaylığı tüm sesleri kaydetmeye olanak tanımakta, bu yönüyle metni dil araştırmaları açısından da bir kaynak hâline getirmektedir:

HASAN. Gız Ayişe; banga bağı virsana; doğru söyle; sanga bi şey sorayım; şu sen benim nereme vuruldun[?]

AYİŞE. Haniya sen bir günüsü şingirdıklımın [A]linin tepedeki bozda davar yayıveriyordun: sen bir al mintan giymiş; üstünde de hani o senin congoşlunun Huseyinin boz yoküzünün gayadan uçduğu senesi golu bozuk granta [A]goşdan çekme tufdukler ile deyişik etdiyin sarı çepgenin golları sarkıviriyar ıdı; sen de şalvarı dizlerine gadana sığamış; elinde bir gocaman zopa; yamacında köpekler sırayıla dizilmiş; ben de o günüsü bubam harmanda buğday savururhan; nalı çıkığın boz yoküz ipi zıbartmış; dağa yokarı cavzıkıdırıyordu; ben de hayvanı dutmaya dızığırhan: seni davarların ortasında hizmetkârların karşında öyle endaminla goruvidimsa aklım başımdan danzırıvirdi; gaylı benim hayvanın arhasına gitmeye dizlerimde derman galmadı; bubamdan da gorkarım hani yoküz diyiverisa; bi de sanga sesledim hani; sen de elindeki zopayı sallandırarak sözüümü diyenedin: tazı gibi hoblayıb, getüdün yoküzü dutub elime virividin: viriyanda ecik elin elime dohundu; beni bir didremek aldı; essah seni sevdi[m] emme dağ başında da benim başıma bir ateş yakarsa diyi de gorkuviriyom bir yandan; neyise sen de bi şey etmedin emme şöyle bi sıhı sıhı yüzümü büründüyüm yazmanın arasından gözlerime bahıvidin; o günüsü harmana geldim, harmandan da eve; işte o gün bu gündür benim göynüm sana düşdü; halt eşme oğlan Hasan; sen de banga nice vuruldun; diyive.<sup>24</sup>

Hasan ile Ayişe’nin birbirlerine ne zaman ve nasıl gönül düşürdüklerini anlattığı bu başlangıç pasajının ardından hikâye aynı ağız özellikleriyle yedinci ve sekizinci gecede de sürer. İkisinin ilerleyen diyaloglarında, erotik açıdan da sözün sakınılmadığı görülür. Konuşma biçiminin ötesinde yerel söz dağarının ve belki de zihniyetin yansıtıldığı hikâye, Tilkiyan’ın bu kültürü yakından tanıdığını düşündürür. İkinci bir değerlendirme ise yazarın, gösterime dayalı Karagöz, orta oyunu, meddah hikâyesi gibi türlerde de yer alan Kastamonulu tiplemesini iyi biliyor olabileceğini akla getirir. Tıpkı bunlarda olduğu gibi *Gülinya*’da da standart lehçeden sapan ağız özelliklerinin kullanılması yoluyla komik etkinin amaçlandığı anlaşılmaktadır. Üstelik Tilkiyan, İstanbul dışına çıktığı ve özellikle Anadolu’yu konu edindiği hikâyelerinde, kortezanlık veya alafrangalığın büyük kentle sınırlı kalmış olmadığını, köylere kadar kadın-erkek ilişkilerini etkilediğini de göstermiş olur. Bunu takip eden dokuzuncu ve onuncu gecelerde de “İki sağır kortezanlar” ve “Değirmende kortezanlık ne hoş olur” başlıkları altında, Yuvacık ve Sapanca köyleri arasındaki değirmenlerde, Dimitro ile Mimika adlı, Rum kökenli olduğu düşünülen, işitme engelli iki genç ve onların tanıklığı aracılığıyla görme engelli iki genç arasındaki flörtleşmenin anlatılması, aynı bakımdan değerlendirilebilir.

<sup>23</sup> Erken dönem EHT romanlarda Müslümanların temsili hk. bk. Murat Cankara, “İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarihyazımında Konumlandırma” (Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2011), 261-266.

<sup>24</sup> *Gülinya*, 127-129.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

Metni anlatı kişileri açısından ilginç kılan bir başka nitelik, daha önce değinildiği üzere, insan dışı varlıklara anlatıcı görevi verilmesidir. On birinci gece, “İki fino köpekler” adıyla anlatılmaya başlanan hikâye, Samur ve Kontig adlı iki köpeğin aralarındaki diyaloglarla gelişir ve sonraki beş gece boyunca sürer. Köpeklerin bu şekilde anlatı kişisine dönüştürüldüğü ve idealize edilmiş insan kişiliklerine büründürüldüğü hikâyelerde, insanların dünyası ve davranışlarına yönelik gözlem ve eleştirileriyle bir bakıma yazarın sözcülüğünü de üstlendiği görülür.

Yirmi birinci geceden itibaren sözü iki kuş devralır. Bu kuşların adı yoktur. Üzerinde buldukları karşılıklı çatıların konumuna göre, yukarı çatıdaki kuş ve aşağı çatıdaki kuş olarak tanımlanırlar. Aralarındaki konuşmaları önce Gülinya dolaylı olarak anlatmaya başlar ama birkaç cümleden sonra dolaysız anlatıma geçilir. İnsanla hayvanlar arasındaki ilişkilerin yanı sıra insanlar arası ilişkilerin de eleştirel bir gözle anlatıldığı bu pasajlar, tıpkı köpeklerin hikâyelerindeki gibi, idealize edilmiş insan kişiliklerinin perspektifinden sunulur. Böylece kuşlar da yine yazarın sözcülüğünü üstlenmiş olur. Bu noktadan itibaren kitabın sonuna kadarki bütün hikâyelerde anlatıcı görevini üstlenen kuşların sesi ile yazarın sesi, aşk ilişkilerinden çocuk eğitime, alfrangalıktan Amerikan özentiliğine uzanan bir yelpazede çeşitli görüşlerin sunulması ve bunların bazılarının dipnotlarla açıklanması ya da desteklenmesi yoluyla iç içe geçmiştir. Kuşların hikâyeleri kimi zaman “anlatma”dan “gösterme”ye dönüşerek sözün kendileri dışındaki anlatı kişilerine devredildiği diyaloglar da içerir. Bunlara, kuşların hikâyesinin Gülinya tarafından aktarılmaya başlandığı ve aslında Gülinya’nın da hikâyesini anlatan bir ana anlatıcı bulunduğu da eklendiğinde, son derece karmaşık bir anlatı örüntüsü oluşur. Metnin anlatı teknikleri açısından sunduğu ilginç manzaranın yanı sıra insan dışı varlıklara atfedilen önem ve nitelikler bakımından değerlendirilmesi de gelecek vadedmektedir.

Kitabın son bölümü olan otuz birinci gecede Gülinya ile Miran yeniden bir araya gelirler. Aşağı çatıdaki kuşun insan ve hayvan terbiyesini dayak atmak açısından karşılaştığı görüşleriyle anlatısı son bulduğunda yukarı çatıdaki kuş uçarak uzaklaşır. O anda Gülinya, Miran’ı görür ve onunla konuşmaya başlar. Ona bahçe duvarından atlayıp da kendisinden ayrıldıktan sonra başından geçenleri sorar:

Canım efendim[,] dedi Gülinya[,] her ne kadar buracıkta olacak lakırdı değil ise de; ve bu hususlar hakkında tafsilli harif u malumatlar, nice gece ve gündüzler mükâlememize bir esas olacaklar ise de; artık kalbim karar kılmayıp, şimdi muhtasarca olsun, şu bahçede birbirimizden ayrıldıktan sonra, zatınız bahçe duvarından dışarı atladığınızdan bed ile, karib düştüğünüz adaya vasil olana kadar seyahatinizin nakline himmet buyurun<sup>25</sup>

Bu noktada, baştaki hikâyede anlatılmamış olan Miran’ın başından geçenler sunulur. İstanbul’dan ayrılırken bindiği gemi deniz kazasına uğramış ve genç adam kendini ıssız bir adada bulmuştur. On gündür de çatıdaki kuşlardan birinin kanatları altındadır ve bu sürede Gülinya, bu kuş ile sohbet ederek Miran’ın ıssız adaya düştükten sonra başından geçenleri öğrenmiştir. Kitabın sonunda aşağı çatıdaki kuş, Gülinya ile Miran’ı kanatlarının üstüne alarak başlangıçtaki bahçeye

---

<sup>25</sup> *Gülinya*, 530.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

götürüp bırakır. Bu süreçte önce babasını sonra da annesini kaybetmiş olan Gülinya'nın önünde Miran ile evlenmesi için bir engel kalmamıştır. Böylece kitap, bir yandan zamanda ilerlenirken öte yandan âdetâ başlangıç anına geri dönüldüğü, çeşitli coğrafyalarda doğaüstü güçler sayesinde mekânlar arası yolculuklar yapıldıktan sonra ilk mekânda noktalanın fantastik bir sarmal hâlini alır. Bu serüven sayesinde gençler hem tanıklıkları hem de kendi deneyimleri aracılığıyla bilinçlenmiş ve ideal ilişki biçimi olan evliliğe hazır hâle gelmişlerdir. Süreçte, aşkları için sebat ederek ve zorluklara katlanarak sınanmış ve erginlemeden geçmişlerdir. Yazar da aşklarının temizliğinden dolayı ayrıcalık tanıdığı bu gençlerin önündeki temel engelleri basit rastlantılarla – ebeveynlerin vefatı– ve olağanüstü güçlerin müdahalesi ile kaldırarak onların işini kolaylaştırmıştır.

### Dipnotlardaki İpuçları

*Gülinya* üzerine bilgilerimiz şimdiye dek kısıtlı olduğundan sunulan bu nispeten geniş tanıtım ve değerlendirmelere ek olarak kitaptaki bazı dipnotlardan söz etmek yerinde olur. Tilkiyan kitabında 21 adet dipnot vermiştir. Bunların işlevleri çeşitlidir. Bir kısmı, anlatıcının anlattığı konu hakkındaki açıklayıcı bilgileri, görüşlerini ya da sonradan anlatılacaklara dair metin içi göndermeler içerir. Aslında, metnin gövdesinde benzer işlevlerde birçok ifade bulunmasına karşın, yazarın bazı noktalarda bunları dipnota yerleştirmeyi seçmesi ilginçtir ve anlatı teknikleri ile dipnotların ilişkisi bakımından incelenmeyi beklemektedir.

Tilkiyan'ın biyografisi açısından ise bizi ilgilendiren üç dipnot vardır. Yazar 65 ve 73. sayfalardaki metnin sırasıyla ikinci ve üçüncü dipnotlarında, çıkarmayı planladığı “Yeni Dünya” adlı bir kitapla ilgili bilgi vermektedir. Anlatıcı, ikinci gecede yer alan “sahte kortezanlık” konulu hikâyesinde, Teber ve Penbe adlı genç kızların üstün güzelliklerine karşın, düşük ahlaklı olmalarını eleştirmek için betimlemesine ara verir ve onların davranışları aracılığıyla insan doğası (metinde “natura”) ile eğitim arasındaki ilişki üzerine doğrudan okura da hitap ettiği bir pasaj sunar:

[B]enceye okuyanlarımızdan mazur [özür] dileyerek (mademki bu madde çok tafsilata muhtaçtır; ve buracıkta ise ona tahammülümüz olmadığı için bu âcizi bir retrogratist; yani emr-i takaddüme mugayir zannolunmamak için) bunu dahi şu her kanun ve nizam tahtında olan doğru usul ve terbiyeyi, terbiye-i ahlaka daha ziyade bir metanet desisesiyle, zapsız ve kendi hâline bırakıldığı hâlde mutlaka yolunu kaybedecek olan bir atın başından gemini çıkarıp salıverdikleri gibi, şu son vakitlerde hemen kâffe-i cemiyet-i beşeriyenin yenilik, incelik ve serbestiyet bahanesi ile duhul etmiş olduğu alafranga, liberta denilen şeylere veririm[. B]husus ki bu alafranga ve liberta kâmilin terbiye ve medeniyet dairesine duhul etmiş olan bir cemiyete yakışır iken; ve onlarda bile nice bazı uygunsuzluklara mucip oluyor iken artık terbiye ve medeniyetin daha elifbasında olanlar için ne neticeler hasıl edeceğini okuyanların idrakine havale ederiz.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> *Gülinya*, 64-65.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

Bu cümlelerin sonuna yıldız işaretiyle dipnot koyan yazar, bu konu ve daha başka konular hakkında “Yeni Dünya” adında bir kitap yazmayı amaçladığını fakat bunun için yeterli sayıda aboneye ihtiyaç duyduğunu belirterek *Gülinya*’yı alanların bu kitaba da abone olmalarını rica eder “ve işbu muratlarını Gülinyanın tab u neşrolduğu mahale haber verdiklerinde ona dahi el vurmaya kabiliyetimiz olabilecek” der.<sup>27</sup>

Diğer dipnot da şapkanın yanı sıra yeni moda el işlerinin eleştirisi için düşülmüştür. Hikâyede, eski el işlerini “Anadolu hımbıllarının” modası geçmiş marifetleri olarak küçümseyen Teber’in övgüyle ve özenerek sözünü ettiği yeni marifetler, yazar tarafından dipnotta “ağlanacak marifetler” olarak nitelenmiş ve bu konu hakkında da “Yeni Dünya”da ayrıntılı bilgi verileceği belirtilmiştir.<sup>28</sup>

Yazarın hiçbir zaman yayımlayamadığı anlaşılabilir bu metne dair bilgiler, gündemini aydınlatması açısından önemli olduğu kadar o dönemde bir kitabın basılabilmesini sağlayan piyasa koşulları hakkında da fikir verir. Kendi adına bir matbaa ya da süreli yayın bulunmayan Tilkiyan’ın kitaplarının finansmanını abonelik sistemiyle karşıladığı görülmektedir. Yazar, belli bir kitleye ulaşmış olan kitabı aracılığıyla çıkarmayı düşündüğü bir metnin duyurusunu yapmakta ve konuyla ilgilenenlerden ön ödeme beklediğini belirtmektedir. Bu yolla, parça parça yayımlayacağı ve sonradan ciltlettirilerek tamamlanacak yapıt, bir “süreli kitap” olarak nitelenebilir.<sup>29</sup> *Gülinya*’nın da benzer şekilde yayımlandığı anlaşılmaktadır. Anlatının otuz bir geceye bölünmesi, yazara otuz bir haftalık —yedi aydan fazla— gelirin garantisini sunmanın yanı sıra kitap hâline geldiğinde, bir aylık sürede her gece bir hikâyesi okunabilecek bir anlatı formatı da ortaya çıkmaktadır. Nitekim, yazarın başka kitaplarında da bu yöntemi kullandığı görülecektir.

*Gülinya*’da bazı hikâyelere okura hitaben yerleştirilmiş sapmalarda, yazarın sözü anlatıcıdan devralarak ön sözdekine benzer ifadelerle kitaptaki niyetini vurgulama ihtiyacı hissetmesi, yapıtın kısım kısım basıldığını ve piyasadan gelen tepkilere göre yönlendirildiğini düşündürür. Kitaptaki on birinci dipnot da böyle bir sapmaya iliştilmiştir. *Gülinya*, sıklıkla hikâyelerin arasına bazı konularla ilgili düşüncelerini eklediği için kitabın asıl meselesi olan kortezanlık çizgisinden ayrıldığı sananlara ve bunları “dinlemekten” (guş eylemekten) usananlara seslenerek amacının “yalnız kortezanlık hikâyeleri ile dinleyenleri eğlendirmek olmayıp,” bunlarla birlikte bazı konular hakkında bilgilendirerek ahlak terbiyesi yapmak ve öğüt vermek olduğunu söyler.<sup>30</sup> Bu noktada yazarın sesi ile *Gülinya*’nın ki karışır: “Teessüf ederim ki hikâyemden maksadım bu iken ve çokları, kortezanlığa dair olmayan bazı bahislerimi dinlemedikleri yerde hikâyelerimin maksadının farkında olamayıp, yalnız kortezanlık üzerine bir şey zannederek, ilan etmekten içtinap

---

<sup>27</sup> *Gülinya*, 65.

<sup>28</sup> *Gülinya*, 73.

<sup>29</sup> Kitapların parçalı bir şekilde yayımlanıp satılması hk. bk. Mert Öksüz, *Muharrir ve Matbuat: On Dokuzuncu Asırda Yazarlık Mesleği ve Bâbiâli Çevresinde Yayıncılık Faaliyetleri* (İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2022), 197-203.

<sup>30</sup> *Gülinya*, 298-299.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

edenler bulunuyor.”<sup>31</sup> Bu ifadelerde okumaktan çok dinlemeye yapılan vurgu dikkat çekicidir ve okuma kültürü açısından ayrıca araştırılması gereken önemli bir veridir. Burada Gülinya aracılığıyla teessüf ederek hikâyelerini duyurmaya (ilan etmek) çalışanın ise yazar olduğu, cümlelerin sonuna eklenmiş dipnotta anlaşılır:

İşbu Gülinya hikâyesine ilk el vurduğumuzda küsur gazeteler ile beraber Mecmuaya dahi bir nüsha, ve her ne kadar resmen kortezanlık üzerine ise de, maksadı nasihat olduğunu havi bir name dahi yollayıp, dercetmesini istida etmiş idik ise de, mukaddemesinden maada küsur nüshaları ilan etmeyi caiz görmemiştir; yani Gülinyanın ikinci üçüncü [vs?]<sup>32</sup> çıkmıştır diye bu kadar bir satırdan ibaret ilana himmet buyurmamışlardır. Maksadımızı anlamayacak kadar Mecmua-i nadan diyemem[. O]nun için mezkûr gazetenin ne sebebe mebni dercetmekten imtina ettiğini, Gülinyayı tekmiil ettikten sonra, diğer mübahaseler ile beraber ayrıca bir risale ile tarif edeceğim. Bahusus ki böyle bir hikâye telifine bizi mecbur eden hususlar mezkûr gazetenin pek ziyade malumu olmuş olarak, küsur gazetelerin hepsi ilan etmeseler bile, kendisi ilan etmeliydi diye gelir bana[. V]je bu kadarcık olsun bir insaniyeti, memul etmez değil idim.<sup>33</sup>

Burada, adı büyük harfle yazılmış süreli yayın yüksek bir ihtimalle o dönemde etkili bir EHT gazete olan *Mecmua-i Havadis*'tir. Dolayısıyla, *Gülinya*'nın ön sözünün *Mecmua-i Havadis*'te yayımlandığı düşünülebilir. Gazetenin 1868 yılı sayılarına ulaşılabilirse ön sözün eksik olan sayfaları da belki bulunabilecektir. Yazarın sitesindeki ifadelerden diğer süreli yayınların da kitaba beklenen ilgiyi göstermediği anlaşılmaktadır: “[K]üsur gazetelerin hepsi ilan etmeseler bile, kendisi ilan etmeliydi”. Bu dipnottan anlaşılacağı üzere, *Gülinya* kısım kısım yayımlanmaktadır ve bir kitabı tanıtmannın, ona abone sağlamanın bir başka yolu da süreli yayınlara ilan verme yöntemidir. Ayrıca, *Mecmua*'nın neden bu ilanlarını yayımlamadığını bildiğini ima eden ve bu konuda ayrı bir kitapçık hazırladığını belirten Tilkiyan, bir bakıma, aba altından sopa göstererek bir piyasa taktiği uygulamakta, etkili bir yayını kendine hedef seçerek olumsuz içerikli de olsa adından söz ettirmesini sağlayacak bir zemin yaratmaktadır. Bu bilgiler, en azından *Gülinya*'nın ön sözü ile EHT basında adının yer aldığı anlaşılan Tilkiyan hakkında araştırmalar derinleştikçe yeni verilerin bulunabileceği konusunda umut vermektedir.

### Eleştiri Metinleri

Tilkiyan, *Mecmua-i Havadis*'e dair bir yapıt yerine o dönemde başka bir süreli yayın olan *Seda-yı Hakikat* gazetesi üzerine iki kitapçık yayımlamıştır. İkisi de Mühendisyan Tabhanesi'nde 1870'te peş peşe basılan *Seda-yı Nahak* ve *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, onar sayfalık metinlerdir.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Gülinya*, 299.

<sup>32</sup> Metinde “n”den önceki harf anlaşılmıyor. Bağlama göre kısaltma olabileceği düşünüldü.

<sup>33</sup> *Gülinya*, 299-300.

<sup>34</sup> *Seda-yı Nahak*'ın metnine ulaşmamı sağlayan Hülya Çelik'e teşekkür ederim. Kendisinin bu iki metni tanıttığı bildirisi için bk. Hülya Çelik, “‘The Old Skull Rolling from the Cemetery’, *Mezarlıktan*

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

Yazarın adı ilk metinde kapakta, ikincisinde metnin sonunda bulunmaktadır. *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*'nın bibliyografik kaynaklarda yirmi sayfa olarak kaydedilmesinin nedeni, cildin başına ve sonuna yerleştirilmiş fazladan boş sayfaların yanı sıra asıl metnin 11. sayfadan başlamasıdır. Anlaşılan Tilkiyan bu kitapçığı ilkinin devamı olarak bastırmıştır ama elimizdeki kopyalar ayrı ayrı ciltlenmiştir.

Tilkiyan ilk kitapçıkta, *Seda-yı Hakikat*'in adını alaylı bir dille eleştirerek asıl hakikatin Allah'a ait olduğunu dile getirir. Kendisine “hakikatin sesi” adını veren gazetenin haddini aşan bir cüretkârlık sergilediğini, bu ad altında gerçekleri saptırıcı ve cemaati yanlış yönlendirici yayın yaptığını iddia eder. Birçok eğretilme ve dil oyunları eşliğinde sürdürülen tartışmanın temelinde gazetenin Ermeni Milleti Nizamnamesi aleyhine yayın yapmasının eleştirisi vardır. Nizamnameyi milleti ilgilendiren işlerin layıkıyla ve adaletle yürütülmesi için milletin gayreti ve özverisiyle oluşturulmuş bir düzenleme sayan yazar, *Seda-yı Hakikat*'in bu haklı davayı durdurmaya çalıştığını öne sürer:

Millet şu şimdiki hâlinde milletçe işler ne kadar kabil ise layık-ı vecih üzere ve hakkaniyet üzere görülebilsin diye millet gayreti ve fedakârlığa mebni sahmanadrut'ıwn<sup>35</sup> ihdas etmeye çalışıyor; “[S]ada-yı [H]akikatin” gözleri ile bakıldıkta bu da bir hayalat imiş [...] fakat şimdi anlaşıldı ki mezkûr seda, hakikat sedası olmadıktan maada bizi haklı davalarımızdan geri durdurmak için şimdiye kadar sessizce işleyen efkârların sedası imiş<sup>36</sup>

Eleştirilerin bir diğer odak noktası da Vatikan'ın (metinde Roma) Osmanlı Ermenileri üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Gazetenin bu konuda Vatikan yanlısı bir tutum sergilemesine karşılık Tilkiyan, patriklik bir kez ayrıldıktan sonra artık kendi patriklerini kendilerinin tayin etme hakkına sahip olduklarını savunur. Yazara göre, neyse ki artık “nadanlık duvarı” yıkılmış yani millet uyanmış ve *Seda-yı Hakikat* geç kalmıştır.<sup>37</sup> Bu eleştirilerin Tilkiyan'ın biyografisi açısından ortaya çıkardığı en önemli nokta, onun Nizamname yanlısı bir Katolik olduğunun anlaşılmasıdır.

*Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, kurmaca boyutu daha geniş olmakla birlikte yine *Seda-yı Hakikat*'i aynı odakta hicveden bir rüya metnidir. Bu yönüyle Osmanlı siyasi rüya geleneğine

---

*Yuvarlanan Eski Kafa* (1870) – Viçen Tilkiyan's Socio-Critical Essay in Armeno-Turkish,” Turkish Literature as a Political Platform Online Conference, University of Cyprus Department of Turkish and Middle Eastern Studies, 8 Nisan 2022.

<sup>35</sup> Ermenicede “ana yasa” anlamına gelen bu sözcük ile yazar, tam adı Յայ ազգայինսահմանադրութիւն (Hay azgayin sahmanadrut'ıwn) olan, Türkçesi Nizamname-i Millet-i Ermeniyen biçiminde adlandırılmış, 1863 yılında kabul edilmiş yasal düzenlemeyi kastetmektedir. Bu konuda bk. Vartan Artinian, *Osmanlı Devleti'nde Ermeni Anayasası'nın Doğuşu 1839-1863*, çev. Zülal Kılıç (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2004).

<sup>36</sup> V. Tilkiyan, *Seda-yı Nahak* (İstanbul: Mühendisyan Tabhanesi, 1870), 7-8.

<sup>37</sup> Tilkiyan, *Seda-yı Nahak*, 8.



## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

eklemlenir.<sup>38</sup> Metin gotik bir gerilim pasajıyla açılır. Merakı korkusuna üstün gelen anlatıcı, bir mezarlıktan yuvarlanmaya başlayan kafatasının peşine takılır, İstanbul'un çeşitli semtlerini geçerek bugünkü Taksim civarında bir sokağa varır. Kafatası burada bir binanın içine girerek bir yazıhanede yolcuğunu noktalar. Buranın *Seda-yı Hakikat*'in yazıhanesi olduğu rüyanın bitiminden sonra ortaya çıkacaktır. Odada bir masanın önünde oturmuş, yazı yazmaya koyulduğu hâlde bir türlü yazamayan biri vardır. Bu sırada içeriye giren başka bir kişi, onun bu durumuna sinirlenir:

Bu arada kapıdan içeriye diğer bir adam girdi ve mezkûrun daha hiçbir şey yazmamış olduğunu gördükte hiddetlenerek ["S]en ne yaptın bu kadar vakitten beri[" dedi ona ["]bilmiyor musun ki cumartesi yakındır. Meğer bunca düşmanlarımıza karşı bizi küçük mü düşüreceksin? Yok eğer senin bu memuriyeti deruhte etmeye fikrin yok ise söyle biz başka birisini bulalım["]<sup>39</sup>

Bu sözlerinden adamın gazetenin yazı işleri müdürü gibi bir konumda olduğu ve yazara belli bir şekilde yazması için baskı uyguladığı anlaşılmaktadır. Yazar, "asr-ı münevvere"de yaşadıklarını, bu sırada doğup "tahsil-i ilm u fûnun etmiş" biri olarak kendi duygu ve düşüncelerine karşı şeyleri yazamadığını belirtir. Ayrıca, kendini zorlayıp yazabilse bile okurların durumu anlayacaklarını, dolayısıyla çabalarının nafile olduğunu söyler.<sup>40</sup> Bu sözlere diğeri, pişkince cevap verir. Kendilerinin de durumdan haberdar olduklarını, gazeteyi kurmadaki maksatlarının aydınlara değil, "nadan takımlarına" yani cahil kitlelere seslenmek ve onların bilinçlenmesini engellemek olduğunu itiraf eder.<sup>41</sup>

Yazar da durumun farkındadır ama yapmaya çalıştıkları şeyin gazetenin mantığına aykırı olduğunu dile getirir: "gazete denilen şey ahalinin haklı davasını bilmeyenlere öğreten bir hocadır ve ale's-seviye gazeteciliğin borcu ve maksadı salt vukuat-ı cihanın havadislerini vermek olmayıp ahaliyi tenvir etmektir. Bu ise şimdiki asr-ı münevverenin insanlığa bir bergüzarıdır."<sup>42</sup> Gazetenin tek işlevinin dünyada olup bitenlerin haberini yapmak değil, halkın haklı düşüncelerini yayımlayarak onları aydınlatmak olduğunu vurgulayan ve gazeteyi içinde buldukları aydınlanma çağının insanlığa bir armağanı olarak niteleyen bu sözlerin ardından yazar istifasının kabulünü rica eder. Bunun üzerine diğeri, odanın bir köşesindeki kafatasını görür ve yazarın başını "şapka çıkarır gibi çıkarır" yerine kafatasını yerleştirir. Yazar da "bu ölü başını başına taktığı gibi gazeteyi yazmaya başla[r]"<sup>43</sup> O anda anlatıcı da uykusundan uyanır.

Tilkiyan bu fantastik anlatı aracılığıyla hem içinde bulunduğu dönem ve Osmanlı basılı kültürünün lokomotif işlevindeki gazeteyle ilgili görüşlerini dile getirmiş olur hem de *Seda-yı Hakikat*'in yayın ilkelerini ve zihniyetini eleştirir. Bilim ve düşüncedeki gelişmelerle zihinlerin

<sup>38</sup> Bk. M. Kayahan Özgül, *Türk Edebiyatında Siyasî Rüyâlar* (Ankara: Hece Yayınları, 2004). Tilkiyan'ın iki yapıtının da hiciv ve Osmanlı'da rüya edebiyatı açısından incelendiği ve tam metinlerinin çeviri yazısının sunulduğu makalem yayımlanma aşamasındadır.

<sup>39</sup> V. Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa* (İstanbul: Mühendisyan Tabhanesi, 1870), 13.

<sup>40</sup> Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, 14.

<sup>41</sup> Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, 14-15.

<sup>42</sup> Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, 16.

<sup>43</sup> Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, 16.

aydınlandığı bir çağda okurlarına eski, yıpranmış, tutucu bir zihniyet telkin etmesini yanlış bulur. Böylece mezarlıktan yuvarlanan eski kafa başlığı da yerine oturur. Tilkiyan söz konusu gazeteyi cemaat arasında bölünmeye yol açmakla suçlarken kendini de bu tür faaliyetleri elinden geldiğince ifşa etmekle millet ve kardeşlik adına sorumlu sayar. Ardından hemşehrilerine seslendiği kısımda, daha önce yayımlanmış olduğu *Seda-yı Nahak*'a gönderme yapar. Bu metnin adına bakılarak yanlış anlaşıldığından, gerektiği gibi ilgi görmediğinden, eleştirildiğinden yakındır. Kendisini hor görenlere cevaben “kalem meydanına” yeni yeni çıkmakta olduğunu, Ankara’dan gelmiş bir Ermeni olarak İstanbullu millettaşlarından destek beklediğini söyler.<sup>44</sup>

Bu metinle, Tilkiyan’ın biyografisine dair bilgilerimiz zenginleşir. Onun 1860’ların ortalarında Ankara’dan İstanbul’a gelerek kendine yayıncılık piyasasında yer bulmaya çalışan, döneminin ekonomik ve siyasi koşullarına, Ermeni cemaatinin durumuna duyarlı bir yazar olduğu gün yüzüne çıkar. Ayrıca, Tilkiyan’ın *Gülinya*’nın ilanının basılmaması gibi nispeten kişisel ve ekonomik bir nedenden değil de dinî ve siyasi içerikli bir tartışmaya taraf olarak eleştirel metinler kaleme alması daha anlamlı bulunabilir. Hem *Gülinya*’daki dipnotlarına hem de *Seda-yı Hakikat* hakkındaki eleştirilerine cevap gelip gelmediği konusunda ne yazık ki henüz bir bilgiye ulaşılamamıştır. Tilkiyan’ın *Seda-yı Nahak*’ın yanlış anlaşılacak şekilde eleştirildiğini belirtmesinden, metinlerin okunduğu ve az ya da çok bir karşılık gördüğü açıktır. Bunun ötesinde polemiklerin oluşup oluşmadığı, Tilkiyan’ın dönemin süreli yayınlarında da yazılarıyla varlık gösterip göstermediği, ancak söz konusu yayınların ilgili sayılarına ulaşılabılırsa ortaya çıkacaktır.

### Çifte Dürbünden Görünenler

Bu kitapçıkların ardından Tilkiyan, *Âşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletın Güzeli* ile *Dürbin-i Aşk ve Mahbube-i Milel* adlı yapıtlarını eş zamanlı olarak 1872’de çıkarır. Bunlardan ilki AHT ve beş cilt hâlinde yayımlanmışken ikincisi EHT ve dört cilt olarak basılmıştır.<sup>45</sup> Elimizdeki AHT metnin kapağı yerine el yazısıyla düşülmüş temel bilgilerin olduğu bir sayfa bulunmaktadır. Burada “eser-i hâme-i Vâzî” notu varken ön söz de “Vâzî” imzalıdır.<sup>46</sup> Bundan dolayı olsa gerek, son döneme kadar bu yapıtın Tilkiyan’a ait olduğu kesinleşmemiştir. Bugün AHT yapıt üzerine Bilal

<sup>44</sup> Tilkiyan, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*, 17-20.

<sup>45</sup> Vâzî, *Âşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletın Güzeli*, 5 cilt (İstanbul: Cemiyet-i İlmiye ve Osmaniye Matbaası, 1289 [1872]); Viçen Tilkiyan, *Dürbin-i Aşk ve Mahbube-i Milel: Otuz Bir Güne Taksim Olunmuştur*, 4 cilt, sahip ve münteşiri A. K. T (Asitane [İstanbul]: Matbaacı C. K. Tozlyants, 1872). AHT ciltlerin yalnızca ilkinin ön sözünde yazar adı, yalnızca üçüncüsünde matbaa kaydı vardır. EHT ciltlerin son ikisine ulaşılmıştır. İkinci cildin Ermenistan Millî Kütüphanesinde bulunduğu ama çevrim içi erişime sunulmadığı görülebilir. Stepanyan’a göre, 1. cilt 133, 2. cilt 124 sayfadır. Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar*, 165, no. 638.

<sup>46</sup> “Vâzî” (وازی) sözcüğünün ad türünde anlamı yoktur, uydurma bir sözcük olduğu not edilmelidir. Bu adla başka bir yayın yapılmamıştır.

Acarözmen'in karşılaştırmalı çalışması sayesinde yeni bilgilere ulaşılabilmektedir.<sup>47</sup> Sözcük seçimi ve yazımlardaki ufak tefek değişiklikler dışında iki metnin de tamamen aynı olduğu ortaya konmuştur.

*Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk*, anlatılan hikâyelerin konuları, tarzı ve metnin genel yapısı açısından *Gülinya* ile neredeyse eşit. İki yapıt da otuz bir bölüme ayrılmıştır ve iç içe geçmiş hikâyeler biçiminde, karşı cinsler arası gönül ilişkilerinin ve bunlar çerçevesinde gelişen ilginç olayların anlatımından oluşur. Bu kitaptaki fantastik öge, bu kez erkek olan anlatıcının bir gün Okmeydanı'nda etrafı seyrederken karşılaştığı bir dervişten ödünç aldığı kerametli bir dürbündür. Sıradan bir dürbünden çok daha uzak mesafeleri göstermekle kalmayıp dervişin elindeyken insanların başından geçen olayları da bildiren bu alet sayesinde Tilkiyan, insanın fiziksel ve zihinsel kapasitesinin sınırlarını aşabileceği bir anlatı taktiği icat etmiş olur. Bu bakımdan dürbün, *Gülinya*'daki rüya ve ona belli bir süreliğine armağan edilen görünmezlik gücüyle aynı işlevi taşır. İlkindeki ak sakallı ihtiyarın karşılığı da ikincisindeki derviştir. İki metin arasındaki benzerlik, yazarın anlatmayı seçtiği “güzel”lerin kültürel çeşitliliğinde de görülür. Burada da Osmanlı'nın farklı coğrafyalarında yaşayan çeşitli “millet”lerinden kişilerin başından geçenler anlatılır. Örneğin, iki yapıtta da Kastamonu yöresi konu edinilmiş, ikincisinde de ilkindeki gibi ağız özellikleri yansıtılmıştır. Bu yapıtlar hem kendi aralarında hem de dönemindeki diğer yapıtlarla karşılaştırmalı çalışmaları beklemektedir.

Yazarın benzer yapı ve konularda, bu kez hedef kitesini genişleterek yeni bir yayın yapması, kendisi her ne kadar ilgi konusunda sitem etse de *Gülinya*'nın epey rağbet gördüğünü düşündürür. Yayınlanma biçiminin de onunla aynı olduğu anlaşılan *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk*'ı tamamladığına göre,<sup>48</sup> Tilkiyan farklı cemaatlerden yeterli abone sayısına ulaşmış olmalı. Ne yazık ki iki külliyatta da, *Gülinya*'nın aksine, herhangi bir dipnot yoktur. Elimizde yalnızca AHT metnin ön sözü bulunmaktadır.

Bu ön sözde de yazar, *Gülinya*'da olduğu gibi, hikâye aracılığıyla dünyanın bazı hâlleri hakkında bilgi vererek ahlak terbiyesi yapmayı amaçladığını belirtir. Eğer bu amaçla yazılanlar tek başına sunulursa insanların onları okumak istemeyeceğini ama özellikle ilişkilere dair hikâyelerle karıştırılırsa “mualecenin acılığı biraz teskin olup” daha kolay okunacağını ifade

---

<sup>47</sup> Bilal Acarözmen, “*Âşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletın Güzeli Metninin Çeviri Yazısı ve Eser Üzerine Yapısal Bir İnceleme*” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2022). İki metnin de Tilkiyan'a ait olduğunu Johann Strauss daha önce söylemiş ve kitabı “bir tür Osmanlı *Decameron*'u” saymıştır; bk. Johann Strauss, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu? (19-20. Yüzyıllar)”, 2003, çev. Günil Ayaydın Cebe, *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebî Kültür* içinde, haz. Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 49-50.

<sup>48</sup> EHT *Dürbin-i Aşk*'ın elimizdeki son cildi yirmi dokuzuncu günün hikâyesinde yarıda kesilmiştir. AHT metin ise tamdır. Bu eksiklik metinlerin parça parça basılarak süreli biçimde yayımlanmasından dolayı ciltlenirken meydana gelmiş olabileceği gibi yazar EHT metni çeşitli nedenlerden dolayı (ör. maddi) tamamlayamamış da olabilir.

eder.<sup>49</sup> Bu tanıdık eğretileme ve gündem, *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk*'ın da aynı niyetlerle yazıldığını gösterir. Tilkiyan, insana öğüt vermenin bir işe yaramadığını, bunun yerine ona ayna tutmak gerektiğini söyler. Ona göre bu, hikâye ile sağlanabilir çünkü hikâye, gerçekliği ve insanlık durumlarını yansıtan parlak bir aynadır ama ayna işlevini ancak belli koşullarda yerine getirebilmektedir: “hikâye denilen şey her bir garaz ve nefsaniyetten arı[,] emr-i basiret ve nezaket ile ve sadece doğruluğu zahire çıkarmak amel ve arzusuyla kaleme alınmış olduğu hâlde insan meşrebinin aynasıdır”.<sup>50</sup> Başka deyişle, yazarın kin gibi olumsuz duygulardan ve kendi nefsinden uzaklaşarak, gerçeklik ve inceliğin gerektirdiklerine uyarak yalnızca doğruluğu ortaya çıkarmak niyetiyle yazdığı hikâyeler dikkate değerdir. Tilkiyan kitabı yazma amaçlarını bu şekilde dile getirdikten sonra okurlar tarafından ilgi gördüğü takdirde ahlak terbiyesi konusunda buna benzer hikâyeler yazmaya devam edeceğini belirterek ön sözü bitirir.

### Yeni Bir Kimlik: T. Abdi

Tilkiyan'ın kendi adıyla yayımladığı sonraki yapıtı *Çoban Kızlar*'dır.<sup>51</sup> *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk* gibi iki alfabe de ama bu kez bir yıl arayla basılmış bu kitabın EHT'sindeki ön söz Tilkiyan'ın takma adlarından birini daha gün yüzüne çıkarmıştır. Yazar, bu kitaptan önce “Zavallı Kızcağız” başlığıyla yayımladığı kitabın gördüğü ilgiden dolayı okurlarına teşekkür etmekte ve yeni yapıtını buna dayanarak yayımlama cesareti gösterdiğini söylemektedir: “Bundan akdem telif-kerde-i âcizanem olan ‘ZAVALLI KIZCAĞIZ’ nam kitabın ibadullah tarafından bulunduğu hüsn-i kabuliyetten teşvik olunarak bu eser-i şakiranemin dahi neşrine cesaret eyledim.”<sup>52</sup> *Zavallı Kızcağız* başlığı altında yine iki alfabe de yayımlanmış kitabın AHT metninde yazar “T. Abdi” olarak geçmekteyken EHT metninde “T. A.” biçiminde kaydedilmiştir.

Bu bilginin kesinleşmesi için EHT *Zavallı Kızcağız*'ın metnine ulaşma çabalarımız sürmekle birlikte, yapıtların yayımlanma biçimi, konuları ve yapıları karşılaştırıldığında, Tilkiyan'a ait olduklarını düşündüren veriler ortaya çıkmaktadır. Her şeyden önce, söz konusu zaman aralığı dışında T. Abdi adının edebiyat piyasasında varlık göstermediği saptanmıştır. Başlığın (*Zavallı Kızcağız*) ve mekânın (Beyoğlu) AHT metin ile aynı olduğu EHT yapıttaki yazara ait T. A. kısaltmasının T. Abdi'yi rastlantısal olarak işaret etme ihtimali, ikisinin aynı yazar olma ihtimalinden çok daha düşüktür. Ayrıca, bunlar dışında, aynı başlıkta başka bir metin de saptanmamıştır. Bu bilgiler, *Çoban Kızlar*'ı değerlendirmeden önce T. Abdi'nin kitaplarından söz etmeyi gerekli kılmaktadır.

<sup>49</sup> Vâzî, *Âşıkla Maşuk Dürbünü*, cilt 1, 2.

<sup>50</sup> Vâzî, *Âşıkla Maşuk Dürbünü*, cilt 1, 3-4.

<sup>51</sup> V. Tilkiyan, *Çoban Kızlar* (Asitane [İstanbul]: Matbaa S. G. Bardizbanyan ve Şirket, 1876); Tilkiyan, *Çoban Kızlar* (İstanbul: İzzet Efendi Matbaası, 1294 [1877-1878]).

<sup>52</sup> Tilkiyan, *Çoban Kızlar*, 1876, 3.

Yazarın diğer yapıtlarıyla benzer konu ve tarzlarda yayımlanmış *Sergüzeşt-i Kalyopi* (1873), *Seyr-i Servinaz* (1873), *Zavallı Kızcağz* (1874, 1875) ve *Gizli Sevda* (1875), onun sanılandan daha verimli bir yazar olduğunu ortaya koymanın yanı sıra edebiyat tarihlerinde adıyla olmasa da yapıtlarıyla yer bulduğu gerçeğini gün yüzüne çıkarır. Böylece, Tilkiyan'ın kendi adıyla yayın yapmadığı 1873-1875 yıllarındaki boşluk da dolmuş olmaktadır.

### Kalyopi'nin Sergüzeşti

Sırayla gidildiğinde, T. Abdi adıyla basılmış ilk kitap *Sergüzeşt-i Kalyopi*'dir. Abdullah Doğan, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi çevirilerin yaygınlaştığı bir dönemde, modern anlatı talebine karşılık olarak yayımlanmış sayar. Sözlü bir hikâyenin roman nitelikleri taşıyacak biçimde yeniden yazımı iddiası ışığında bu metni incelerken doğal olarak yazarının kimliğini de sorgular ve gayrimüslim bir Osmanlı olabileceği çıkarımını yapar.<sup>53</sup> Doğan'ın bu çıkarımı da böylece doğrulanmış olmaktadır.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin ön sözünde, o zamana kadar basılmış kitapların çoğunluğunun çeviri olmasından, anlatılanların yabancı memleketlerde geçmesinden dolayı her ne kadar zihin açıclarsa da yerli bir hikâye denli “makbul ve muteber” olamadıkları söylenir. Bu eksikliği gidermek amacıyla yazar, halk arasında anlatılagelen ama o ana dek kimsenin yazıya geçirmemiş olduğu bu hikâyeyi kaleme aldığını belirtir.<sup>54</sup> Hem kapakta hem de ön sözün sonunda, kitabın haftada birer cüz hâlinde yayımlanacağı ve on bir haftada tamamlanacağı ilan edilmiştir. Bu yöntem Tilkiyan'ın kendi adıyla bastırıldığı yapıtlarıninkiyle benzerdir ve sonrakilerde de kullanılmıştır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin sonunda yazar, gelecek perşembe gününden itibaren aynı yöntemle *Seyr-i Servinaz* adında yeni bir kitap daha yayımlayacağını ve onun da on bir haftada tamamlanacağını ilan eder.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Abdullah Doğan, “Modern Anlatı Talebine Bir Cevap: *Sergüzeşt-i Kalyopi*” (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2019), 1-2. Bu yapıt hk. ayrıca bk. Gülçin Oktay Erkoç, “Sergüzeşt-i Kalyopi (T. Abdi),” 7 Ağustos 2021, *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, İnternet, erişim 4 Aralık 2022, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/serguzest-i-kalyopi-t-abdi>; Hüseyin Yeniçeri, “Türk Tahkiye Geleneği İçinde Sergüzeşt-i Kalyopi'nin Yeri” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1986); K. İrfan Karakoç, “Modernite Aşkına: Türkçe Romanın Sergüzeşti yahut XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Türün İzinini Sürmek,” *Journal of Human Science* 16, no. 1 (2019): 231-248; T. Abdi, *T. Abdi: Sergüzeşt-i Kalyopi*, haz. Merve Köken (İstanbul: Karakarga Yayınları, 2020).

<sup>54</sup> T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi* (İstanbul: Yy., 1290 [1873]), 2-4.

<sup>55</sup> T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*, [175].

**Bir Osmanlı *Othello*'su: *Seyr-i Servinaz***

*Seyr-i Servinaz*'ın basımıyla ilgili ruhsatnamede, kitabın Ermeniceden Türkçeye çevrildiği ve ilk kısmının yayımlanması için Agop adındaki bir kişiye izin verildiği belirtilmektedir: “Ermeniceden Türkçeye tercüme eylediği *Seyr-i Servinaz* nam hikâye kitabının cüz-i evvelinin kâr u zararı tarafına raci olmak ve matbuattan üç nüshasını Maarif'e vermek ve diğer cüzleri için başkaca ruhsat almak şeraiti ve Meclis-i Maarif'in kararı ile işbu ruhsatname bi't-terkim sahib-i istida Agob nam kimesneye verilmiştir”.<sup>56</sup> Kitabın Ermeniceden çeviri olduğunun belirtilmesi dolayısıyla, T. Abdi'nin Tilkiyan olabileceğine dair güçlü bir destek daha ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar Doğan ve Yücel, bu belgede geçen Agop adının da T. Abdi'ye / Tilkiyan'a ait olabileceğini öne sürseler de<sup>57</sup> yazar ile yayıncının her zaman aynı kişi olmadığı göz önüne alındığında ve resmî belgelerde takma isim kullanılmasının uygun olmayacağı düşünüldüğünde bu olasılık zayıf görünmektedir. Ne yazık ki kitabın kapağında bu görüşü doğrulayabilecek bir matbaa ya da yayıncı kaydı yoktur. Bu kişinin o yıllarda benzer metinler yayımlayan matbaa sahibi Agop Boyacıyan ya da Kitapçı Agob Matyosyan olması muhtemeldir.

*Seyr-i Servinaz*'ın ön sözünde, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'ye benzer biçimde, hâlihazırda yayımlanmış telif ve tercüme yapıtları anarak söze giren yazar, kendisinin de vatana naçizane bir yadigar olmak üzere eski zamanlarda Arabistan'da gerçekleşmiş ünlü bir olayı konu alan bu hikâyeyi kaleme aldığını dile getirir. Amacının iffet ve doğruluğun hile ve sahtekârlığa üstün geleceğini göstermek olduğunu söyler: “[B]undan matlab ve maksad-ı asli ise mütalaasına rağbet buyuran zevatın bu veçhile dahi şu âlem-i şühudda vuku-yafte olan hiyel u desais üzerine iffet u istikametin akıbet-kâr galebe ve kala-i fitne vü desise burcuna fütuhât sancağını rekz edeceğini ikan u izan eylemeleri niyet-i âcizanesinden ibarettir (ve billahi't-tevfik)”<sup>58</sup> Kitabın bu amaçla yazıldığı, kapağındaki tanıtıcı beyitte de vurgulanmıştır: “Ne lazım methetmek onu ki kendisi medihdir / Bu risale bir delildir ki doğruluk fatihtir”. Mukaddimenin sonuna yerleştirilmiş “Başarı sadece Allah'tandır” anlamına gelen ifade, diğer metinlerde bulunmamaktadır ve buradaki üslubu ayrıksı kılmaktadır.

Sözlü kültürden ödünç alındığı öne sürülen *Seyr-i Servinaz*, Arabistan'da vali olarak bulunan Server Bey ile onun köle pazarında görüp güzelliğine vurulduğu *Servinaz*'ın ilişkisi üzerine kuruludur. Server Bey, *Servinaz*'ı satın aldıktan sonra onu eğitip onunla evlenir. Bir süre sonra cepheye gitmek zorunda kaldığında işlerini güvendiği adamlarından biri olan Cafer'e emanet eder. Bu noktadan sonra olay örgüsü Shakespeare'in *Othello*'sunu andıran bir yön alır. *Servinaz*'da gözü olan Cafer, çevirdiği entrikalar sonucunda Server Bey'i karısının namusundan şüphe edecek

<sup>56</sup> BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi) MF.MKT, 15-57. Belgenin çeviri yazısındaki yardımlarından dolayı Mustafa Altuğ Yayla'ya teşekkür ederim. Krş. Doğan, “Modern Anlatı Talebine Bir Cevap,” 1, not 1; Yücel, “Ermeni Harfli Türkçe ‘Gülinya,’” 8, not 25.

<sup>57</sup> Doğan, “Modern Anlatı Talebine Bir Cevap,” 1; Yücel, “Ermeni Harfli Türkçe ‘Gülinya,’” 8.

<sup>58</sup> T. Abdi, *Seyr-i Servinaz* (İstanbul: Yy., 1290 [1873]), 3-4.

duruma getirir. Servinaz'ın âşığından hamile kaldığı iftirası bardağı taşıran son damla olur; Server Bey, Servinaz'ın önce hapsedilmesini, sonra da bebeğiyle beraber öldürülmesini emreder. Bu sırada Cafer, genç kadını bu cezadan kurtulması için kendisiyle birlikte olmaya ikna etmeye çalışır ama Servinaz onun teklifini geri çevirir. Cellatların durumuna acıdığı genç kadını ve bebeğini serbest bırakması, metni *Othello*'dan saptıran bir gelişmedir. Bundan sonra ormanda yedi yıl geçiren Servinaz, çocuğuyla beraber hayatta kalmayı başarır. Server Bey ise savaştan döndüğünde karısının masum olduğunu öğrenir. Hikâye, Server Bey'in bir gün avlanırken ormanda Servinaz'a rastlaması üzerine mutlu sonla biter.<sup>59</sup>

Aşk üçgeninde rakibin sevgiliye kavuşmak için tuttuğu kötücül yol, masumiyetine rağmen cezaya çarptırılan sevgili ve gerçeğin sonradan aydınlanmasından doğan pişmanlık izleklerini taşımanın yanı sıra Arap coğrafyasında geçmesi bakımından da *Othello* ile derin bir bağı olduğu savunulabilecek *Seyr-i Servinaz*'ı bazı niteliklerinden ötürü başka anlatılarla da ilişkilendirmek mümkündür. Servinaz'ın bir köle iken keşfedilip eğitilerek ideal bir eşe dönüştürülmesi, heykeltıraş Pygmalion'un kendi yonttuğu kadın heykeline âşık olmasını andırır. Bu izleğin bir benzerini Ahmet Midhat'ın Rakım ile Canan arasındaki ilişkide de kullandığı söylenebilir. Kötücül anlatı kişinin adının Cafer olması ise *Seyr-i Servinaz*'ı *Othello*'nun da kaynağında bulunan, *Binbir Gece Masalları*'nda anlatılan “Üç Elma” hikâyesi ile ilgili kılar. Orada iyi ve adil bir vezir olan Cafer Bermeki, *Seyr-i Servinaz*'da Iago'nun bir çeşitlemesine dönüşmüş gibidir. Ne var ki bu Osmanlı *Othello*'su trajik değildir. Sevgilinin katli yerine, aralarında *Pamuk Prenses*'in de bulunduğu birçok masaldakine benzer bir serbest bırakılma ve ormana sığınma söz konusudur. Âşığın pişmanlığı da yine masalsı bir rastlantıyla ödüllendirilmiştir. Derinlemesine incelendiğinde daha birçok metinlerarası ilişkiyi işaret edebilecek bir anlatı olduğu anlaşılan *Seyr-i Servinaz* bu açılardan araştırılmayı beklemektedir.

Bu hikâyenin benzerini Tilkiyan bir yıl önce yayımlanan *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk*'ta kullanmıştır. Orada çok daha kısa biçimde, bir iç hikâyenin altında, ikinci dereceden bir iç hikâye olarak, yalnızca temel yapıyı ve başkişinin adını koruyarak sunmuştur. “Osmanlı Güzeli” Refika'nın hikâyesinin içinde, yirmi sekizinci gündeki “Sahte Kandırış” başlığı altında, ibret verme amacıyla anlatılan hikâyelerden birinde, Mısır'da yaşayan Hamdi adlı bir delikanlı Servinaz'a âşıktır. Onunla evlenebilmek için para kazanmak amacıyla, hikâyede adı verilmeyen başka bir memlekete gitmiştir. Orada arkadaşlık kurduğu genç bir saatçi ile aralarındaki diyalogda Servinaz'ın ahlakından emin olduğunda ısrar etmesi üzerine saatçi bir iddia teklif eder. Kendisi Mısır'a giderek Servinaz'ın nasıl bir kız olduğunu araştırarak ve bulduklarını geri dönüp Hamdi'ye anlatacaktır. Eğer kızın ahlakı düşük biri olduğunu kanıtlarsa iddiayı kazanacaktır. Yirmi dokuzuncu günde anlatımı süren hikâyede saatçi Mısır'a gider. Önce Servinaz'ın evi önünde

---

<sup>59</sup> Seyr-i Servinaz hk. bk. Gülçin Oktay Erkoç, “Seyr-i Servinaz (T. Abdi),” 3 Ağustos 2021, *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, İnternet, erişim 4 Aralık 2022, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyr-i-servinaz-t-abdi>. Ayrıca bk. Gülçin Oktay, “T. Abdi'nin Sergüzeşt-i Kalyopi ve Seyr-i Servinaz Romanlarında Doğa, Kadın ve Şehir,” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 9, no. 2 (2022): 271-288.

dolaşarak kızı görmeye çalışır ama bunu başaramaz. Ardından kızın evinin bitişiğindeki küçük bir evi kiralar ve duvara açtığı delikten, bir dürbünle kızın odasını seyretmeye koyulur. Kızın güzelliğine vurulan ve ahlakından emin olan saatçi, hasut ve kötü niyetlidir. Servinaz'ın üzerini değiştirdiği bir esnada göğsündeki beni görür. Bunu fırsat bilip geri döner ve yaşadıklarını gerçeklikten saptırarak Hamdi'ye anlatır. Ona inanan Hamdi, Servinaz'ın kendisini aldattığını düşünür ve birkaç gün sonra intihar eder.<sup>60</sup>

Sevgilinin sadakatının rakip tarafından lekelendiği bu hikâyenin intiharla bitmiş olması, Osmanlı basılı kültüründeki kurmaca yapıtların gelişimi açısından üzerinde ayrıca durulması gereken, burada ayrıntılarına girilemeyecek kadar kapsamlı bir meseledir. İftiranın beden mahrem bölgesindeki ben aracılığıyla atılması, Namık Kemal'in *İntibah*'ında Dilaşup'un iftiraya uğrama biçimini akla getirir. *Seyr-i Servinaz*, bir kısmı Mısır'da geçmesi bakımından yine Arap coğrafyasıyla ilişkilenen fakat sevgili yerine âşığın kurban edildiği bu hikâyenin daha karmaşık bir çeşitlemesi sayılabilir.

### Sonuçlanmamış Bir Girişim: “Dört Karındaşlar”

Tilkiyan bu yapıtın ardından 1874 yılında “Dört Karındaşlar” başlığını taşıyan bir kitap daha yayımlamayı planlamış, bunun ilk kısmı için ruhsat almıştır ama hiçbir kaynaktan böyle bir künyeye rastlanmadığından bu kitabın okurla buluşmadığı anlaşılmaktadır. Ruhsat belgesinde kitabın “Türkçe bir hikâye” olduğu ve bin beş yüz adet basılacağı kaydedilmiştir. Ayrıca denetim sırasında ilk cüzden bazı yerlerin sakıncalı bulunduğu ve bunların çıkarılması hâlinde basılabileceği bildirilmiştir.<sup>61</sup> Belki de Tilkiyan'ın kitabı yayımlamaktan vazgeçmesinin nedeni bu çıkarılması istenen kısımlardır.

Şimdiye kadar sunulan ve bundan sonra değinilecek olan belgeler incelendiğinde, 1870'lerde kitap basımıyla ilgili koşullar gün yüzüne çıkmaktadır. Öncelikle, yazarın kendisinin, yayıncının ya da matbaacının resmî makamlara başvurabileceği görülmektedir. Her belgede hepsinin birden mutlaka bulunmadığı, kullanılan sıfatların da çeşitli yorumlara açık olduğu, dolayısıyla belgede anılan adların metnin yazarı olmayabileceği anlaşılmaktadır. Ayrıca, bir metnin okura ulaşabilmesi için önce basım (tab), ardından farklı bir başvuruyla yayım (neşir) izni alınması gerekmektedir. Eğer kitap cüzler hâlinde yayımlanacaksa bu işlemler her bir cüz için ayrı ayrı yapılmaktadır. Bu süreçte, kitabın basımına izin verilmeden önce metin denetlenmekte ve sakıncalı bulunan yerler varsa bunların çıkarılması istenmektedir. Yayımından önce de hem ilk ruhsatta düşünülen notlar hem de metnin basılmış hâli ile karşılaştırma yapılmakta ve koşullar yerine getirilmişse yayıma izin

<sup>60</sup> Vâzî, *Âşıkla Maşuk Dürbünü*, cilt 5, 57-66; Tilkiyan, *Dürbin-i Aşk*, cilt 4, 55-62.

<sup>61</sup> BOA MF.MKT, 21-146 numarada kayıtlı belgenin çeviri yazısı için bk. Ezgi Yıldırım, “19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda ‘Tercüme’ Eserlerin Tanıtımı Üzerine Betimleyici Bir İnceleme: Kitapçı Arakel Katalogları” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, 2019), 138.



## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

verilmektedir. Bazı belgelerde metnin kapağına yerleştirilmesi istenen ifadeler de ayrıca belirtilmiştir. Dolayısıyla, kitap yayını ancak birkaç aşamalı, sıkı denetimli ve standartlaşmayı gözetilen bir süreç sonunda gerçekleşebilmektedir. Bazen bu aşamalar arasında bir iki hafta gibi kısa zaman aralıkları bazen de bir aydan uzun süreler geçtiği görülebilir. Dolayısıyla 1870’lerde Osmanlı’da yayıncı olmak, bu süreçleri iyi yönetebilmeyi de gerektirmektedir.<sup>62</sup>

### *Zavallı Kızcağz’ın Başından Geçenler*

“Dört Karındaşlar” yerine aynı yıl, *Zavallı Kızcağz*’ın AHT metni yayımlanmıştır. Bu yapıtına da bir ön söz eklemiş olan yazar, *Sergüzeşt-i Kalyopi*’dekine benzer biçimde, yerli olaylara dayalı hikâyeler ile çeviriler arasında bir karşılaştırma yapar. İnsanın yabancı ülkelerde gerçekleşmiş olaylara dair hikâyeler hakkında daha çok bilgi sahibi olup da kendi vatanında yaşananlardan habersiz kalmasını keder ve endişe kaynağı olarak gördüğünü belirtir. Kendisinin anlattığı hikâyenin yerli olduğu ve İstanbul’da geçen bir olayı konu aldığı üzerinde önemle durur. Bundan dolayı, okurların merakını daha çok cezbedeceğini söyler.<sup>63</sup>

Bu ifadelerdeki gerçeklik vurgusu dikkate değerdir. Yazarın anlatı mekânı olarak Beyoğlu’nu seçmesi, anlatı kişilerini o dönem İstanbul’unda karşılaşılacak kişilikler biçiminde kurgulaması yoluyla okurları anlatılanların gerçekliğine inandırmak istediği anlaşılmaktadır. Buna karşılık, metindeki olayların büyük bir bölümünün İstanbul dışında geçmesi ve kitapta Avrupa kökenli anlatı kişilerinin kilit roller üstlenmesi ise çatışık bulunabilir.

Yazar ayrıca okurların ilgisini ayakta tutabilmek amacıyla metnin gidişatıyla ilgili bir açıklama yapma gereği de duyar. Tıpkı bir binanın önce inşa edilip içindeki odaların döşenmesine sonradan geçilmesi gibi bu hikâyenin de ilk iki cüzünün giriş niteliğinde olduğunu, asıl ilgi çekici kısımların sonraki cüzlerde yer aldığını belirtir:

Beyandan müstağnidir ki bir ebniyenin inşasına mübaşeret olundukta evvela taştan temeller atılıp mutantan divanhaneler ve envai resimlerle münakkaş ve müzehhep olarak tezyin olunmuş odalar sonradan ilave olunduğu misilli bir hadisenin de iptida-yı naklinde aynen bu hâl vuku bulur[.] [B]u ecilden işbu hikâyenin birinci ve ikinci cüzleri sonradan zikrolunacak hususların mukaddemesi

---

<sup>62</sup> Sansür ve ruhsatlar konusunda daha ayrıntılı bir çalışma için bk. Mert Öksüz, *Muharrir ve Matbuat*, 51-71.

<sup>63</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağz* (İstanbul: Yy., 1291 [1874]), 2-3. AHT metin üzerinde çalışmalarımız tamamlanmıştır. EHT metne ulaşıldıktan sonra ikisi birlikte yayıma hazırlanacaktır. AHT metin hk. tanıtıcı bilgiler için bk. Gülçin Oktay Erkoç, “Zavallı Kızcağz (T. Abdi),” 3 Ağustos 2021, *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, İnternet, erişim Aralık 2022, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/zavalli-kizcagiz-t-abdi>.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

makamında addolunduğundan en tuhaf ve letafetli mahalli sonradan çıkarılacak cüzlerde piş-i nazar-ı mütalaaya konularak seyr ü temaşa olunacaktır.<sup>64</sup>

Bu kitapta da yazarın gündemi, türlü sıkıntılarla sadakati sınanan bir aşk ilişkisidir. *Kalyopi* ve *Servinaz*'ın gördüğü ilgiye teşekkür eden yazar, yeni hikâyesini de bu ilgiden cesaret alarak yayımladığını söyler; kitabın gecikmesizin yayımlanacağı, tamamlanacağı ve okuyanı her açıdan hoşnut edeceği konusunda da “müşteri”lerine güvence verir:

Ve tahminen on dört cüzden mürekkep olup bila-tehir birbirini müteakip haftada birer cüzü tab u neşrolunacaktır. Ve bundan mukaddem Kalyopi ve Servinaz namında telifat-ı âcizanemin kariin-i kiram tarafından hüsn-i kabule karin olduğu mülahazasından cesaret alarak bunun dahi telifinde min-gayr-i liyaka mübaşeret ve ikmale vasıl olacağı hakkında hamiyetli müşterilerimizi temin ve her cihetle hoşnut olacaklarını teyakkun ederim.<sup>65</sup>

Diğerleri gibi haftalık kısımlar hâlinde yayımlanacak kitabın hacmi konusunda yazarın bu kez kendinden pek emin olmadığı görülebilir. Kitabın “tahminen” on dört haftada tamamlanacağını belirtmesine karşılık kitap on iki haftada bitirilmiştir. Metnin sonuna eklediği bir notla durumu değerlendirmesi ise yazarın bu konudaki hassasiyetini göstermesi bakımından kayda değerdir: “İşbu risalenin tab u neşrine bed eylediğimiz hengâmda her ne kadar mukaddememizde vadettiğimiz üzere on dört cüzden ibaret olacaktır diye tahmin etmiş idik ise de on iki cüzde hitama vasıl olduğundan rağbetli müşterilerimizden keşfimizdeki vuku bulan yanlışlığın affını dileriz.”<sup>66</sup> Bu ilginç not, kitabın yayımına geçilmiş olunmasına karşın, yazılma sürecinin devam ettiğini göstermektedir. Böylece, edebiyat piyasasında bir yapıtın ortaya çıkma koşulları hakkında kavrayışımızı zenginleştirmektedir. Ayrıca, yazarın hem önceki kitaplarına göndermelerle kendi kendinin reklamını yaptığını hem de okurları ile temasını sıkı tutarak müşteri ilişkilerini önemseydiğini ortaya koymaktadır. Abonelik yönteminin uygulandığı bu yayın için söz verilen adet üzerinden bedel belirlenmiş olması ihtimalinde, bu özrün abonelere bir tür geri ödeme mi olduğu sorusu da akla gelmektedir.

*Zavallı Kızcağız*'daki dipnotlar genellikle metnin kendisi ile ilgili açıklamalardır. Anlatıcı, *Gülinya*'daki bazı notlarda da görülen bir tarzla, anlattığı ile arasına mesafe koyarak, pekâlâ metin içine de yerleştirilebilecek bilgileri verir: başkişi Poliksen'in ana babasını öldü sanmasına karşın gerçekte yaşıyor oldukları<sup>67</sup> ya da konuştuğu kişinin aslında babası olduğu gibi.<sup>68</sup> Üstelik metinde anlatılanlardan da bu bilgiler anlaşılmakta, dolayısıyla notlar gereksiz kalmaktadır. Metinlerin aynı yazarın elinden çıktığı düşüncesini destekleyebilecek ön sözler, yayım biçimi ve konu seçiminin yanı sıra bir diğer nokta da beyitlerdir. *Zavallı Kızcağız*'da diyalogların bazıları karşılıklı

<sup>64</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*, 3.

<sup>65</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*, 4.

<sup>66</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*, 151.

<sup>67</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*, 13.

<sup>68</sup> T. Abdi, *Zavallı Kızcağız*, 88.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

söylenmiş beyitler şeklinde kurgulanmıştır. Beyit kullanımı *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk ve Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de görülür.

### **Gizli Sevda'nın Gizemi**

T. Abdi'nin son kitabı *Gizli Sevda* ise herhangi bir ön söz ya da dipnot içermez. Mekânın Poltava şehri olması ve karakterlerin Rus adları taşıması, tıpkı *Çoban Kızlar* gibi bu metnin de çeviri olabileceğini düşündürür. Bu varsayımı destekleyen Gülçin Oktay Erkoç, *Gizli Sevda*'nın bu bakımdan yazarın diğer yapıtlarındaki yerlilik vurgusuna ters düştüğünü dile getirmiştir. Metnin kısa cümleleri ve diyaloglarıyla dikkat çektiğini ve T. Abdi'nin yapıtları arasında mutsuz sonla biten tek metni olduğunu belirtmiştir.<sup>69</sup> Tilkiyan'ın külliyatı bağlamında değerlendirildiğinde mutsuz sonla biten tek metin bu değildir. Ayrıca, *Gizli Sevda*'daki diyalogla gösterme, Tilkiyan'ın ilk kurmaca metinlerinden itibaren sıklıkla kullandığı bir yöntemdir. Diyalogların yazımında takip edilen tarz da dramatik teknikleri anımsatmaktadır. Dolayısıyla, bu metnin bir tiyatro oyununun çevirisi olabileceği düşünülebilir. Tilkiyan asıl oyununu ise bu metnin peşinden yayımlamıştır.

### **Sevgilinin Sadakati**

Tilkiyan, 1876 yılının Ocak ayında, *Sıdk-ı Canan* adlı “Türkçe tiyatro risalesi”nin basımı için ruhsat alır.<sup>70</sup> Ardından Mart sonunda kitabın denetimden geçtiği ve neşrine izin verildiğini bildiren bir belge daha hazırlanmıştır.<sup>71</sup> Elimizdeki metin, başka yapıtlarla birlikte ciltlenmiş olduğundan ve kapak sayfası bulunmadığından oyunun Tilkiyan'a ait olduğu ancak ruhsat belgelerinden

---

<sup>69</sup> Gülçin Oktay Erkoç, “Gizli Sevda (T. Abdi),” 26 Ağustos 2021, *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, İnternet, erişim 4 Aralık 2022, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/gizli-sevda-t-abdi>.

<sup>70</sup> BOA MF.MKT, 33-64. Bu belgedeki ad, belge özetinde ve buna dayanarak bazı araştırmacılar tarafından “Dican Beleknan” biçiminde kaydedilmiş ve hatta bu adla ayrı bir yayıncı olduğu düşünülmüştür. Bu yanlışlığın Viçen sözcüğünün elifle yazılmasından, soyadının ise açık seçik okunamamasından ileri geldiği anlaşılmaktadır. BOA'da, benzer biçimde, “Viçen”ler adına “Dican” ve “Vican” sözcüklerinin çeşitlemeleri ile özetlenmiş pek çok belge bulunmaktadır. “Beleknan” veya ona benzer bir sözcüğü içeren başka bir belgeye rastlanmamıştır. Nitekim bu sözcük zaten Ermeni soyadı yapısına uymamaktadır. Yıldırım, belgedeki adı “Vican Beleknan” biçiminde okumakla birlikte Viçen Tilkiyan'a ait olduğunu kabul etmiştir; bk. Yıldırım, “19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda ‘Tercüme’,” 15-16, 134. (Be harfinin noktası gibi görünen yazımın ye’ye ait olduğu kabul edildiğinde ad düzelir.) Bu karışıklık, zamanında beni de tereddütte bırakmıştı; bk. Günil Özlem Ayaydin Cebe, *Dervantes'ten Tilkiyan'a Osmanlı Edebiyatında Pastoralin Sergüzeşt-i* (Ankara: Grafiker Yayınları, 2016), 86-87.

<sup>71</sup> BOA MF.MKT, 34-82. Belgenin tam metni için bk. Yıldırım, “19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda ‘Tercüme’,” 135.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

anlaşılabilir. <sup>72</sup> Bu noktada da Tilkiyan'ın metnin yalnızca yayıncısı mı yoksa aynı zamanda yazarı mı olduğu sorusu akla gelmektedir. Belgelerde başka ad geçmemesinin yanı sıra konu ve üslup açısından yazarın diğer metinleriyle benzerlikler, Tilkiyan'ın yazar olma ihtimalini güçlü kılmaktadır. Aşkı ile zorba babasına itaat etmek arasında kalan genç bir kızın aşkına sadakati seçmesi nedeniyle babasından gördüğü eziyetin anlatıldığı bu trajedide vurgulanan ana düşünce, başlıktan da anlaşılacağı gibi, aşka sadakattir.

Müslüman karakterlerin üzerine kurulu oyunda, Ferdane ile Nuri, ebeveynlerinden gizli görüşen iki gençtir. Annesi ölmüş olan Ferdane'nin babası Şevki hırçın, sabit fikirli ve hilekârdır. Nuri'nin erdemli, gözü pek ve müşfik babası Hüsnü ise onun karşı kutbundadır.

İki düşman babanın birbirini seven çocuklarını konu alan *Sıdk-ı Canan*, gençlerden birinin babası tarafından öldürüldüğü, diğerinin de bunu görünce kendisini öldürdüğü acıklı bir sonla biter. Bu yönleriyle, *Romeo ve Jülyet*'i andıran bir trajedi biçiminde kurgulanmıştır. Felaketin, baba ile kızının gururlarının çatışmasından doğması da karakterlerin trajik kahraman özelliğini destekler. Bununla birlikte, babanın düşmanına pek de inandırıcı olmayan bir abartıyla eziyet etmesi, dışsal çatışmanın ve şiddetin aşırı bir duygusallıkla sahnelenmesi, oyuna melodramatik bir nitelik katar. <sup>73</sup>

Oyunun sonunda âşıkların kurban edilmesiyle *Romeo ve Jülyet*'tekine benzer bir *katharsis* etkisi oluşur. Ferdane'nin babasına başkaldırarak sonu ölüm olsa bile sevgilisine sadık kalmayı seçmesi bir erdem mesajına dönüşür. Bununla, çocuklarının duygularını göz ardı eden ebeveynlere yönelik bir *katharsis*in amaçlandığı söylenebilir. <sup>74</sup> *Gülinya*'da gizlice buluşan âşıkların birbirine duydukları sadakat ve niyetlerinin evlilik olması nedeniyle başka hikâyelerde yergi konusu edilen davranışların meşru görülmesine benzer bir mantığın izleri *Sıdk-ı Canan*'da da sürülebilir. Böylece Tilkiyan'ın pek çok anlatısındaki ortak gündemin, sağlıklı ve gelişmiş bir toplumun yolunun gençlerin doğru ilişkiler kurmasından geçtiği düşüncesi olduğu öne sürülebilir. Yazar belli sınırlar dâhilinde görüşülüp anlaşılabilir ve ebeveynlerin onayı alınarak yapılacak evlilikleri desteklerken Avrupa'nın yanlış etkisinde gelişen (alafranga) yani görünüşe önem veren, ileri düzeyde serbestlik ve maddiyata dayalı çıkar ilişkileri ile korumacılığı aşırıya vardırın ebeveyn davranışlarını yerer. On dokuzuncu yüzyıl edebiyatına damgasını vurmuş olan bu temel meselelerin çeşitli yönleriyle Müslüman Osmanlı yazarlarının yapıtlarındaki işleniş birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir. Henüz keşfetmekte olduğumuz Tilkiyan'ın nispeten erken bir dönemde yayımlanmış metnininin bu açılarından değerlendirilmesi, Osmanlı edebiyatıyla ilgili kavrayışımızı derinleştirecek bir malzeme vadetmektedir. <sup>75</sup>

<sup>72</sup> Oyunun tam metni için bk. Ayaydın Cebe, *Cervantes'ten Tilkiyan'a*, 250-282.

<sup>73</sup> Ayaydın Cebe, *Cervantes'ten Tilkiyan'a*, 96.

<sup>74</sup> Ayaydın Cebe, *Cervantes'ten Tilkiyan'a*, 96-97.

<sup>75</sup> *Gülinya* ile Ahmet Midhat'ın bazı metinlerini karşılaştıran bir değerlendirme için bk. Yücel, "Ermeni Harfli Türkçe 'Gülinya,'" 34-36, 67-68, 372. T. Abdi'nin metinleri ile Namık Kemal ve Ahmet Midhat'ı karşılaştıran değerlendirmeler için bk. Doğan, "Modern Anlatı Talebine Bir Cevap."

### Yeni Bir Yapıt: *Garip Kız*

Tilkiyan adına kayıtlı iki ruhsatname daha bulunmaktadır. Belge özetinde doğrudan Tilkiyan'ın adı verilmediği için şimdiye dek araştırmacıların gözünden kaçtığı anlaşılan izinlerin ilki, 1876 yılının Mart ayında “*Garip Kız* unvanlı Türkçe hikâye”nin basılması, ikincisi ise yaklaşık iki hafta sonra yayımlanması için verilmiştir.<sup>76</sup> Belgelerdeki ifadelerden bu kitabın da cüzler hâlinde basılacağı anlaşılmaktadır. İkinci belgede Tilkiyan'ın adına ek olarak kitabın Rifat Efendi tarafından hazırlandığı bildirilmektedir:

Rifat Efendi tarafından tertip olunup Kitapçı Viçen Tilkiyan'ın tabı için vuku bulan istidası üzerine 18 Safer tarihiyle müverrah muvakkat ruhsatname verilen (*Garip Kız*) unvanlı Türkçe hikâye kitabı bu kerre tab olunarak Meclis-i Maarife bi'l-irae mukaddema muayene olunan müsveddesine ve şerait-i saireye muvafık surette temsil olunduğu inde't-tatbik tebeyyün eylediği ifade olunmağla hikâye-i mezkûrenin neşri için işbu ruhsatname verildi<sup>77</sup>

Kaynaklarda yazarı Rifat olarak kaydedilmiş ve söz konusu yıl Hacı İzzet Efendi Matbaası'nda yayımlanmış AHT bir kitap bulunmaktadır.<sup>78</sup> Bu keşifle Tilkiyan'ın yayımladığı kitaplara bir yenisi eklenmiştir. Arşivlerde yapılacak daha ayrıntılı araştırmalarla, Tilkiyan adına kayıtlı başka belgelere ulaşma olasılığı da belirmiştir.

### Pastoral Çeviri: *Çoban Kızlar*

Aynı yıl Tilkiyan, EHT *Çoban Kızlar*'ını kendi adıyla yayımlar.<sup>79</sup> Makalede daha önce alıntılanmış olan ön sözünde, *Zavallı Kızcağız*'a gönderme yaptıktan sonra, eski zamanın meşhur şairlerinden bazılarının imrendiği köy yaşantısının sadeliğini bazı aşk hikâyeleri ve dünyanın garip olaylarıyla bir arada sunan bu kitabın okunmaya değer bulunmasını umduğunu söyler ve okurlarından ilgi bekler: “İşbu kitapta eski zaman meşhur şairlerinden bazılarının haset çektiği köylü ömrünün sadeliği bazı alaka hikâyeleri ile dermeyan ve vukuat-ı garaib-i cihan ile vasf olmuş olduğundan kıraata, ve kariin-i kiramın rağbetine şayan olacağını memul ve temenni ederim”.<sup>80</sup> Bu ifadelerde diğer kurmaca kitaplarındakilere benzer biçimde, okurları ile ilişkisini diri tutmayı amaçlayan Tilkiyan, hem daha önce yayımladığı *Zavallı Kızcağız*'dan söz ederek kendi reklamını yapar hem de başından beri çok işlediği bir konu olan aşk ilişkilerini bir kez daha öne çıkarır. Kitabın özgün bir metin olarak sunulduğu da dikkati çekmektedir. Aynı durum, ertesi yıl, yine

<sup>76</sup> Sırasıyla BOA MF.MTK, 34-38 ve BOA MF.MTK, 35-61.

<sup>77</sup> BOA MF.MTK, 35-61

<sup>78</sup> Rifat. *Garip Kız* ([İstanbul]: Hacı İzzet Efendi Matbaası, 1293 [1876]). Bibliyografik kaydı bulunan ve Millî Kütüphanede olduğu görülen bu kitabın metnine henüz ulaşılamamıştır.

<sup>79</sup> V. Tilkiyan. *Çoban Kızlar* (Asitane [İstanbul]: Matbaa S. G. Bardizbanyan ve Şirket, 1876).

<sup>80</sup> Tilkiyan, *Çoban Kızlar*, 1876, 3.

kendi adıyla AHT olarak yayımladığı *Çoban Kızlar* için de geçerlidir.<sup>81</sup> Bu kitapla ilgili ruhsatların ilkinde “Viçen Tilkiyan’ın yazmış olduğu” biçiminde bir ifade bulunurken ikincisinde hikâyenin “Türkçeden Ermeniceye mütercem” olduğu kaydedilmiştir.<sup>82</sup> İkincisinde dillerin sıralamasının karıştırıldığı ve Türkçe ile AHT’nin Ermenice ile de EHT’nin kastedilmiş olabileceği akla gelmektedir çünkü EHT metin daha önce yayımlanmıştır ve Tilkiyan’ın kaynak metni Türkçe değildir.

AHT metin üzerine çalışmalarda<sup>83</sup> *Çoban Kızlar*’ın kaynağı hakkında ayrıntılı bilgi sunulduğundan burada bundan kısaca söz edip EHT metinle ilgili karşılaştırmanın bazı sonuçlarını paylaşmakla yetineceğim. *Çoban Kızlar*, Fransız yazar Jean-Pierre Claris de Florian tarafından 1783 yılında yazılmış *Galatée* adlı romansın çevirisidir. Florian’ın romanı da Miguel de Cervantes’in ilk kitabı olan 1585 tarihli *La Galatea*’ya dayanmaktadır. Florian, alt başlıkta “Pastorale imitée de Cervantes” ibaresiyle yapıtını açıkça Cervantes’in imitasyonu yani taklidi olarak tanımlamıştır. Cervantes’in yarım kalmış bu uzun romansına uygun bir son yazarak onu tamamlayan Florian, ayrıca olay örgüsünü inceltip kişi kadrosunu azaltmış ve ahlaki bir çerçevede işlediği sadakat izleğini ön plana çıkarmıştır. Yapıt, yazarın *Estelle* adlı bir diğer romanı ile birlikte, 1863’te N. Nuricanyan tarafından Ermeniceye çevrilerek İstanbul’da yayımlanmıştır.<sup>84</sup> Şemseddin Sami tarafından da 1873’te, Tilkiyan’dan önce, Türkçeye çevrilmiştir.<sup>85</sup>

Metinler karşılaştırıldığında, Tilkiyan’ın kaynağının Şemseddin Sami olmadığını düşündüren bazı noktalar saptanmıştır.<sup>86</sup> AHT metin, olması gerekenden daha kısadır ve olaylar tam sonuca bağlanmadan, hızlı bir mutlu sonla ansızın bitirilmiştir. Bu durum akla, Tilkiyan’ın metinlerini yayımlama yöntemini getirmekte ve AHT metin için yeterli sayıda abone yani maddi kaynak bulamamış, dolayısıyla yapıtın beklenen ilgiyi görmemiş olabileceğini düşündürmektedir. EHT metin daha uzundur ve Estella ile ilgili hikâyeler de içermektedir. Bu nedenle, Tilkiyan’ın ya Nuricanyan’ın çevirisinden ya da doğrudan Florian’ın iki romansının bir arada bulunduğu basımlarından yararlandığı düşünülmektedir. Bununla birlikte, metinlere serpiştirilmiş “a dio” [à Dieu / Allah’a ısmarladık], “retrogratist” , “interesso”, “liberta” gibi gündelik dile girmiş ve

<sup>81</sup> Tilkiyan, *Çoban Kızlar* ([İstanbul]: İzzet Efendinin Matbaası, 1294 [1877]). Kitabın tam metni için bk. Ayaydın Cebe, *Cervantes’ten Tilkiyan’a*, 208-49.

<sup>82</sup> Sırasıyla BOA MF.MKT, 38-44 ve BOA MF.MKT, 43-22. Belgelerin tam metni için bk. Yıldırım, “19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda ‘Tercüme’,” 136-137.

<sup>83</sup> Ayaydın Cebe, *Cervantes’ten Tilkiyan’a*; Günil Özlem Ayaydın Cebe, “Translation as Intertextual Creativity: A Case Study on *La Galatea* in French and in Turkish,” *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences* 12, no. 1-2 (2018): 67-84.

<sup>84</sup> Florian, *Յովհաննու Մեծիկյանի Վարկածն ու Եսթելլա* [İlahiler (?): Galatea ve Estella], çev. Nuricanyan (Kostantnoipolis [İstanbul]: Yovhannu Mühendisyan, 1863).

<sup>85</sup> Florian, *Galaté* (İstanbul: Matbuat-ı Osmaniye, 1290 [1873-1874]). Şemseddin Sami bu kitabın çevirmeni olduğunu otobiyografisinde dile getirmiştir; bk. Ayaydın Cebe, *Cervantes’ten Tilkiyan’a*, 74-75.

<sup>86</sup> Bk. Ayaydın Cebe, *Cervantes’ten Tilkiyan’a*, 91-93; Ayaydın Cebe, “Translation as Intertextual Creativity”, 70-71.

bazıları Fransızca yerine İtalyanca gibi Latin kökenli başka dillerden alınmış olabilecek sözcükler dışında, Tilkiyan'ın Fransızca kullanabildiğine dair henüz sağlam bir kanıt bulunmadığı da akılda tutulmalıdır.

Tilkiyan çevirisinde son derece serbest davranmış, birçok pasajı özetlemiş ya da çıkarmış, ona kaynak metinde bulunmayan ve niteliklerinden özgün olduğu anlaşılan bir hikâye eklemiştir.<sup>87</sup> Diğer bazı yapıtlarında manzumelere yer vermiş bir yazar olarak kaynak metinde ve onun Ermenice çevirisinde bulunan şiir parçalarını çevirmemiş olması ilginçtir. Şemseddin Sami bunları en azından düzyazı biçiminde vermiştir. On dokuzuncu yüzyıldaki çevirilerde özgün başlıklar genellikle korunmuşken Tilkiyan'ın başlığı da değiştirdiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, kişi ve yer adlarının çok ender olarak değiştirildiği, ya tamamen korunduğu ya da ufak tefek yazım farklarıyla kullanıldığı görülmüştür. Bu durum, Tilkiyan'ın çeviri ve yayın stratejisi üzerine daha derin düşünmeyi gerektirmektedir.

### Diğer Metinler ve Diğer Bir Kimlik: Esad

Tilkiyan'ın taktikleriyle ilgili bir tartışma sunmadan önce, hakkında en azından bibliyografik bilgi sahibi olduğumuz diğer yapıtlarına da değinilmelidir. Kendi adıyla 1878'de yayımladığı *Madmazel Amber yahut Baloda Bir Vukuat* adlı EHT kısa metni bunlardan ilkidir.<sup>88</sup>

Ertesi yıl yayımladığı *Sergüzeşt-i Mari Kraliçe ve Kızları* adlı yapıtın Tilkiyan'a ait olduğu yine arşiv belgelerinde görülmektedir.<sup>89</sup> Yapıtın kapağında başlığın altında "Esad" adı kaydedilmiştir ve "İngiliz tevarihinden müstahredir" notu düşülmüştür. Ayrıca, "Şimdilik haftada birer cüzü neşrolunur / Her bir cüzünün fiyatı iki kuruşluk kaime" ibaresine yer verilmiştir. İleriki cüzlerde "fiyatı bir kuruş bakır" a çevrilmiştir. Tilkiyan'ın yayımladığı diğer kitaplara yöntem bakımından benzerlik gösteren 223 sayfalık bu metin, dört "bab" ve dördüncü babın altında üç "manzara" dan oluşmaktadır. Ne yazık ki herhangi bir ön söz ya da dipnot içermeyen metnin takma adla mı yayımlandığı yoksa Tilkiyan'ın yalnızca kitabın yayıncısı mı olduğu konusunda henüz net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

---

<sup>87</sup> Jozepina'nın hikâyesinin ayrıntılı çözümlemesi için bk. Ayaydın Cebe, *Cervantes'ten Tilkiyan'a*, 94-97. AHT ve EHT *Çoban Kızlar*'ın tam metinleri eşliğinde birbirleri ve Tilkiyan'ın diğer metinleriyle karşılaştırılmalı olarak incelendiği çalışmamız yayına hazırlanmaktadır.

<sup>88</sup> Viçen Tilkiyan, *Madmazel Amber yahut Baloda Bir Vukuat* (İstanbul: Hovhannes Mühendisyan, 1878). Ermenistan Millî Kütüphanesinde bulunan bu metin ne yazık ki henüz çevrim içi erişime açılmamıştır.

<sup>89</sup> Esad, *Sergüzeşt-i Mari Kraliçe ve Kızları* (İstanbul: Ahter Matbaası, 1296 [1878-1879]); BOA MF. MKT, 56-150. Belgenin tam metni için bk. Yıldırım, "19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda 'Tercüme'," 139. Metin üzerinde çalışmalarımız sürmektedir.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

Tilkiyan'ın adının kayıtlı olduğu son iki EHT metin *Yedi Dilberler* ve *Yedi Âlimler*'dir. İkisi de İstanbul'da, Hovsep Kafafyan tarafından 1881 yılında basılmış metinlerin ikincisinde Tilkiyan'ın adı çevirmen olarak geçmektedir.<sup>90</sup> Bu metnin ikinci baskı olduğu da belirtilmiştir. Stepanyan, bibliyografyasının 1985 basımında bulunan ilk metni 2005 basımından çıkarmıştır. Bu metinlerin birbirinin aynısı olup olmadığı ya da başlıklarda bir karışıklık oluşup oluşmadığı ancak metinlere ulaşılabiliirse görülecektir.

### Yapıttan Yazara

Genel olarak değerlendirildiğinde, şimdilik toplamda yirmi iki yayının Tilkiyan'ın adıyla ilişkilendirilebileceği görülebilir.<sup>91</sup> Yazarın yaşamı hakkında bildiklerimizin özeti, onun Ankaralı Katolik bir Ermeni olduğu, 1860'ların ortalarında İstanbul'a gelerek yazarlık ve yayıncılık hayatına atıldığı, ruhsatname kayıtlarına göre 1870'lerin ortalarından itibaren 1880'lerin başlarına kadar Babiali Caddesi'nde kitapçılık yaptığıdır.<sup>92</sup>

Yazdığı, çevirdiği, tertip ettiği, bastırıldığı, neşrettiği, günümüzdeki genel ifadesiyle yayımladığı yapıtların 11 tanesi EHT, 9 tanesi AHT'dir. Bunlara ruhsatı alınmış "Dört Karındaşlar"ın AHT, yazmayı planladığı "Yeni Dünya"nın da EHT olacağı bilgileri eklenebilir. Bu neredeyse yarı yarıya üretim, Tilkiyan'ın alfabe konusunda özel bir tercihi olmadığını ortaya koymaktadır. *Gülinya*, EHT ve Ermenice yayımlanmıştır. Kitaplardan üç çifti hem EHT hem AHT olarak basılmıştır. Bunlardan *Âşıkla Maşuk Dürbünü / Dürbin-i Aşk* neredeyse bütünüyle aynı olmasına karşın, *Çoban Kızlar*'ın iki basımı arasında önemli farklar bulunmaktadır. Dolayısıyla aynı ya da benzer başlıkla farklı alfabelerde ya da dillerde yayımlanmış yapıtları dikkatle incelemek gerektiği ortaya çıkmakta, bunların doğrudan aynı metinler olduğunu varsaymanın hataya yol açabileceği anlaşılmaktadır.

Yapıtlarından yola çıkıldığında Tilkiyan, ekonomik, dinî ve toplumsal meseleler üzerine kaleme aldığı metinlerden kurmaca anlatılar ve oyuna uzanan bir çeşitlilikte eser vermesiyle yelpazesini açık tutmuş bir profil çizmektedir. Adına rastladığımız 1865'ten 1881'e on yedi yılda yirmi iki yapıt yayımladığına bakılarak işiyle karnını doyurabildiği de anlaşılmaktadır. Bu yönleriyle ve taşıdığı sıfatlarla Tilkiyan, tipik bir Osmanlı edebiyatçısıdır.

---

<sup>90</sup> Bk. Stepanyan, *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar*, 199.

<sup>91</sup> Makalede sözü edilen yayınların tam listesi ekte sunulmuştur. Adlar yayınlarda yer aldığı hâliyle verilmiş, kanıtlanmamış bilgiler köşeli parantezle gösterilmiş, ulaşılamayan yayınlara bibliyografik kayıt bilgileri iliştilmiştir.

<sup>92</sup> Yıldırım, ruhsat belgelerindeki ifadelerden yola çıkarak Tilkiyan'ın matbaacı olduğunu da belirtir ama Tilkiyan adına bir matbaa bulunmadığından bu bilgiyi doğrulamak mümkün değildir. Belki matbaalarda çalışmış ya da belgeye sıfatı yanlış kaydedilmiş olabilir. Bk. Yıldırım, "19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda 'Tercüme'," 15-17.



### Sonuç Yerine: Piyasada Taktikler

“Osmanlı edebiyatçısı” nitelemesinden kasıt, edebiyatın üretim koşullarının imparatorluğun ideolojisi ve zihniyetiyle biçimlendiğini teslim eden bir düşünceden yola çıkılmasıdır. Osmanlı bu ifadede, Osmanlı İmparatorluğu’nu temsil eden bir üst kimlik sayılmaktadır. Bunun kavranabilmesi için öncelikle, imparatorluk edebiyatının ulus-devlet edebiyatından farklı stratejileri olduğu dikkate alınmalıdır. Bu stratejiler en belirgin biçimde kendini öteki ile karşılaşmada göstermektedir. Bütün imparatorluk edebiyatlarında, modern milliyetçilik öncesi kültürlerde, açıkça metinlerarası ilişkilerle kurulmuş bir edebiyat üretimi söz konusudur. Böyle bir üretimde, ötekine benzemek, ötekinden ilham almak, dolayısıyla ötekini kendine benzetmek, temellük etmek olumsuz bir durum olmak şöyle dursun, edebiyatı var eden temel hareket noktasıdır. Fransız Devrimi’nin arifesi sayılabilecek bir dönemde, Voltaire’in yetiştirmesi, kralcı Florian’ın Cervantes’i açıkça taklit etmesi, bunun örneklerinden yalnızca biridir. Florian’ın ideolojisinin burada anılmasının nedeni, yapıtını emperyal kültür üretimi kodlarına göre oluşturduğunun vurgulanmak istenmesidir. Yazar, metinlerarası ilişkileri gizleme gereği duymadan, aksine bunu açıkça belirtip, bununla övünerek, kendini Cervantes’e denk bir yazar konumuna yerleştirerek onu kendine mal etmiş olmaktadır.

Romantizm ile milliyetçilik el ele verdiğinde; biriciklik, edebî niteliği belirleyen bir ölçüt olup çıktığında; özgünlük bir ideal olarak baş tacı edilmeye başlandığında edebiyatı mümkün kılan taklit, *mimesis*, utanılması, saklanması gereken bir sorunsala dönüşmüştür. Varlığını sezdirmeden işleyebileceği stratejiler, edebiyat üretimine gitgide hâkim olmuştur. Osmanlı yazarlarının yeni edebî türlerle karşılaşmalarında, ister çeviri ister telif olsun, emperyalist temellük stratejisinin işletildiğini görmek mümkündür. Bunun yanında, özgünlüğün değer kazanmaya başlaması, taklidi gizleme ya da kaynağı dönüştürerek sunma gibi taktikleri de doğurmuştur.

Birçok Osmanlı yazarı ve çevirmeni gibi Tilkiyan da telif hakkının günümüzdeki kadar takip edilmediği bir dönemde, yaptığı çevirilerin çeviri olduğunu belirtme gereği duymadan yayımlayabilmiştir.<sup>93</sup> Böylece üretken bir yazar görünüşü yanılması da yaratmıştır. Özellikle Arap harfli yayımladığı metinlere Müslüman adlarını çağrıştıracak yazar adları koymuş olması, Osmanlı’nın neredeyse bütün cemaatlerine dair hikâyeler anlatması, onun kendi etnik ve dinî kimliğinin üzerinde bir kimlikle, metinleriyle edebiyat piyasasında var olmasını mümkün kılmış görünmektedir. Yayımladığı metinler merak uyandırıcı, sürükleyici maceralarla dolu olayların işlendiği, kimi zaman erotik olabilen aşk ilişkileri odağında örülmüş, sözlü kültürden ödünçlenmiş yönler içeren anlatılardır. Böylece okurun nabzını tutmasını sağlamış bu nitelikler Tilkiyan’ı iyi bir hikâye anlatıcısı kılmakta, içinde bulunduğu anlatı ve okuma kültürünün tipik bir temsilcisi hâline getirmektedir.

Hedef kitesini iki alfabede ve dilde basım yaparak genişletmiş bir yayıncı olarak Tilkiyan yeni bir araştırma alanı da açmaktadır. Farklı adlarla basılmış metinlerin yazarının Tilkiyan olup

<sup>93</sup> Osmanlı basılı kültüründe telifsiz çeviriler hk. bk. Öksüz, *Muharrir ve Matbuat*, 264-271.

## Günil Özlem Ayaydın Cebe

olmadığı netleştğinde bu kez okur gruplarına göre üslupta, konu ve kişi seçiminde değişikliklere gidip gitmediği sorgulanabilecektir. Benzer biçimde, yayıncı olarak metinler üzerinde ne kadar tasarrufta bulunduğu da belki saptanabilecektir. Böylece imparatorluk edebiyatının basılı kültür üretim kodlarını daha iyi anlamamıza yardımcı olacak bilgilere ulaşılabilecektir.

Tilkiyan, yayın yapma biçimi, ön sözleri ve dipnotlarıyla da hem kendisi hem de edebiyat piyasası hakkındaki bilgilerimizi zenginleştirir. Kitaplarını kısım kısım yayımlayarak bir yandan kendisine yazma zamanı kazandırdığı ve metnini piyasadan gelen dönütlere göre şekillendirme fırsatı yarattığı söylenebilir. Öte yandan da gelirini belli bir süreliğine güvence altına aldığı anlaşılır. Önceki metinlerine göndermeler yoluyla kendi kendinin reklamını da yapmış olur. *Gülinya*'daki dipnotlar ile *Seda-yı Nahak* ve *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*'nın düşündürdüğü bir başka strateji de akla gelmektedir: polemik yaratarak adını duyurmak. Tüm bunlara bakılarak Tilkiyan'ın kendi dönemindeki edebiyat ve yayıncılık piyasasının koşullarına göre doğru taktikler geliştirdiği ve başarılı olduğu anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte, tam da kullandığı bu taktiklerden dolayı, yayın hayatı son bulduğunda adı da silinmiş bir kişiliktir Tilkiyan. Eleştirel duruşunun ve polemik yaratma çabalarının kendi cemaati arasında nasıl karşılandığı araştırılmayı bekleyen bir konudur. Ünlü kitapçı Arakel ile aynı zamanlarda Babıali'de kitapçılık yapmış olmasına ve dikkate değer bir üretim gerçekleştirmesine karşın, dönemin resmî kayıtları dışında adına rastlanmaması bu bakımdan düşündürücüdür. Birden fazla kimlikle yayın yapması, metinlerinin kaynağını gizlemesi, ilerleyen dönemlerde ona ulaşılmasını neredeyse imkânsız kılmıştır. Sözlü kültürün yanı sıra yabancı kaynaklardan serbestçe yararlanması, imparatorluk zihniyetinin kültür kodlarıyla, kendine mal eden bir anlayışla edebiyat üretmesi, kısa süre sonra bunu ikame edecek olan yeni ideoloji açısından onu değersizleştirmiştir. Farklı alfabelerde yayın yapması, AHT olanlar dışındaki metinlerine ulaşmayı güçleştirmiştir. Bu konuda farklı alfabelerde Türkçe edebiyat üreticileriyle aynı kaderi paylaşmaktadır.

Ne var ki Tilkiyan, yine bu nedenlerden dolayı, başarısızlığının üstesinden gelecek bir başarının da sahibidir. Farklı alfabelerde ve kimliklerde yayın yapması, onun adının değilse bile metinlerinin edebiyat araştırmalarında, edebiyat tarihinde yer almasını sağlamıştır. Vâzî ve T. Abdi takma adlarıyla yayımladığı AHT metinleri, geleneksel hikâyeden romana geçişteki önemli anlatılar olarak bugün kabul görmekte ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyatını anlamlandırmada kilit bir rol oynadıkları araştırmacılar tarafından teslim edilmektedir.<sup>94</sup> Dolayısıyla Tilkiyan söz konusu olduğunda, başarı ile başarısızlığı, hangi açıdan bakıldığına bağlı olarak aynı durumun farklı görünümleri kabul etmek mümkündür.

Tilkiyan'ın herhâlde hiç düşünemeyeceği başarısı ise bugün edebiyata ve edebiyat tarihi yazımına yaklaşımımızdaki ön yargıları gün yüzüne çıkarmasıdır. AHT metinlerin Müslüman-Türk yazarlar tarafından yazıldığı varsayılarak onlara edebiyat tarihlerinde yer verilmesine karşılık, uzun bir süre Ermeni ve Yunan harfli metinlere bakma ihtiyacı bile duyulmamıştır.

---

<sup>94</sup> T. Abdi'nin yapıtlarının literatürdeki görünümü hk. ayrıntılı değerlendirme için bk. Doğan, "Modern Anlatı Talebine Bir Cevap," 3-6.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

Osmanlı edebiyatının çeşitliliği, kaçınılmaz olarak ulus-devlet ideolojisinin taşıyıcısı edebiyat tarihlerine yansımamıştır. Tilkiyan'ı keşfetmek, edebiyatçının etnik, dinî, ideolojik ve saire kimliklerinin ötesinde, ürettiği metin üzerinde çalışmayı hedef alan bir bilim anlayışının yaygınlaşmasına ihtiyacımız olduğunu göstermektedir; her şeyden önce metinlere bakan, onların bağlamını, üretim ortamlarını anlamaya çalışan bir tarihyazımı yöntemini edebiyat için değerlendirmeye çağırılmaktadır.

### Kaynakça

- Acarözmen, Bilal. “*‘Âşıkla Ma ‘şûk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli Metninin Çeviri Yazısı ve Eser Üzerine Yapısal Bir İnceleme.*” Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2022.
- Artinian, Vartan. *Osmanlı Devleti’nde Ermeni Anayasası’nın Doğuşu 1839-1863*. Çeviren Zülal Kılıç. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2004.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem. *Cervantes’ten Tilkiyan’a Osmanlı Edebiyatında Pastoralin Sergüzeşti*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2016.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem. “İmparatorluk Edebiyatının Kurnaz Yazarı Viçen Tilkiyan’ın Başarısı ve Başarısızlığı.” Tarih Vakfı Vangelis Kechriotis Perşembe Konuşmaları. Moderatör N. İpek Hüner Cora, 8 Aralık 2022. İnternet. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=7zlKkrhY\\_pU&ab\\_channel=TarihVakf%C4%B1](https://www.youtube.com/watch?v=7zlKkrhY_pU&ab_channel=TarihVakf%C4%B1).
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem. “Osmanlı Basılı Kültür Tarihi: Kitaplar, Süreli Yayınlar, Okurlar”. Nevşehir HBV Üniversitesi, Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı, 30 Mart 2022. İnternet. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=cGor4mjjUk0&t=2871s>.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem. “Translation as Intertextual Creativity: A Case Study on *La Galatea* in French and in Turkish.” *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences* 12, no. 1-2 (2018): 67-84.
- BOA MF.MKT, 15-57.
- BOA MF.MKT, 21-146.
- BOA MF.MKT, 33-64.
- BOA MF.MTK, 34-38.
- BOA MF.MKT, 34-82.
- BOA MF.MTK, 35-61.
- BOA MF.MKT, 38-44.
- BOA MF.MKT, 43-22.

BOA MF.MKT, 56-150.

Cankara, Murat. “İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarihyazımında Konumlandırılmak.” Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2011.

Çelik, Hülya ve Ani Sargsyan. “Ermeni Harfli Türkçe Edebiyat Çalışmaları için Transkripsiyon Standartları Önerisi.” *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 3 (Ekim 2022): 109-122.

Çelik, Hülya. “‘The Old Skull Rolling from the Cemetery’, *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa* (1870) – Viçen Tilkiyan’s Socio-Critical Essay in Armeno-Turkish.” Turkish Literature as a Political Platform 3 Online Conference. University of Cyprus Department of Turkish and Middle Eastern Studies, 8 Nisan 2022, İnternet. *YouTube*. [youtube.com/watch?v=nvomNVIUtAA&t=11s&ab\\_channel=Turkish%26MiddleEasternStudiesUCY](https://www.youtube.com/watch?v=nvomNVIUtAA&t=11s&ab_channel=Turkish%26MiddleEasternStudiesUCY).

Dicle, Esra, haz. *Osmanlı Sahnesi: 19. Yüzyıl Çok Dilli Osmanlı Komedyasından Üç Metin*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Doğan, Abdullah. “Modern Anlatı Talebine Bir Cevap: *Sergüzeşt-i Kalyopi*.” Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2019.

*Eski Harfli Basma Türkçe Eserler Bibliyografyası (Arap, Ermeni ve Yunan Alfabeleriyle)*. hazırlayanlar Kudret Emiroğlu ve İlker Mustafa İšoğlu. Ankara: Millî Kütüphane Başkanlığı, 2001.

Kaçuni [Misak Koçunyan]. “Mezarda Bir İzdivaç,” Çeviri yazı Arif Tapan, *Osmanlı Sahnesi: 19. Yüzyıl Çok Dilli Osmanlı Komedyasından Üç Metin* içinde, hazırlayan Esra Dicle, 109-160. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Karakoç, K. İrfan. “Modernite Aşkına: Türkçe Romanın Sergüzeşt-i yahut XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Türün İzini Sürmek.” *Journal of Human Science* 16, no. 1 (2019): 231-248.

Oktay Erkoç, Gülçin. “Gizli Sevda (T. Abdi).” 26 Ağustos 2021. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. İnternet. Erişim 4 Aralık 2022. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/gizli-sevda-t-abdi>.

Oktay Erkoç, Gülçin. “Sergüzeşt-i Kalyopi (T. Abdi).” 7 Ağustos 2021. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. İnternet. Erişim 4 Aralık 2022. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/serguzest-i-kalyopi-t-abdi>.

Oktay Erkoç, Gülçin. “Seyr-i Servinaz (T. Abdi).” 3 Ağustos 2021. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. İnternet. Erişim 4 Aralık 2022. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyr-i-servinaz-t-abdi>.

Oktay Erkoç, Gülçin. “Zavallı Kızcağız (T. Abdi).” 3 Ağustos 2021. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. İnternet. Erişim Aralık 2022. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/zavalli-kizcagiz-t-abdi>.

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

- Oktay, Gülçin. “T. Abdi’nin *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Seyr-i Servinaz* Romanlarında Doğa, Kadın ve Şehir.” *Marmara Türkîyat Araştırmaları Dergisi* 9, no.2 (2022): 271-288.
- Öksüz, Mert. *Muharrir ve Matbuat: On Dokuzuncu Asırda Yazarlık Mesleği ve Bâbîali Çevresinde Yayıncılık Faaliyetleri*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2022.
- Özgül, M. Kayahan. *Türk Edebiyatında Siyasî Rüyâlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Stepanyan, Hasmik A. *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası (1727-1968)*. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2005.
- Strauss, Johann. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler, Neleri Okurdu? (19-20. Yüzyıllar),” Çeviren Günil Ayaydın Cebe, *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebî Kültür* içinde, hazırlayanlar Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ, 1-64. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- T. Abdi. *T. Abdi: Sergüzeşt-i Kalyopi*, hazırlayan Merve Köken. İstanbul: Karakarga Yayınları, 2020.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Giriş.” *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* içinde, hazırlayan Abdullah Uçman, 19-46. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Vartan Paşa. *Akabi Hikayesi. İlk Türkçe Roman (1851)*, hazırlayan A. Tietze. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991.
- Vartanyan, Hovsep. *Boşboğaz Bir Âdem*, hazırlayan Murat Cankara. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Yeniçeri, Hüseyin. “Türk Tahkiye Geleneği İçinde Sergüzeşt-i Kalyopi’nin Yeri.” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1986.
- Yıldırım, Ezgi. “19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda ‘Tercüme’ Eserlerin Tanıtımı Üzerine Betimleyici Bir İnceleme: Kitapçı Arakel Katalogları.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, 2019.
- Yılmaz, Dilek. “Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi.” Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2011.
- Yücel, Büşranur. “Ermeni Harfli Türkçe ‘Gülinya yahod Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız’ Adlı Eserin Halkbilimsel Açından Değerlendirilmesi.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2022.

**Ek. Viçen Tilkiyan'la İlişkili Yayınların Kronolojik Listesi**

1. Viçen Tilkiyan. *Şarkta Alafranga yahut Ticaretimizin Günbegün Daralmasının Asıl Sebepleri*. İstanbul: Canig Aramyan, 1865. 120 s. EHT (Stepanyan 2005.495)
2. Viçen Tilkiyan. *Şarkta Alafranga yahut Ticaretimizin Günbegün Daralmasının Asıl Sebepleri*. 2. baskı. İstanbul: R. Kürkcüyan, 1867. 32 s. EHT (Stepanyan 2005.522)
3. *Gülinya yahut Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız*. İstanbul: Vezir Han, 1868. 540 s. EHT
4. Վ. Թիլկեան. *Կիլիկիեա, կամ ինք չտեսնուելով ուրիշ ամէնքը տեսնող աղջիկ սը*. Վ. Պոլիս: տպ. Ռուբէն Բյուրքչյանի, 1870. Ermenice
5. V. Tilkiyan. *Seda-yı Nahak*. İstanbul: Mühendisyan Tabhanesi, 1870. 10 s. EHT
6. V. Tilkiyan. *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa*. İstanbul: Mühendisyan Tabhanesi, 1870. 10 s. EHT
7. Vâzî. *Âşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli*. 5 cilt. İstanbul: Cemiyet-i İlmiye ve Osmaniye Matbaası, 1289 [1872]. 128, 112, 96, 112, 106 s. Yazar adı yalnızca ilk cildin ön sözünde, matbaa kaydı yalnızca üçüncü ciltte bulunmaktadır. AHT
8. Viçen Tilkiyan. *Dürbin-i Aşk ve Mahbube-i Milel*. 4 cilt. Sahip ve müntesiri: A. K. T. Asitane [İstanbul]: Matbaacı C. K. Tozlyants, 1872. 113, 124, 112, 68 s. EHT
9. T. Abdi. *Sergüzeşt-i Kalyopi*. İstanbul: Yy., 1290 [1873]. 172+1 s. AHT
10. T. Abdi. *Seyr-i Servinaz*. İstanbul: Yy., 1290 [1873]. 172 s. AHT
11. Viçen Tilkiyan. “Dört Karındaşlar”. Basım ruhsatı. İstanbul, 1291 (1874).
12. T. Abdi. *Zavalı Kızcağz*. İstanbul: Yy., 1291 [1874]. 150 s. Millî Kütüphanedeki iki kaydında 192 ve 96 s. AHT
13. T. A. *Zavalı Kızcağz yani Beyoğlu'nda Bir Vukuat*. İstanbul: Hovsep Kafafyan, 1875. 141 s. EHT (Stepanyan 2005.694)
14. T. Abdi. *Gizli Sevda*. İstanbul: Süleyman Efendi Matbaası, 1292 [1875]. AHT
15. [Viçen Tilkiyan.] *Sıdk-ı Canan*. [İstanbul: Yy. 1293 (1876)]. AHT
16. Rifat. *Garip Kız*. [Haz. Viçen Tilkiyan.] [İstanbul]: Hacı İzzet Efendi Matbaası, 1293 [1876]. 141 s. AHT
17. V. Tilkiyan. *Çoban Kızlar*. Asitane [İstanbul]: Matbaa S. G. Bardizbanyan ve Şirket, 1876. 146 s. EHT
18. Tilkiyan. *Çoban Kızlar*. İstanbul: İzzet Efendi Matbaası, 1294 (1877-1878). 80 s. AHT

## Viçen Tilkiyan Hakkında Bilgilerimize Ekler

19. Viçen Tilkiyan. *Madmazel Amber yahut Baloda Bir Vukuat*. İstanbul: Hovhannes Mühendisyan, 1878. 32 s. EHT (Stepanyan 2005.752)
20. Esad. *Sergüzeşt-i Mari Kraliçe ve Kızları*. [Haz. Viçen Tilkiyan.] İstanbul: Ahter Matbaası, 1296 [1878-1879]. 223 s. AHT
21. Viçen Tilkiyan. *Yedi Dilberler*. İstanbul: Matbaa-i Hovsep Kafafyan, 1881. 293 s. EHT (Stepanyan 1985.474)
22. *Yedi Âlimler Risalesi*. 2. baskı. Çev. Viçen Tilkiyan. İstanbul: Hovsep Kafafyan, 1881. 110 s. EHT (Stepanyan 2005.796)





## Otobiyografi ve Cinsiyet

*Autobiography and Gender*

### Martina Wagner-Egelhaaf

Prof. Dr.  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Germanistisches Institut  
ORCID: 0000-0002-2508-1439  
ndlmwe@uni-muenster.de

Çeviren  
Alptuğ Ahmet Güney  
Universität Bonn  
Institut für Orient- und Asienwissenschaften  
ORCID: 0009-0005-8683-6451  
agueney@uni-bonn.de

---

Wagner-Egelhaaf, Martina. "Otobiyografi ve Cinsiyet." Çeviren Alptuğ Ahmet Güney. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 111-125.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7827088>

Orijinal Makale: Martina Wagner-Egelhaaf, "Autobiografie und Geschlecht," *Freiburger FrauenStudien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung* 12, nr. 19 (2006): 49-64. <https://doi.org/10.25595/1648>.

Otobiyografik özne geleneksel olarak erkektir. Bu sadece yazarlığın ve öz farkındalığın öncelikle erkeklere atfettiği, tarihsel olarak belirlenmiş toplumsal cinsiyet ilişkileri meselesi değildir, aynı zamanda otobiyografi ve otobiyografi teorisi söylemi açısından da sonuçları vardır. Hermenötiğe dayanan otobiyografi tartışması uzun süre yüzünü ‘üç yıldız’, yani Augustinus, Rousseau ve Goethe’ye dönmüştür. “Ben, yaşam üzerine düşünmenin en doğrudan ifadesi olan otobiyografilere bakıyorum. Augustinus, Rousseau, Goethe bunun tipik tarihsel biçimlerini gösterirler” diye yazar Wilhelm Dilthey.<sup>1</sup> Sosyal tarih alanındaki otobiyografik araştırmalar, otobiyografide tasvir edilen bireyin kimlik oluşum sürecinin toplumsal bir rolün üstlenilmesi ve yerine getirilmesiyle sona ermesinden bahsettiği zaman,<sup>2</sup> üstü örtülü olarak erkek birey kastedilmektedir, çünkü kadınların 20. yüzyılda hâlâ sıklıkla oynadıkları rol, yalnızca sınırlı bir anlayışla toplumsal bir roldür. Bir bireyin toplumsal konumu öncelikle mesleğiyle belirlenir ve kadınların geleneksel ‘mesleği’ - çoğu zaman benzer şekilde tasvir edilip ciddiye alınmadan ve kadınların farklı bir ‘meslek seçmesi’ ihtimali olmaksızın - aile alanıyla ilgilidir. Otobiyografik-tarihsel bir perspektiften bakıldığında, kadınlar için bağımsız bir ‘sosyal rol’den ve dolayısıyla otobiyografik bir özne statüsünden söz edilemez. Elbette araştırmalar bu kritik durumun farkına varıp 1980’lerden bu yana toplumsal cinsiyet konusunu otobiyografi teorisi ve sistematığı açısından giderek daha fazla ele almış ve özellikle kadınların otobiyografik metinlerine ilgi göstermiştir.<sup>3</sup>

Aşağıda, toplumsal cinsiyet açısından eleştirel bir otobiyografi tartışması üç uygulama noktası, iki N bir K soruları vasıtasıyla yürütülecektir:

1) Otobiyografik metinleri *kim* yazar? Bu soru otobiyografilerin yazarlarına odaklanmaktadır. İlk cevap şudur: Otobiyografiler hem erkekler hem de kadınlar tarafından aynı şekilde yazılır, ancak durumun her zaman böyle olmadığı ve buradaki cevabın tarihsel olarak farklı boyutlarda incelenmesi gerektiği açıktır.

2) Otobiyografik metinlerde *ne* anlatılır? Olası bir cevap üzerine düşünmeye başlandığında bile, hemen bu sorunun *kim* sorusundan bağımsız olmadığı fark edilir. Otobiyografilerin uzun süre boyunca ağırlıklı olarak erkekler tarafından yazılmış olduğu gerçeği, doğal olarak – otobiyografilerin hayat tecrübelerini belgelediğini ve tarihte kadınlarla erkeklerin hayat tecrübelerinin önemli ölçüde farklı olduğunu da düşünürsek– neyin tasvir edildiğini de belirler.

3) Otobiyografilerde yaşanmış hayatlar *nasıl* tasvir edilir ve anlatılır? Bu sorunun diğer iki sorudan, yani *kim* ve *ne* sorularından ayrı olarak yanıtlanamayacağı aşikârdır. Çünkü otobiyografi tarihinin uzun zamandır erkeklerin tarihi olduğu doğruysa –ki aksini kanıtlamak zordur– o zaman

---

<sup>1</sup> Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, haz. Manfred Riedel (Frankfurt/M: 1981, ilk yayın tarihi 1910), 244.

<sup>2</sup> Krş. Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie* (Frankfurt/M: 1970), 23.

<sup>3</sup> Konuyla ilgili genel bir değerlendirme için bkz. Michaela Holdenried, *Autobiographie* (Stuttgart: 2000), 62-84 ve Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie* (Stuttgart/Weimar: 2005), 96-103.

otobiyografinin biçimi tarihsel olarak erkeklerin hayat planlarını meydana getiren konular tarafından şekillenmiş ve belirlenmiş olur.

Ancak otobiyografi hakkında genel olarak ve hatta küresel bir perspektifte konuşmak kolay değildir. Elbette, genellikle ‘otobiyografi’ anahtar kelimesiyle verilenden çok daha geniş bir alan açan çok sayıda otobiyografik biçim vardır. Dar anlamda otobiyografinin yanı sıra, mektup, günlük, otobiyografik roman, hatırat veya otobiyografik içerikli şiirler de düşünülebilir. ‘Otobiyografik olan’ı çok geniş bir şekilde tanımlayabilir ve Paul de Man gibi temelde her metnin otobiyografik olduğunu söyleyebiliriz.<sup>4</sup> Otobiyografik olanın ileride önem kazanacak olan bu genişlemesine rağmen, hüristik nedenlerden ötürü ilk olarak Philippe Lejeune’un ‘otobiyografi’ kavramını kullanacağız. Lejeune ‘otobiyografi’yi şu şekilde tanımlamaktadır:

Vurgu kişisel yaşamı ve özellikle de kendi benliğinin tarihi olmak üzere gerçek bir kişinin kendi varoluşuna dair geriye dönük bir bakışla kaleme aldığı düzyazı anlatısı.<sup>5</sup>

“Geriye dönük bakış”, “kişisel yaşam”, “tarih” ve “benlik”, bir yaşam öyküsünün doğumdan bugüne doğrusal, az ya da çok kronolojik bir anlatımını varsayan yaygın bir otobiyografi anlayışının mihenk taşlarıdır. Bu, ‘kimlik’ kavramını merkeze alan ve –başta da belirtildiği gibi– bireyin kimlik oluşum sürecinin, bireyin toplumsal rolünü üstlenip yerine getirdiği, yani toplumla başarılı bir şekilde bütünleştiği âna kadar anlatılmasından yola çıkan burjuva otobiyografi anlayışıdır. Böyle bir *edebi tür* anlayışı –daha önce de belirtildiği üzere– Augustinus, Goethe ve Rousseau gibi isimlerin çizdiği ana hatlarda kendini bulan otobiyografinin Batı’daki imajını şekillendirir. Goethe’nin 1811-1833 yılları arasında yayımlanan *Dichtung und Wahrheit* [Şiir ve Hakikat] adlı kitabı, 20. yüzyılda otobiyografi tartışmalarını uzun süredir meşgul eden sistematik bir konuya, hakikat ve kurgu arasındaki ilişki sorununa da değinir. Bir otobiyografiden ‘hakikat’ ya da en azından ‘samimiyet’ beklenirken tam da bunun bir sorun olduğunun açık olması –çünkü kim kendisi hakkında tamamen samimi bir şekilde bilgi verebilir ki?– otobiyografik olanın paradoksunu ve aynı zamanda da cazibesini oluşturur. Goethe, bir yaşamın ‘daha yüce’ olan sembolik hakikatinin, ‘tek tek olguların’ bir araya getirilmesinden ziyade yaratıcılık yoluyla, yani edebi eserle çok daha uygun bir şekilde ifade edilebileceğini ileri sürdüğünde bunu çok net bir şekilde görmüştü.<sup>6</sup> Arka planda otobiyografik temsilin kendisini kurgusal boyutundan, inşadan ve muhayyellikten kurtaramayacağı gerçeği durduğundan son dönem otobiyografi araştırmaları, otobiyografik temsilin yaratıcı ve inşacı karakterini bilinçli olarak kabul eden ‘otokurgu’ terimini ve kavramını ortaya atmıştır. Otokurgu perspektifinde, kurgusallık boyutu otobiyografik olanın bir

<sup>4</sup> Paul de Man, “Autobiographie als Maskenspiel”, Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, ed. Christoph Menke, Amerikan İngilizcesinden çeviren Jürgen Blasius (Frankfurt/M: 1993), 131-146, 134.

<sup>5</sup> Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, çev. Wolfram Bayer ve Dieter Horning (Frankfurt/M: 1994), 14.

<sup>6</sup> Krş. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Ed. Christoph Michel, Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, 40 Bde., Bd. II/12 Frankfurt/M: 1999, 30.3.1831 tarihli kayıt (ilk defa 1838-43’te üç cilt olarak yayımlandı).

eksikliği olarak değil, tam tersine otantikliğinin bir kanıtı olarak ortaya çıkar.<sup>7</sup> Otobiyografiye toplumsal cinsiyet teorisi perspektifinden bakışı netleştirmek için, aşağıda ‘otobiyografi’ konusunu “Hatırlama ve Cinsiyet” konferans dizisinin ana temasıyla ilişkilendiren iki terim daha tanıtılacaktır: “Hatırlama” ve “bellek” terimleri. Hatırlama ve bellek farklı şekillerde kavramsallaştırılabilir ve gerçekten de son yıllarda yaşanan kültürel araştırmalar patlaması hatırlama konulu çalışmalara çok çeşitli teoriler sunmuştur. Son dönemdeki otobiyografi tartışmalarını anlamak için ‘bellek’ ve ‘hatırlama’ arasında ayırım yapmak ve bu ayırımı özellikle edebiyat çalışmalarında temellendirmek faydalı olacaktır. Otobiyografik olarak kendi geçmişini göz önüne getirmek hatırlama eylemine bağlıdır; bu anlamda hatırlama, yabancı hale gelmiş eski ‘ben’in geriye dönük bir referansla ‘hatırlandığı’ hermenötik bir süreç, olmuş olanın yapıcı bir şekilde sunulma eylemi olarak ortaya konulabilir. Buna karşılık, ‘bellek’ kavramı daha teknik bir şekilde, deyim yerindeyse hatırlamanın bir yardımcısı ve önkoşulu olarak anlaşılabilir, çünkü bellek olmadan hiçbir hatırlama mümkün değildir. Ancak her bireysel bellek aynı zamanda bir kültürün bilgi birikiminden beslenen kolektif bir bellektir. Bu anlamda Stefan Goldmann, özellikle otobiyografik metinlerde toposların, yani kültürel geleneğe demir atmış imge ve algı kalıplarının oynadığı role dikkat çekmiştir. Bu görüşe göre, otobiyografik metinler ebeveynlerin, büyükanne ve büyükbabaların ve kardeşlerin portreleriyle başladığında, otobiyografik ‘ben’e musallat olan hastalıkları anlattığında, okumayı öğrenme süreci ile ‘ben’in okunuşunu tasvir ettiği veya ilk aşkı betimlediği zaman vb. topik dönemleri takip eder.<sup>8</sup> Kabaca ifade etmek gerekirse, otobiyografiler diğer otobiyografilerin zaten anlatmış olduğu şeyleri anlatır ve bu şekilde *tür* kalıbını oluşturur.

Bu ön açıklamalardan sonra, başlangıçta bahsedilen *iki N bir K*-soruları daha ayrıntılı olarak ele alınabilir:

1) Otobiyografileri kimler yazıyor ya da otobiyografi tarihinde kimler kalem oynattılar? Daha önce de belirtildiği gibi, otobiyografi araştırmalarında otobiyografi geleneğinin erkek, beyaz, Batılı benliğe yönelik olduğuna dair yaygın bir kanı vardır. Bunun en önemli nedeni, otobiyografinin 18. yüzyılda sadece erkeklere özgü olabilecek bir burjuva özbilincinin ortaya çıktığı bir dönemde patlama yapmasıdır. Tarih alanındaki toplumsal cinsiyet çalışmalarının gösterdiği gibi, burjuvazinin özgürleşmesi, erkeklere kamusal alanı, kadınlara ise özel alanı tahsis eden toplumsal burjuva cinsiyet karakterlerinin oluşumuyla el ele gitmiştir. Almanca konuşulan dünyada, 18. ve 19. yüzyıllarda otobiyografi, merkezinde bireyin dış dünyayla yüzleşerek kendini ‘şekillendirdiği’ *Bildungsroman* [oluşum romanı] ve *Entwicklungsroman* [gelişim romanı]

---

<sup>7</sup> Krş. Claudia Gronemann, “Autofiction und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Dubrovsky”, *Poetica* 31 (1999), 237-262; *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinschen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*, (Hildesheim/Zürich/ New York: 2002).

<sup>8</sup> Krş. Stefan Goldmann, “Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie”, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, haz. Hans-Jürgen Schings (Stuttgart/Weimar: 1994), 660-675.

paradigmalarıyla yakından bağlantılıdır. Bu bağlamda Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'ında şöyle denir:

Çünkü biyografinin temel görevi, insanı zamanın getirdiği koşullar içinde tasvir etmek ve her şeyin ona ne kadar direndiğini yahut ne kadar lehine olduğunu göstermek, onun tüm bunlardan dünyaya ve insana dair nasıl bir görüş oluşturduğunu ve eğer bir sanatçı, şair ya da yazarsa bunu dışarıya nasıl yansıttığını ortaya koymak gibi görünüyor.<sup>9</sup>

Eğer burjuva otobiyografisi toplumdaki yerini ve konumunu bulduğu için 'ben'in toplumla bütünleşmesiyle son buluyorsa, evle ve mahrem alanla ilişkilendirilmiş kadınların sadece burjuva konumundan değil, aynı zamanda otobiyografik anlatıdan da mahrum bırakıldıkları açıktır. Örneğin, Goethe'nin kız kardeşi Cornelia'nın otobiyografisi elimizde yoktur, ancak hayat hikâyesi erkek kardeşi tarafından *Dichtung und Wahrheit*'ta adeta onun ağzından anlatılmıştır. Cornelia'nın, erkek kardeşinin yaşam öyküsüyle iç içe geçen öyküsünden kendi kendini anlatan sadece iki kısa pasaj aktaralım. Goethe, evde kardeşiyle beraber eğitim aldıkları dönemden bahseder:

Ancak, özellikle benim kadar uzun süre evden çıkamayan kız kardeşim için, işe koyulma ve çalışma saatleri, dinlenme ve keyif anlarıyla karşılaştırıldığında çok daha uzun ve sayısız olduğundan, benimle sohbet etme ihtiyacı, bana uzak yerlere kadar eşlik etmeye duyduğu özlemle daha da keskinleşiyordu.<sup>10</sup>

Goethe'nin çizdiği kız kardeşine dair portre de edebiyat tarihinin belleğine kazınmıştır:

Uzun boylu, iyi ve narin yapıydı ve tavırlarında hoş bir yumuşaklıkla birleşen doğal bir vakar vardı. Ne dikkat çekici ne de güzel olan yüz hatları, ne kendisiyle uzlaşmış ne de uzlaşabilecek olan bir varlığı anlatıyordu. Gözleri şimdiye kadar gördüklerimden en güzeli değil, en deriniydi, bu gözlerin arkasından insan en çok şunu bekliyordu (...): Bu ifade ruhtan geliyordu, dolu ve zengindi, karşılık görmeye ihtiyaç duymadan sadece vermek istiyor gibiydi.<sup>11</sup>

Elbette bu, kadınların otobiyografi yazmadığı anlamına gelmemektedir. Kadın araştırmaları 1980'lerden bu yana kadınların otobiyografi geleneği üzerine çalışmaya başlamıştır.<sup>12</sup> Dikkat çekici bir şekilde, kadın otobiyografisi konusuna yönelenler çoğunlukla kadın akademisyenler olmuştur.<sup>13</sup> Kadınlar tarafından yazılmış otobiyografilerin sistematik olarak araştırılması, gerçekten de daha önce bilinmeyen kadın yazarların metinlerinden oluşan bir külliyatı gün ışığına

---

<sup>9</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, haz. Klaus-Detlef Müller, *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke*, 40 Bde., Bd. I/14 (Frankfurt/M: 1986), 13 (1.-3. ciltler ilk defa 1811-14'te, 4. cilt ise ilk defa 1833'te yayımlandı).

<sup>10</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 250.

<sup>11</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 251vd.

<sup>12</sup> Örneğin krş. Michaela Holdenried (Haz.), *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen* (Berlin: 1995); Magdalene Heuser (Ed.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte* (Tübingen: 1996).

<sup>13</sup> 12 numaralı dipnotta bahsedilen iki kitapta yer alan toplam 51 makalenin 50'si kadınlar tarafından yazılırken, sadece bir tanesi bir erkek tarafından yazılmıştır.

çıkarmıştır. Örnek olarak sadece az sayıda birkaç başlık listelenebilir: Maria Elisabeth Stampfer'in *Pichl meinen Khindtern zu einer Gedechtnus* [Çocuklarıma Bir Hatıra Olarak Pichl] adlı eseri, 1679'da kaleme alınmış, 19. yüzyılda basılmıştır; Dorothea Friderika Baldinger'den *Versuch über meine Verstandeserziehung. An einen meiner Freunde* [Zihin Eğitimin Üzerine Bir Deneme. Arkadaşlarımdan Birine] (1791), Angelika Rosa'dan *Lebensschicksale einer deutschen Frau im 18. Jahrhundert in eigenhändigen Briefen* [18. Yüzyılda Kendi Yazdığı Mektuplarda Bir Alman Kadınının Yazgısı], 1784/85'te yazılmış, ilk kez 1908'de basılmıştır; Elisabeth von Stägemann'dan *Erinnerungen für edle Frauen* (1846) ya da –son bir başlık vermek gerekirse– Franziska Tiburtius'tan *Erinnerungen einer Achtzigjährigen* [Bir 80'liğin Hatıraları], 1923'te basılmıştır. Bunların hepsi şüphesiz okunmaya ve incelenmeye değer otobiyografik yazılar – sadece standart burjuva otobiyografi şemasına uymuyorlar ve bu nedenle kanonun dışında kalıyorlar. Pietist Johanna Eleonora Petersen'in 18. yüzyıl başlarındaki yaşam öyküsü belli bir tanınırlığa erişmiştir. Bir soylu olarak dünyaya gelip Frankfurt'ta çeşitli saraylarda çalıştıktan sonra Pietist çevrelerle temasa geçen ve sonunda halktan biri olan Wilhelm Petersen'le evlenebilmek için aristokrasiye sırtını dönen bir kadının yaşam öyküsünü anlatır. Augustinus'un *İtiraflar*'ından bu yana ruhani-dini otobiyografiyi karakterize eden dönüm noktası, Johanna Eleonora Petersen'in hayatında burjuvaziye girişi ve evliliği, yani kocasına yönelimiyle iç içe geçer. Anlamlı olarak Johanna Eleonora Petersen'in biyografisi, kocası Wilhelm Petersen'in 1719'da neşredilen *vita*'sına ek olarak yayımlanmıştır; onun metni sadece 70 sayfadan ibaretken, kocası gururla 400 sayfalık bir metin sunar. Her iki otobiyografiyi de ayrıntılı bir şekilde inceleyen Eva Kormann şu sonuca varır:

Kadın özür dileyici itiraflara odaklanırken, erkek bunu akademik gelişimi ve mesleki kariyeriyle ilişkilendirir. Erkeğin biyografisi bağımsız bir yayındır, kadınınki ise sadece diğerini tamamlayan bir ektir. O halde temel fark, otobiyografik bir 'ben'in kaplamaya cesaret edebileceği alanda yatmaktadır.<sup>14</sup>

2) Otobiyografik temsilin *ne* olduğu sorusuna, alıntılanan pasajda zaten değinilmiştir. Bu bağlamda, Goldmann tarafından tanımlanan ve geleneksel olarak otobiyografide kültürel bellek aracılığıyla anlatılanları kontrol eden otobiyografik *topos* daha temel bir şekilde ele alınmalıdır. Retorikte *topos* bir 'yer', yani argümantasyonda tekrar tekrar ziyaret edilen zihinsel bir konumdur. *Topos* klasik retorik'in bir alt alanını oluşturur; konuşmacının çalışmasında düşünceleri bulmaya yarayan adım olan *inventio*'ya aittir. *Topos*ların görevlerini üstlendikleri yer burasıdır. Goldmann bunları toplumsal öneme sahip söylemsel yerler, meşruiyeti genel olarak kabul edilen argümanlar olarak tanımlar. *Topik*'in geçmişi Yunan mahkemelerinde görülen belagatlı hitabetin doğuşuna kadar götürülebilir ki 20. yüzyılın başında otobiyografinin ilk kapsamlı incelemesini yapan Georg Misch bu nevi nutuklarda modern otobiyografinin kaynaklarından birini görmüştür.<sup>15</sup> *Topik*,

<sup>14</sup> Eva Kormann, "Gattung, Geschlecht und gesellschaftliche Konstruktion. Das Beispiel der Autobiographik des 17. Jahrhunderts," *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, 62 (2003), 87-93, 92.

<sup>15</sup> Krş. Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 1. Bd.: *Das Altertum*, 3. stark vermehrte Auflage, I. Hälfte, Bern 1949; II. Hälfte, Bern 1950 (ilk baskı Leipzig ve Berlin: 1907); 2. Bd.: *Das Mittelalter*, 2. Aufl., I. Teil: *Die Frühzeit*, I. Hälfte, Frankfurt/M. 1969; II. Hälfte, Frankfurt/M. 1970 (ilk baskı

hukuki bir davaya dahil olan kişiler hakkında ilgili bilgilerin tespit edilebileceği, ‘argumenta a persona’ olarak adlandırılan argümanları sağlar. Şu ‘argumenta a persona’lardan bahsedilebilir: genus (soy/aile), natio (etnik köken), patria (anavatan), sexus (cinsiyet!), aetas (yaş/zaman), educatio et disciplina (öğrenim ve mesleki eğitim), habitus corporis (fiziksel görünüm),<sup>16</sup> fortuna (şans/kader), conditio (fiziki durum/ ruhsal durum), animi natura (ruhsal tabiat), studia (çalışmalar), acta dictaque (eylemler ve sözler), commotio (hareket/seyahat), nomen et cognomen (adlar ve soyadlar). Goldmann, 18. yüzyılda bile bu kişisel toposların “zoon politikon’un darphanesi” olarak hâlâ yürürlükte ve etkili olduğunu ve insanların doğum, eğitim, zihinsel melekeler, erdemler, talih ve talihsizlik, eylemler, çalışmalar, yazılar, seyahatler, son hastalıklar ve ölüm gibi toposlar aracılığıyla tanımlandığını göstermiştir. Goethe’nin *Dichtung und Wahrheit* adlı eserinde bile bu topos’lar ya da en azından bazıları tanımlanabilmektedir, örneğin otobiyografik ‘ben’in doğuşu yıldızların uyumsal topos’u yardımıyla anlatılmaktadır:

28 Ağustos 1749’da, öğle vakti on iki çanıyla birlikte *Frankfurt am Main*’da dünyaya geldim. Göksel cisimlerin dizilimi uyumluydu; Güneş Başak burcundaydı ve o gün için doruğa ulaşmıştı; Jüpiter ve Venüs ona nazikçe bakıyordu, Merkür suratsız değildi; Satürn ve Mars kayıtsız davranıyordu (...).<sup>17</sup>

Goethe’de bu elbette ironik bir anlam taşır, ancak yine de erken modern otobiyografide –özellikle de Girolamo Cardano’da– otobiyografik öznenin kullanımına damgasını vuran bir topik’i ele alır. Goethe’nin ebeveynlerinin ve büyükanne ve büyükbabasının portreleri ‘soy’ toposunu yerine getirir; eğitim ve öğretimin yanı sıra hastalıklar da büyük yer kaplar. Okumayı ve yazmayı öğrenmek, akademik okuma (studia) kadar önemlidir, aynı şekilde ilk şiir denemeleri de. Küçük Augustinus’un *İtirafı*’nda<sup>18</sup> armut çalması ve küçük Rousseau’nun *İtirafı*’nda<sup>19</sup> kuşkonmaz çalması, otobiyografik özneyi toplum içine girmesinin sınırında küçük bir ‘kahraman’ olarak gösteren topik bir yıldız konstelasyonu (acta) olarak da okunabilir. Goldmann, bu biyografik ya da otobiyografik topik’te Herakles mitinin bir figürasyonunu görecektir. Daha beşikteyken iki yılını boğacak kadar güçlü olan ve daha sonra on iki Herakles eylemiyle (Nemea Aslanı’nı yenmek, Lerna Yılanı’nı öldürmek, Augeas’ın Ahırları’nı temizlemek, vb.) tanınacak olan Zeus ve Alkmene’nin oğlu Herakles kahramanın arketipidir. Goldmann’ın tezi, Herakles modelinin otobiyografik öznenin figüratif şemasını temsil ettiğini ima etmeseydi bunun pek bir

---

Frankfurt/M: 1955); 3. Bd.: *Das Mittelalter. Das Hochmittelalter im Anfang*, I. Hälfte, Frankfurt/M: 1959; 2. Hälfte, Frankfurt/M. 1962; 4. Bd.: I. Hälfte: *Das Mittelalter. Das Hochmittelalter in der Vollendung*, Ed. Leo Delfoss, Frankfurt/M. 1967; II. Hälfte: *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*, bearb. von Bernd Neumann, Frankfurt/M: 1969.

<sup>16</sup> Goethe’nin kız kardeşi hakkındaki ifadeleri ile krş.: “Uzun boylu, iyi ve narin yapıydı (...)” (Johann Wolfgang von Goethe, Frankfurt/M: 1986, 251vd.).

<sup>17</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 15.

<sup>18</sup> Krş. Aurelius Augustine, *Bekenntnisse*, çev. Wilhelm Thimme (München: 1982, ilk yayın tarihi 397-398), 61f.

<sup>19</sup> Krş. Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse*, çev. Alfred Semerau, in: Ders.: *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spatziergängers*, (München: 1978, ilk yayın tarihi 1782), 5-646, 36vd.

önemi olmazdı.

Herakles güçlü bir kahramandır. Yukarıda belirtildiği gibi, ‘sexus’ da biyografik bir topostur, ancak otobiyografik metinlerde açıkça ele alındığı anlamda değil. Bunun nedeni kısmen otobiyografik ‘ben’in cinsiyetinin zaten otobiyografi tarihinde açık olması, kısmen de eğitilmiş burjuva geleneğinde ‘cinsiyet ve cinsellik’ konusunun tabu olmasıdır. Yine de bu tema, örneğin dolaylı olarak da olsa Hans Carossa’nın Goethe geleneğinden yararlanan ve tekrarlanan tehlikeli yılan motifleriyle (sonunda üstesinden gelinir) yalnızca Herakles mitine gönderme yapmakla kalmayıp aynı zamanda otobiyografik ‘ben’in erkek cinsel kimliğinin tartışılmasına da sahne olan *Eine Kindheit* [Bir Çocukluk] (1922) adlı biyografisinde kullanılır.<sup>20</sup> 20. yüzyılın otobiyografik üretimi bu noktada daha açık hale gelebilir. Örneğin, Amerikalı tarihçi Peter Gay’in 1998 tarihinde yayımlanan ve son derece özgüvenli bir anlatıcıyla karşılaştığımız otobiyografisi *My German Question. Growing Up in Nazi Berlin*’de [Benim Alman Meselem. Nazi Berlin’inde Büyümek] “Hormonların Uyanışı”<sup>21</sup> başlıklı koca bir bölüm bulunmaktadır. Açıkça görülüyor ki cinsel kimlik otobiyografik içebakışın merkezî bir bileşenidir. Bu durum en azından Hubert Fichte’nin 1974’te yayımlanan *Versuch über die Pubertät* [Ergenlik Üzerine Bir Deneme] adlı kitabında açıkça ortaya çıkmaktadır ki bu metnin *Goethevari* burjuva otobiyografisiyle artık pek bir ilgisi kalmamıştır. Birçok kısa ve daha da kısa bölümde bir eşcinselin ortaya çıkış öyküsü anlatılmakta ve yansıtılmaktadır ki bu anlatıda genellikle belli ölçülerde açık bir şekilde tanımlanmış yaşamöyküsel bir evre olan ergenlik, ömür boyu sürecek bir kimlik arayışının bitmez tükenmez sürecinin şifresi haline gelir.

Peki ya kadının otobiyografik ‘ben’i? Fichte’nin metni, Verena Stefan’ın 1970’lerde kadın hareketinin gerçek bir kült kitabı haline gelen 1975 tarihli *Häutungen* [Kabuk Değiştirmeler]’inin yanına yerleştirilebilir. *Häutungen*, bir kadının içinde bulunduğu heteroseksüel çift yapısının bozulması ve eşcinsel bir ilişkiye girmesiyle başladığı öne sürülen kendi oluşunun hikâyesini anlatır. Fichte ve Stefan, şimdiye kadar gizlenmiş ve bastırılmış bir içsellik kelimesinin tam anlamıyla ‘ses verdiğini’ iddia eden 1970’lerin ‘yeni içsellik’ ya da ‘yeni öznelik’ diye adlandırılan kavramları altında toplanabilirler.

Cinsel kimlik meselesinin otobiyografik söylemin yüzeyine bu kadar acımasız bir şekilde çıkması, adeta onu merkeze alması, gizli kalmış ‘sexus’ topik’inin otobiyografik söylemi alttan alta ne ölçüde organize ettiğinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Peki ya 18. ve 19. yüzyıl kadın otobiyografilerindeki cinsiyet temasında ya da cinsiyetin temalaştırılmasında durum nedir? Burada genel ifadeler kullanmak pek mümkün değildir. Bir kadının hayatının topik’inin bir erkeğin kariyerinin topik’ine tekabül etmediği, kadının kamusal alanının erkeğinkinden farklılığı açık olduğu kadar, dünyalar ve temalar tamamen ayrı değildir.

<sup>20</sup> Krş. Hans Carossa, *Eine Kindheit* (Frankfurt/M: 1977), 11vd., 119vd.

<sup>21</sup> Peter Gay, *Meine deutsche Frage. Jugend in Berlin 1933-1939* (München: 2000), 101-108.



18. yüzyıldaki kadın otobiyografilerini inceleyen Ortrun Niethammer,<sup>22</sup> bu metinlerde müzakere edilen temalara bakışı, yazan kadınların ait oldukları statünün göz önüne alınmasına bağlamaktadır. İncelediği kadın yazarlar ağırlıklı olarak Protestan, orta sınıf ve küçük soylulara mensuptur: Aktrisler, yazarlar ve ev kadınları. Eğitimleri oldukça sistemsizdi; yazarlardan sadece biri okula gitmişti, onun dışında temel eğitimlerini ev öğretmenlerinden, dadılarından ya da aile üyelerinden almışlardı. Yine de, ya da tam da bu nedenle, eğitim konuları metinlerde önemli bir rol oynamakta ve kadınlarla erkeklerin farklı eğitim standartlarına değinilmektedir. Kadınlar otobiyografik standartlar da dahil olmak üzere standartları kesinlikle bilmektedirler, çünkü 18. yüzyılda kadınlar yazardan çok okuyucu olarak görülüyordu ve Rousseau'nun *Confessions*'unu [*İtiraflar*] Jung-Stilling'in otobiyografik yazıları kadar okumuşlardı. Başka otobiyografi araştırmacıları da otobiyografik metinlerde, erkeklerle kadınların biri kamusal alana ve diğeri özel alana olmak suretiyle görünüşte kesin çizgilerle ayrılmalarının eleştirel olarak sorgulandığını, dolayısıyla kadınların yazdığı otobiyografik metinlerde tam da erkeklerin onayladığı 'kamusal/özel' ayrımının rahatsız edici olarak tespit edildiğini göstermişlerdir.<sup>23</sup> Kadınların otobiyografik yazılarının gündelik olana son derece bağlı kalmasının yanı sıra,<sup>24</sup> anneler ve kızları arasındaki ilişkilerin ne kadar yoğun bir şekilde temalaştırıldığı ve sorunsallaştırıldığı gerçeği Niethammer'in dikkatini çekmiştir. Bu elbette kız çocuklarının yetiştirilmesinin öncelikle annelerin sorumluluğunda olmasından kaynaklanmaktadır, ancak diğer yandan burada psikolojik argümanlar da ileri sürülebilir. Sheila Rowbotham ve Nancy Chodorow 1970'lerde kadınların psikogenезinin erkeklerinkinden farklı olduğuna işaret etmişlerdi. Freud'a göre, öznenin psikogenetik gelişimi, çocuğun özdeşleşme döneminden çıkıp ayrılma dönemine girmesine, yani narsistik olarak meşgul olunan nesnelere kopmaya ve böylece –örneğin otobiyografi araştırmacısı Georges Gusdorf'un otobiyografik bir öz farkındalığın oluşumu için vazgeçilmez olduğunu düşündüğü anlamda– bir kendilik ilişkisinin ortaya çıkmasına yol açar. Rowbotham ve Chodorow, Gusdorf tarafından otobiyografiye engel olarak tanımlanan özdeşleşme, karşılıklı ilişki ve topluluk bilincinin kadın kimliğini şekillendirdiğini göstermektedir.<sup>25</sup> Kadın benliğinin sınırları, mesafe koyma ve sınır çizme yoluyla oluşturulan erkek özbilincinin sınırlarından daha esnek olarak nitelendirilirken, kadın benliği kişilerarasılık tarafından belirlenir.<sup>26</sup> Rowbotham ve Chodorow'a göre bunun nedeni anne-çocuk ilişkisinin biçimlendirici olmasında yatmaktadır. Genç bir erkek çocuk babanın müdahalesi nedeniyle annesinden ayrılmayı erken yaşta öğrenmek

<sup>22</sup> Aşağıdakiler için krş. Ortrun Niethammer, *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert* (Tübingen/Basel: 2000), 81vd.

<sup>23</sup> Krş. Martina Wagner-Egelhaaf (Stuttgart/Weimar: 2005), 99 vd.

<sup>24</sup> Krş. Ortrun Niethammer (Tübingen/ Basel: 2000), 259.

<sup>25</sup> Krş. Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice," *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* içinde, haz. Shari Benstock (Chapel Hill/London: 1988), 34-62, 36vd.

<sup>26</sup> Krş. Judith Okely, "Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge," *Anthropology and Autobiography* içinde, haz. Judith Okely ve Helen Callaway (London: 1992), 1-8, 12.

zorunda kalırken ve özerk erkekliği tam da anneden bu ayrılmayla oluşurken, kız çocuğunun annesinden ayrılmaya zorlanmasına gerek yoktur, böylece anne-kız özdeşleşmesi kadının yaşamı boyunca bilinçaltında devam eder. Bu, birincil nesnesinden tam olarak kopmamış olan kadın benliğinin açıklığının ve kadının ilişkisel benlik anlayışının, yani başkaları ve ötekilerle özdeşleşmesinin temelini oluşturur. Rowbotham’a göre bir kadının hayatı, deyim yerindeyse, benlik imgelerini dışarıdan kendisine yansıtan kültürel bir aynalar salonunda geçmektedir. Erkek kimliğinin ‘norm’undan yola çıkıldığında tüm bunlar kulağa oldukça olumsuz geliyor. Ancak, bu şekilde bakmak zorunda değil; Susan Stanford Friedman’ın yaptığı gibi, bir yandan kültürel olarak tanımlanan, diğer yandan kültürel kalıplara eleştirel bir mesafe koyan kadın ‘ikiliğini’ karmaşıklığın bir kazanımı olarak da görebiliriz.

3) Diğer N-sorusu olan otobiyografik metnin *nasıl*’ına bakıldığında, bunun özcü bir anlamda kadın ve erkek kimliğinden bahsetme meselesi olamayacağını vurgulamak gerekir. Şimdiye kadar otobiyografik metinlerin okunabileceği modeller ve kavramlar sunuldu. Ancak bu, böylece kadın ve erkek yazarların tüm otobiyografilerinin tanımlandığı anlamına gelmez. Burada izlenen tartışma daha çok, bir yandan otobiyografik (ve diğer) metinlere uygulanan, diğer yandan da onların yaratılmasında rol oynayan kültürel olarak etkili fikirler ve rol imgelerine dair kayıtlar çerçevesinde ilerlemektedir. Bu anlamda, daha önce örnek olarak verilen tarihi başlıklar açıklayıcıdır: Maria Elisabeth Stampfer, *Pichl meinen Khindtern zu einer Gedechnus* (17. yüzyıl sonu), Dorothea Friderika Baldinger, *Versuch über meine Verstandeserziehung. An einer meiner Freunde* (1791), Angelika Rosa, *Lebensschicksale einer deutschen Frau im 18. Jahrhundert in eigenhändigen Briefen* (1784/85’te yazılmıştır), Elisabeth von Stägemann, *Erinnerungen für edle Frauen* (1846). Başlıklar son derece diyalojiktir; otobiyografik konuşmanın muhataplarını içerirler: “meinen Khindtern zu einer Gedechnus” (Çocuklarıma Bir Hatıra), “An einen meiner Freunde” (Arkadaşlarımdan Birine), “für edle Frauen” (Soylu Kadınlar İçin) ve ayrıca “in eigenhändigen Briefen” (Kendi Kaleminden Mektuplarda) yazılan metin de aynı zamanda diyalojik olarak tasarlanmıştır. Genel olarak, mektuplarla otobiyografi yazmak, 18. ve 19. yüzyıllarda kadınlar için tercih edilen bir otobiyografik yazarlık biçimiydi.<sup>27</sup> Mektup muhatabına odaklıdır ve bir karşı tarafın yanıtını varsayar, yani otobiyografik konuşma her zaman zaten kesintiye uğrayan bir konuşmadır. Muhatabında, özellikle özel ve mahrem olarak tasarlandığı durumlarda da, toplumsal olanın bir temsili olarak görülebilecek ayna benzeri bir karşılık oluşturur. Her halükarda, kadınların diyalojik otobiyografisi doğrusallık dışına doğru bir eğilim gösterirken, klasik erkek otobiyografisi doğrusal bir gelişim çizgisi sergiler; bazen de teleolojik – hatta Goethe ve onun geleneğinde yazarlar söz konusu olduğunda entelekyaya konseptini takip ederek– özellikler taşır, yani özünde her zaman zaten ortaya konmuş olanı amaçlı bir şekilde meydana çıkarır. Erkek otobiyografik ‘ben’in ulaşmak için yazabileceği ve hatırlayabileceği bir hedefi varsa, mesela sosyal bir konum elde etmek gibi, farklı sosyal durumları ve farklı benlik algıları nedeniyle kadın metinlerinde durum böyle değildir. Geleneksel burjuva benlik anlayışı açısından kadın için bir sosyal statü kazanımı olarak görülebilecek evlilik, kadın yazarlar için bu

<sup>27</sup> Ayrıca krş. Ortrun Niethammer (Tübingen/Basel: 2000), 92.

merkezî, yönlendirici işlevi temsil etmiyor gibi görünüyor. Doğrusallık yerine, tekrarlayan, sıralanan, döngüsel yapılar vardır. Karoline Schulze-Kummerfeld'in 1782 tarihli yaşam öyküsünün Hamburg elyazması şu şekilde başlar:

Hayatımın hikâyesini yazmak istiyorum, peki neden? Ne kibir den ne de kazanç arzusundan... Söyledim; defalarca söyledim: *Bunu yapmak istiyordum*. Her zaman istediğim gibi başlamaya hazır durumdayım: Böyle bir işe girişen *herkesin* olduğu ve olacağı kadar hazırım. Ben ..... beni çevreleyen her şeye karşı bir kayıtsızlık içindeyim. Bir gün bu sayfalar kime miras kalacak? Henüz tanımadığım o kişi artık kim olacaksa? *Ölüm döşeğinde bulacağım o insan ruhu* (eğer Tanrı bana merhamet edip o zamana kadar akıl sağlığımı bana bağışlarsa), *o en dürüst olan: bu sayfaları hak eden*. Bunları söyleyen gururum! Yine de. Ben öldükten sonra hakkımda ne isterlerse söylesinler. Beni *tanımış olmaları gerektiği gibi* tanıyanlar şöyle diyeceklerdir: O, tüm hatalarına rağmen dürüst bir kadındı –sadece diğerlerinin yargısı *şu anda* umurumda değil, artık var olmadığı zaman daha da az umurumda olacak. Ey bir gün bunları benden miras alacak kişi, senden rica ediyorum: Bu sayfaları basarak gelecek kuşaklara ulaştırmaktansa kül olmalarını yeğle; *eğer onları oldukları gibi dünyayla paylaşamıyorsan* –tek bir kelimeyi, tek bir ismi bile değiştirmektense tüm hatalarıyla basmayı tercih et– [çünkü] ben de *tek bir* harfle başladım, [bu konudaki] inatçılığımın *kendimce* nedenleri var. –Ama neden kimin dürüst olduğunu ben serbestçe söylemeyeyim? Ve neden kimin dürüst olmadığını –o adamın dürüst olmadığını–, hayattayken gördüğüm gibi ölümünden sonra bile üstüne basa basa söylemeyeyim? –Kazanma hırsıyla benim yazdıklarımın çok daha azını yapacaksın.<sup>28</sup>

Burada yazım tarzındaki diyalog üslubu kendini gösteriyor; otobiyografik konuşma, metinde yazarın kendisiyle (otobiyografi yazarı bizzat söze giriyor), gelecek kuşaklarla ve basılı yaşam öyküsünü gelecek kuşaklara aktarmak üzere ortaya çıkacak kişiyle diyalogudur. Yazarın konuşmasından kendi kişisel yaşamının ne kadar mutsuz olduğu da gayet belirgin bir şekilde duyulabilir. Dikkat çekici bir şekilde, kelimelerin otobiyografik kullanımı da sorunsallaştırılıyor, yazar kendini haklı çıkarması gerektiğine inanıyor, gelecek nesillerin yargısı aynı anda hem önemli hem de önemsiz görünüyor. Bu açıdan, otobiyografik tür modelini eleştirel ve refleksif bir şekilde alıntılanan Rousseau'nun *Confessions*'uyla bağlantılar kesinlikle görülebilir.

Kayda değer bir şekilde Katherine R. Goodman, 19. yüzyılda erkekler ve kadınlar tarafından yazılan otobiyografiler arasında büyük bir benzerlik bulmuştur.<sup>29</sup> Bu durum, başka sebeplerin yanı sıra, kadınların otobiyografik söyleme girebilmek için erkeklerin kullandıkları geleneksel kendini temsil biçimlerini taklit etmek zorunda kalmalarıyla açıklanabilir. Dolayısıyla, 'erkek' ve 'kadın' otobiyografileri arasında net bir ayrım yoktur, daha ziyade farklılaşmış bir fenomenoloji vardır. Bununla birlikte, Magdalene Heuser'in ileri sürdüğü gibi, kadınların otobiyografik metinlerinde toplumsal cinsiyet ilişkilerini çok daha büyük ölçüde tematize ettikleri ve yansıttıkları tespit edilebilir. Schulze-Kummerfeld'in Hamburg elyazmasında olduğu gibi benzer sorunlu meşrulaştırma durumları, 18. yüzyılın 'erkek' metinlerinde de bulunabilir, özellikle de yazarları

<sup>28</sup> Alıntı yapılan kaynak: Ortrun Niethammer (Tübingen/Basel: 2000), 163.

<sup>29</sup> Krş. Katherine R. Goodman, "Weibliche Autobiographien," *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* içinde, haz. Hiltrud Gnüg ve Renate Möhrmann (Stuttgart: 1999), 166-176, 172.

Ulrich Bräker'in *Der arme Mann im Tockenburg* (1789) adlı eserindeki gibi geleneksel yazar zümresine ait olmayan grupların üyesi olduğu zaman. O halde, doğrusal, kapalı, baskın tipolojinin inşasına yönelik karşıt tasarımlar, özcü terimlerle anlaşılan toplumsal cinsiyet konumlarından ziyade 'ötekiliğin' yazım şartları tarafından koşullandırılıyor gibi görünüyor.

Modernitede, yani 20. yüzyılda, her ne kadar modern kriz bilincinden tamamen etkilenmeden geleneksel tür kalıplarında yazmaya devam eden bir biyografik ve otobiyografik üretim ana akımı olsa da, geleneksel Goetheci otobiyografi –en azından iddialı edebî biçimleriyle– çözülme sürecindedir. Özneyi artık kapalı bir varlık olarak değil, farklılık tarafından belirlenen ve her zaman yeniden kazanılması gereken bir konum ya da konumlanma olarak anlayan modern özne sorunsalı ve dil ile gerçeklik arasında farklılaşmış bir ilişki olduğunu varsayan modern dil sorunsalı karşısında, artık tutarlı yaşam betimlemeleri yaratmak elverişli görünmüyordu. Walter Benjamin'in *Berlin Childhood around 1900* (1932 ff.) [1900'lerin Başında Berlin'de Çocuk Olmak] ya da Roland Barthes'in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) gibi 20. yüzyılın otobiyografi tartışmasının önde gelen metinleri, artık değişken bir resim oluşturmak için bir araya getirilip tekrar ayrılabilen parçalardan oluşan bir kaleydoskop olarak sunuyor ve dahası otobiyografik süreci de bu şekilde temalaştırıp sorunsallaştırıyor. Burada erkek yazarların metinlerinin yine başlıca metinler olarak kullanılması dikkat çekici bulunabilir ki bu kesinlikle en az büyük isimlerin kilometre taşı eserlerine olduğu kadar tarih yazımının doğrusal modeline de yönelen otobiyografi tarihçisinin bakışıyla ilgilidir. Bu isimleri, otobiyografik-tarihsel ve otobiyografik-sistemantik açılardan önemi henüz yeterince takdir edilmemiş bir kadının otobiyografik eserini yan yana koyabiliriz: Marie Luise Kaschnitz'in otobiyografik çalışması. Kaschnitz kendisini "ebedi bir otobiyografi yazarı"<sup>30</sup> olarak tanımlamış ve artık kitabın iki kapağı arasında açıkça "otobiyografi" olarak görünme iddiasında bile olmayan bir otobiyografik eser sunmuştur. Metin daha ziyade, oldukça kapsamlı kısa düzyazılardan, yani dikkatli gözlemler ve betimlemelerden oluşan ayrı bölümlerden meydana gelir. "Römische Betrachtungen\* (Roma İzlenimleri)" alt başlığını taşıyan *Engelsbrücke\*\**, 1955 gibi erken bir tarihte ortaya çıkmış, bunu 1956'da *Das Haus der Kindheit* (Çocukluğu[mu]n Evi), 1963'te *Wohin denn ich*, 1968'de *Tage, Tage, Jahre* (Günler, Günler, Seneler), 1970'te *Steht noch dahin* ve 1973'te *Orte* izlemiştir.<sup>31</sup> Burada 'ben' pek çok parçaya bölünmüştür ve mütecanis bir anlatı ve hatırlama perspektifi iddiası yoktur. Ayrıca bu konum kesinlikle toplumsal cinsiyet-politikasına yönelik bir iddiayla bağlantılı değildir –aksine, Marie Luise Kaschnitz *Wohin denn ich*'te kocasının ölümünün yasını tutan ve önce kendisi için yeniden kendi mekânını ya da *Mekânlarını* (*Orte*) bulması gereken muhafazakâr

<sup>30</sup> Marie Luise Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, 7 Bde., Ed. von Christian Büttrich und Norbert Miller (Frankfurt/M: 1981-1989), 3. Bd., *Die autobiographische Prosa II*, 827.

\* Bu kitabın adı Almanca makalede yanlışlıkla Römische Aufzeichnungen (Roma Notları) olarak yazılmış, çeviride yazarın izniyle değiştirilmiştir. (ç.n.)

<sup>31</sup> Krş. Uwe Schweikert, "Vom Ich zu den Vielheiten des Ich. Zur autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz," *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt.* Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz içinde, haz. Dirk Göttsche (Stuttgart: 2001), 27-40.

\*\* Tiber nehri üzerindeki Aelius Köprüsü. (ç.n.)

bir yazardır. Otobiyografik düzyazının burada sunulduğu şekliyle dağılması, yeterince merkezileşmemiş bir kadın ‘ben’inin sonucu olarak görülebilir mi, yoksa modernite burada büyük bir yaygara koparmadan yazılı olarak mı uygulanıyor, ya da belki de birincisi ikincisine mi neden oluyor, tartışılabilir. Otobiyografik benlik 6 Temmuz tarihi altında ellerini tasvir eder. Pasaj sağ elin tasviriyle sona ermektedir:

Bir ömür boyunca yürütülen kaç hareket, kaç el sıkışma ve şimdi önümde masanın üzerinde duruyor, hareketsiz, güneşte kararmış ve yine de yabancı, insanın çok uzun süre, çok düşünceli ve her zaman daha yabancı baktığı her şey gibi, Beş grotesk çıkıntısıyla, beynimin bir parçası tarafından kontrol edilen beş aptal küçük suratu olan kemikli insan eti parçası, ama aynı zamanda kendini bağımsız kılabılır, saçlarını yolabilir, beni kanlı bir şekilde tırmıklayabilir, boğazıma saldırabilir, uğursuz şey. Bu yüzden en iyisi kalemi onun parmaklarına koymak, haydi kıvılda, şey, kendini kendin tasvir et, yaz.<sup>32</sup>

Son bir nokta: Barbara Kosta, tam da 1960’ların sonunda, örneğin Roland Barthes’in “yazarın ölümü”nü ilan ettiği dönemde, kadınların ve o zamana kadar marjinalleştirilmiş diğer grupların yazar statüsü için mücadele etmeye çalıştığına dikkat çekmiştir.<sup>33</sup> Bunda bir kader ironisi görülebilir: Kadınlar bir kez daha çok geç kalmışlardır. Ancak, başlangıçta bahsedilen özkurmaca kavramı anlamında, ironi bilinci ironik bir bilinç olarak olumluya dönüştürülebilir: Egemen otobiyografik özne konumunun tarihsel koşullara dayalı hegemonik bir yapı olduğu bilirse, onunla özdeşleşmek isteme yanılmasına düşülmediği sürece, özellikle de bir kadın olarak stratejik ya da oyunbaz bir şekilde bu konum elde edilebilir. Gertrude Stein’in ‘otobiyografik’ metinleri, 1933’te yayımlanan *Autobiography of Alice B. Toklas* (Alice B. Toklas’ın Özyaşamöyküsü), 1937 tarihli *Everybody’s Autobiography* ve 1963 tarihli *What is Remembered* bu anlamda bu türün imkânlarını sınımıştır.

### Kaynakça

- Augustine, Aurelius. *Bekenntnisse*. Çeviren Wilhelm Thimme. München: 1982. 397-398. [*İtiraflar*. Çeviren Çiğdem Dürüşken. Alfa, 2019]
- Carossa, Hans. *Eine Kindheit*. Frankfurt/M: 1977.
- de Man, Paul. “Autobiographie als Maskenspiel.” *Die Ideologie des Ästhetischen* içinde. Hazırlayan Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt/M: 1993. 131-146.
- Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hazırlayan Manfred Riedel. Frankfurt/M: 1981. [İlk yayın tarihi 1910]. [*Tarihsel Dünyanın Tin Bilimlerinde Kurulumu*. Çeviren Arslan Topakkaya. İstanbul: Fol, 2021]

<sup>32</sup> Marie Luise Kaschnitz, *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*, 3/II, 7-338, 273.

<sup>33</sup> Krş. Barbara Kosta, *Recasting Autobiography. Women’s Counterfictions in Contemporary German Literature and Film* (Ithaca/London: 1994), 1vd.

- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Johann Wolfgang von Goethe. *Sämtliche Werke* içinde. Hazırlayan Christoph Michel. 40 Bde., Bd. II/12, Frankfurt/M. 1999, Eintrag vom 30. 3. 1831 (İlk yayın tarihi 1838-43 in 3 Bden. veröffentlicht).
- Gay, Peter. *Meine deutsche Frage. Jugend in Berlin 1933-1939*. München: 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Sämtliche Werke* içinde. Hazırlayan Klaus-Detlef Müller. Bd. I/14. Frankfurt/M. 1986 (Teile 1-3 İlk yayın tarihi 1811-14 erschienen. Teil 4 İlk yayın tarihi 1833 herausgegeben). [*Yaşamımdan: Şiir ve Hakikat*. Çeviren Mahmure Kahraman. İstanbul: İş Bankası, 2015]
- Goldmann, Stefan. "Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie." *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* içinde. Hazırlayan Hans-Jürgen Schings. Stuttgart/Weimar: 1994. 660-675.
- Goodman, Katherine R.. "Weibliche Autobiographien." *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* içinde. Hazırlayan Hiltrud Gnüg ve Renate Möhrmann. Stuttgart: 1999. 166-176.
- Gronemann, Claudia. "'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Dubrovsky." *Poetica* 31 (1999): 237-262.
- Dies.. *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim/Zürich/ New York: 2002.
- Heuser, Magdalene (Hazırlayan). *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Tübingen: 1996.
- Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: 2000.
- Dies. (Ed.). *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*. Berlin: 1995.
- Kaschnitz, Marie Luise. *Gesammelte Werke*. Hazırlayan Christian Büttrich ve Norbert Miller. 3. Bd.: *Die autobiographische Prosa II*. Frankfurt/M: 1981-1989.
- Dies.. *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*. in: Marie Luise Kaschnitz. *Gesammelte Werke*. Hazırlayan Christian Büttrich ve Norbert Miller. 3. Bd.: *Die autobiographische Prosa II*. Frankfurt/M: 1981-1989: 7-338.
- Kormann, Eva. "Gattung, Geschlecht und gesellschaftliche Konstruktion. Das Beispiel der Autobiographik des 17. Jahrhunderts." *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A, 62 (2003): 87-93.
- Kosta, Barbara. *Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film*. Ithaca/London: 1994.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Çeviren Wolfram Bayer ve Dieter Horning. Frankfurt/M: 1994.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie*. 1. Bd.: *Das Altertum*. 3. stark vermehrte Auflage. I. Hälfte. Bern 1949; II. Hälfte. Bern 1950 (İlk yayın yeri ve tarihi Leipzig ve Berlin 1907); 2. Bd.: *Das Mittelalter*. 2. Aufl., I. Teil: *Die Frühzeit*. I. Hälfte. Frankfurt/M. 1969; II. Hälfte. Frankfurt/M. 1970 (İlk yayın tarihi Frankfurt/M. 1955); 3. Bd.: *Das Mittelalter*. *Das*

- Hochmittelalter im Anfang*. I. Hälfte. Frankfurt/M. 1959; 2. Hälfte. Frankfurt/M. 1962; 4. Bd.: I. Hälfte: *Das Mittelalter. Das Hochmittelalter in der Vollendung*. Hazırlayan Leo Delfoss. Frankfurt/M: 1967; II. Hälfte: *Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*. bearb. von Bernd Neumann. Frankfurt/M: 1969.
- Neumann, Bernd: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/M: 1970.
- Niethammer, Ortrun. *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert*. Tübingen/Basel: 2000.
- Okely, Judith. "Anthropology and autobiography. Participatory Experience and Embodied Knowledge." *Anthropology and Autobiography* içinde. Hazırlayan Judith Okely ve Helen Callaway. London 1992: 1-8.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Die Bekenntnisse*, übersetzt von Alfred Semerau. in: Ders. *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers*. München: 1978. [İlk yayın tarihi 1782]: 5-646. [İtirafkar. Çeviren Kenan Somer. İstanbul: Isık, 2022]
- Schweikert, Uwe. "Vom Ich zu den Vielheiten des Ich. Zur autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz." *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt: Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz* içinde. Hazırlayan Dirk Götsche. Stuttgart: 2001. 27-40.
- Stanford Friedman, Susan. "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice." *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* içinde. Hazırlayan Shari Benstock. Chapel Hill/London: 1988. 34-62.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: 2005. [İlk yayın tarihi 2000].





## “Özyaşamöyküsünün Biçemi”: Sapma, İkilik-Birliktelik ve İtiraf lar

“*The Style of Autobiography*”: Deviation, Duality-Togetherness and Confessions

### Mehmet Şamil Dayanç

Doktora Öğrencisi  
Boğaziçi Üniversitesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
ORCID: 0000-0002-2771-4228  
samildayanc@gmail.com

Starobinski, Jean. *Eleştirel İlişki*. Çeviren Gülnihâl Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.  
300 Sayfa  
ISBN 978-975-08-1870-7

Mehmet Şamil Dayanç

## “Özyaşamöyküsünün Biçemi”: Sapma, İkilik-Birliktelik ve İtiraflar

Öz

Jean Starobinski'nin bir tür tartışması şeklinde başlayan “Özyaşamöyküsünün Biçemi” başlıklı yazısı başlangıçta otobiyografiye dair çerçeve çizerken sonrasında betimselliğin dışına çıkarak türdeki değişime odaklanır. Yazıdaki betimsel tonun dışında “sapma olarak biçem” kavramının ortaya atılması yazıya bir önerme sunan boyut da kazandırır. Saint Augustinus ile birlikte Jean-Jacques Rousseau'nun tarihsel bir çizgi içerisinde ele alınması ise otobiyografideki kırılma anına işaret eder. Bu yazıda, “Özyaşamöyküsünün Biçemi” başlıklı metne yakından bakılarak hem Starobinski'nin türe dair çizdiği çerçeve aktarılacak hem de türün varlığı noktanın anlamı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler

Özyaşamöyküsü, sapma olarak biçem, Saint Augustinus, Jean-Jacques Rousseau, *İtiraflar*

Abstract

In his article “The Style of Autobiography,” Jean Starobinski starts with a discussion on genre, framing aspects of autobiography, before going beyond description to focus on change in autobiography. The introduction of the concept of “style as deviation” adds a propositional dimension to his article. By positioning Jean-Jacques Rousseau in a historical line with Saint Augustine, Starobinski marks a turning point in autobiography. This article looks closely at the section titled “The Style of Autobiography” to convey Starobinski's framework for the genre and reveal the significance of the place from which the genre emerged.

Keywords

Autobiography, style as deviation, Saint Augustine, Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*

## Giriş

Edebiyatın yaratıcı özerklik, özgünlük, biriciklik gibi vasıflarla sınırlandırılmadığı Romantik dönemin öncesinde “gerçek edebiyat”ın kapsamı türler nispetince çizilir. Terry Threadgold’un deyimiyle edebiyat türsel olanın içinde konumlandırılırken geri kalanlar politik broşürlerden, balatlardan, aşk romanlarından, eğlencelik kitaplardan oluşan “popüler kültür” ürünleridir. Bu havuzun içindeki metinler ne gerçek edebiyat olarak konumlandırılır ne de türlerin kapsamına dahil edilir.<sup>1</sup> Ne zaman ki edebiyatın kapsamı yaratıcılık, özgünlük, yaratıcı deha gibi kavramlarla donatılır işte o zaman türlerin anlamı değişime uğrar. Örneğin günümüzde tür kurmacası “tüketicilerin çeşitli sektörlerde ihtiyacını karşılamak amacıyla ve ticari bakımdan başarılı modelleri, bileşenleri ve formülleri tekrarlamak için sınırlı bir dereceye kadar farklılaşacağı ölçüde pazar baskıları tarafından yönetilen ‘popüler kültür’, kitle kültürü”<sup>2</sup> ile birlikte düşünülür. Ayrıca böylesi bir ortamda türleri ayırt edici vasıflarıyla tanımlamak pek de mümkün değildir. Örüntüler ihlallerden kaçamayacağı gibi genelgeçer tanımlar da türlerin ayırt ediciliğini vurgulamaz. Tam da bu nedenle türlere dair çerçeve çizerken ayırt edici vasıflarla birlikte ihlaller; genelgeçer tanımlarla birlikte de tarihsel bağlam göz önünde bulundurulmalıdır. Süreklilik ve değişim hatlarını takip etmek, türlere *zeitgeist* ile birlikte bakmanın ön koşuludur.

Jean Starobinski’nin 2010 yılında Türkçeye *Eleştirel İlişki*<sup>3</sup> şeklinde çevrilen kitabının “Özyaşamöyküsünün Biçemi” başlıklı bölümü hem otobiyografinin çerçevesini çizer hem de tarihsel güzergâhı aktarmak suretiyle Jean-Jacques Rousseau’nun *İtiraflar*’ını konumlandırma yoluna gider. “Gerekli şartlar”ın aktarılması, geleneksel anlamda özyaşamöyküsünün ne anlama geldiğinin ve Rousseau’dan hareketle özyaşamöyküsünün hangi patikaya evirildiğinin irdelenmesi bu kısa bölümü betimsel olmanın ötesine taşır. Bu bölüme “bir kişinin kendisi tarafından hazırlanmış yaşamöyküsü”<sup>4</sup> tanımıyla giriş yapan Starobinski sonrasında şöyle devam eder: “Burada söz konusu olan, tam anlamıyla, yazınsal bir tür değildir; işin özüne indirgenmiş haliyle, bu koşullar önce anlatıcı ile öyküleme kahramanının özdeşliğini gerektirir; sonra da ortada

<sup>1</sup> Terry Threadstone, “Talking About Genre: Ideologies and Incompatible Discourses,” *Cultural Studies*, 3.1 (1989), 122.

<sup>2</sup> Steve Neale, “Türe İlişkin Sorular,” *Tür Kuramları: Temel Metinler* içinde, haz. Jale Özata Dirlıkyapan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018), 140.

<sup>3</sup> Kitabın orijinal ismi *La Relation Critique* olup ilk olarak 1970 yılında yayımlanmıştır. “Özyaşamöyküsünün Biçemi” kısmının orijinali ise “Le Style De L’*autobiographie*”dir. Yazı boyunca Türkçe çeviriden yararlandım. Bazı muğlak kavramları/çevirileri berraklaştırmak için parantez içine kavramların orijinalini yazdım. Ayrıca yazı boyunca birbirinin yerine geçecek biçimde bazen “otobiyografi” bazen de “özyaşamöyküsü” kullanımını tercih ettim.

<sup>4</sup> Jean Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” *Eleştirel İlişki* içinde, çev. Gülnihâl Gülmez (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 81.

betimleme değil, tam olarak öyküleme olmasını gerektirir.”<sup>5</sup> Starobinski otobiyografinin bir portre olmadığını dile getirirken otobiyografi için zaman dizisinin gerekliliğinin de altını çizer. Kişinin kendisi tarafından hazırlanmış yaşamöyküsü, anlatıcı ile öyküleme kahramanının özdeşliği ve betimleme değil öykülemenin olması otobiyografi adlandırmasının gerekli şartlarıdır. Dillendirilen temel çerçeve dışında ise Starobinski’ye göre özyaşamöyküsü için zorunlu bir biçem yoktur.

Starobinski’nin otobiyografiye dair tespitlerinin birinci maddesini<sup>6</sup> oluşturan bu çerçeve hem betimsel (*descriptive*) hem de eleştirel bir bakışla ilerleyen bu bölümün zeminini teşkil eder. Otobiyografi ile biçem arasındaki ilişki bireye özgü olarak tanımlandıktan sonra ikinci maddede şu şekilde bir açıklamaya gidilir: “Biçem, yazma ediminin şimdiki zamanına bağlıdır: Dilin ve yazınsal uzlaşının özgürlük payına ve yazan kişinin (*scripteur*) bunu nasıl kullandığına bağlı olarak ortaya çıkar.”<sup>7</sup> Starobinski’nin dillendirdiği üzere özyaşamöyküsünün biçemi (*style*) şimdiki zamana bağlılığıyla birlikte düşünülür. Otobiyografi, kaçınılmaz bir şekilde, geçmiş deneyimlerin şeffaf bir şekilde dile getirilmesinden ziyade retrospektif bir bakışa mahkûmdur. Buradaki tartışma ise geçmişin nasıl dile getirileceği hakkındadır. Tecrübe edilirken zorunsuzlukları bünyesinde barındıran, neden-sonuç ilişkilerinden azade bir şekilde deneyimlenme potansiyeli bulunan ve fragmanter bir şekilde hatırlanan geçmiş özyaşamöyküsüne nasıl tercüme edilmelidir sorusundan hareketle şöyle bir tartışma ortaya çıkar: Retrospektif bir şekilde “geçmiş ben”e göndermede bulunma, geçmişin aslına uygun bir şekilde aktarılmasına engeldir. Hatta eleştirmenler, konu ister Rousseau ister Chateaubriand olsun, “biçemin kusursuzluğunun, anlatının içeriğini kuşkulu kıldığını ve geçmişin doğruluğu ile öyküleme durumunun şimdiki zamanı arasında perde oluşturduğunu düşünmüşlerdir. Her biçemsel özgünlük, mesajın kendisini bozar gibi görünen bir artık bilgi içerir.”<sup>8</sup> Kimi eleştirmenlere göre biçemin şimdiki zamana bağımlılığının anlatının içeriğini kuşkulu kılmasına karşı Starobinski “sapma olarak biçem” (*style comme écart*) kavramını ortaya atar. Eğer ki biçem içeriğe eklenen bir biçim yahut bir süs olarak değil de bir sapma olarak düşünülürse biçemdeki “artık bilgi” olarak konumlandırılan unsurlar bireysel farklar olarak görülmeye başlanacaktır. Geçmişin olduğu hâliyle, şeffaf bir şekilde aktarılması zaten nâ mümkindür; böylesi bir ortamda “özyaşamöyküsel biçem en azından o *andaki* bir gerçekliğin ileticisi gibi görünecektir. Anlatılan olaylar ne kadar şüpheli olursa olsun, yazı hiç olmazsa ‘kalemi tutanın’ kişiliğiyle ilgili ‘gerçek’ bir görüntüyü ortaya çıkaracaktır.”<sup>9</sup> İçerik birincil, biçem ise ikincil unsur olarak ele alındığı takdirde biçemin içeriğe sadakati tartışılabilir bir konumdur. Fakat, “sapma olarak biçem, daha ziyade, *şu anda var olan bir gerçeğe sadakat* ilişkisi içinde görünür.”<sup>10</sup> Biçemi içeriğin bir süsü olarak gören

<sup>5</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 81.

<sup>6</sup> Bu bölüm yedi maddeden oluşur. Fakat metnin orijinalinde de Türkçe çevirisinde de altıncı maddeden sekizinci maddeye atlanmıştır.

<sup>7</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 82.

<sup>8</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 83.

<sup>9</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 84.

<sup>10</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 84.

## “Özyaşamöyküsünün Biçemi”: Sapma, İkilik-Birliktelik ve İtirafar

anlayışa karşı Starobinski, özyaşamöyküsü yazarlarının özgünlüklerinin biçemsel sapma kavramıyla açıklanabileceğini düşünür. Geçmişin hakikatinin olduğu gibi aktarılmasının mümkün olmadığı ortamda, bugünün hakikatini önceleyerek “yazarların psikik özgünlükleri”nin peşinden gitmek, farka açılarak otobiyografi yazarının hakikatine yaklaşmak anlamına gelecektir.

Biçemsel sapma kavramıyla otobiyografinin şimdiki zamana bağlılığının negatif çağrışımlarını giderme amacı güden Starobinski, dördüncü maddeyle birlikte birtakım “ikilik”leri ve “birliktelik”leri vurgulayarak otobiyografi yazınına açıklama yoluna gider. Dördüncü maddedeki ilk ikili hat “öyküsel sözcelem” (*l’énonciation historique*)<sup>11</sup> ve “söylem”dir (*discours*). “Öyküsel sözcelem” geçmiş olayların anlatısına işaret ederken “söylem”, “bir konuşucu ve dinleyiciyi ve birincisinde ötekini herhangi bir biçimde etkileme niyetini varsayan sözcelemi”<sup>12</sup> imler. “Öyküsel sözcelem”de geçmiş olayların anlatımı basit geçmiş zamanın (*passé simple*) kullanımıyla sağlanırken “söylem”de -di’li geçmiş zaman (*passé composé*) kullanılır.<sup>13</sup> Starobinski bu ayrımı dile getirdikten sonra Michel Leiris’nin ve Jean-Paul Sartre’ın özyaşamöykülerinde “sözcelem özelliklerinin (*ben* diye yazan bir konuşucuya bağlı bir söylem) öykü özellikleriyle (aorist kullanımı) bir arada bulunduğunu”<sup>14</sup> belirtir. Starobinski’nin buradan hareketle sorduğu soru ise şudur: “Yoksa, özyaşamöyküsünde *söylem-öykü* diye adlandırabileceğimiz bir karma biçim mi var karşımızda?”<sup>15</sup> Bu retorik sorunun ardından Starobinski, özyaşamöyküsünün geleneksel biçiminin iki uç noktada yer aldığını belirtir. İki ucun ilki “üçüncü tekil kişi kullanan anlatı” olarak dillendirilirken ikincisi salt monologdur. Üçüncü tekil kişi kullanılan anlatı, nesnel tarihçi rolünü üstlenen anlatıcı üzerinden ilerlerken anlatı kişinin ilginç yanları, “nesnellik yoluyla bir kalıcılık gerçekleştiren *o* adılına bırakılır.”<sup>16</sup> Üçüncü tekil şahıs kullanan anlatıda olaylar ön plana çıkarken salt monologda “vurgulanan ‘ben’dir, olay değil.”<sup>17</sup>

Özyaşamöyküsünün geleneksel biçimindeki ikiliği vurguladıktan sonra Starobinski beşinci maddede başka bir ikili hattın altını çizer: “Kişisel deneyimin önemi, bunları bir başkasına aktarmanın yerindeliği.”<sup>18</sup> “Kişisel deneyimin önemi” denirken “ben”in geçmişiyile şimdiki hâli arasındaki yarılmanın kuruculuğu vurgulanır. “Başkasına aktarmanın yerindeliği” denirken metnin muhatabının Tanrı ve insandan oluşan bir “çift dinleyene” işaret ettiği söylenir. Anlatıcı ve muhatap konusunu ise şu şekilde açıklar Starobinski: “Sürekli özne işleviyle *ben*, kendisine bağlı

<sup>11</sup> Metindeki anlamı açısından “l’énonciation historique” kavramı “tarihsel sözcelem” olarak da çevrilebilir.

<sup>12</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 85.

<sup>13</sup> Basit geçmiş zaman yahut *passé simple* genellikle tarihî olayların anlatımında kullanılır. *Passé composé*’nin Türkçedeki karşılığı ise -di’li geçmiş zamandır.

<sup>14</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 85.

<sup>15</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 85.

<sup>16</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 86.

<sup>17</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 86.

<sup>18</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 86.

olan ve söyleme gerekçesini sağlayan *sen*'in varlığıyla da desteklenir. Burada Saint Augustinus'un *İtiraflar*'ını düşünüyorum: Yazar<sup>19</sup> okurlarına din ve erdem konusunda örnek olma isteğiyle Tanrı'ya seslenir.”<sup>19</sup> Ben ve Sen<sup>20</sup> arasındaki ilişkiye dair burada birkaç unsurun altını çizmek gerekiyor. İlk olarak muhataptan bahsetmek gerekirse şöyle bir tablo ortaya çıkar: Ben, metnini inşa ederken hem Tanrı'yı hem de insanı birlikte düşünüp hareket etmek zorundadır. “Tanrı metnin dolaysız dinleyenidir.”<sup>21</sup> Burada özne sınanmış ve hatadan dönmüş bir şekilde kendini “mutlak doğruluğa” adar. Ben'in Tanrı'yı açıkça muhatap alması, aktarılanların doğruluğunun teminatı gibidir. Diğer bir deyişle, zikredilen ben, “insanın kalbinin içini görenin önünde herhangi bir şeyi nasıl çarpıtabilir ya da gizleyebilirdi?”<sup>22</sup> Bununla birlikte Ben'in aktarımlarının diğer muhatabı da insanlardır. “Onlar, varsayılan varlıklarıyla, itirafın söylemselliğini meşrulaştırmaya yarayacaktır.”<sup>23</sup> Öyküleme Tanrı'dan ziyade insan içindir. Sen kümesinin Tanrı ve diğer insanlardan oluşan çift dinleyenli hâli, “gerçeği söylemsel, söylemi de gerçek”<sup>24</sup> kılar. Öte yandan Sen kümesinin çift dinleyenli olmasının dışında Ben kümesinde de bir yarıktan bahsetmek gerekir: “Eğer, varoluşun geçmiş dönemlerinde din değiştirme, yeni bir hayata giriş, Tanrı'nın inayetine birden belirişi gibi bir değişim, kökten bir dönüşüm olmasaydı, bir özyaşamöyküsü için yeterli gerekçe bulunmayacaktı.”<sup>25</sup> Böylesi bir durumda, yalnızca üçüncü tekil şahıs anlatılar inşa edilirdi; bireyin kendi içindeki dönüşümünün aktarımına ihtiyaç duyulmazdı. Bundan dolayı, Ben'in şimdiki hâlinin “geçmişteki eyerlik” biçimlerinden farklı bir konumda olması gerekir. Burada Ben yalnızca başka bir zamanı (geçmiş) anlatmaz, başka bir kişiyken yaşadıklarını da şimdinin gözüyle değerlendirerek anlatır.

Altıncı maddeyle birlikte Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar*'ına odaklanan Starobinski, bu sayede özyaşamöyküsündeki süreklilik ve değişim güzergâhlarını da gösterme fırsatı elde eder. Rousseau'nun ayırt edici vasfı Tanrı'nın konumuyla ilgilidir: “Sözlerinin gerçekliğini doğrulamak için, Rousseau, Augustinus'un yaptığı gibi, ilahi gözün orada hazır bulunmasını diler. Ama Rousseau bunu ilk ve son kez, giriş bölümünde zikreder. Metnin içinde, artık bir daha ne Tanrı'yı yardıma çağırma vardır ne ona söz yöneltme.”<sup>26</sup> Bunun yerine Rousseau, anlatısına hayalî dinleyiciye yönelerek devam eder: “Tanrı'nın geleneksel teolojideki işlevlerinden birkaçının mirasçısı olan şeyler, insanın içindeki duygular, vicdandır [...] Aşkın bir dinleyenin yerini, gerçekten sapmayan anlatımın pathosu alacaktır.”<sup>27</sup> Rousseau örneği, muhatabın çift dinleyenli yapısının değişmeye başladığını gösterir. Rousseau'nun öncesinde Sen kümesinin insanlar dışında

<sup>19</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 87.

<sup>20</sup> Buradan itibaren “Ben” ve “Sen” spesifik bir anlama karşılık geldiğinden ilk harfleri büyük yazmayı tercih ediyorum.

<sup>21</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 87.

<sup>22</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 87.

<sup>23</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 87.

<sup>24</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 87.

<sup>25</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 88.

<sup>26</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 90.

<sup>27</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 90.

## “Özyaşamöyküsünün Biçemi”: Sapma, İkilik-Birliktelik ve *İtiraflar*

Tanrı’yı da içermesi söylemi gerçek kılarken, Tanrı yerine hayalî dinleyiciyle kurulan ilişki “aşkın dinleyen” unsurunu ortadan kaldırır. Rousseau’nun yöntemi, “o andaki duygunun içtenliğini kopya eden içtenliği”dir,<sup>28</sup> bu sayede metin “gösterişli biçimde ‘kendi kendine göndermede bulunur’ hale gelir, kaçınılmaz olarak yazarın kendi ‘iç’ gerçeğine göndermede bulunduğunu savlar.”<sup>29</sup>

Anlaşılan odur ki Saint Augustinus’un *İtiraflar*’ında mevcut olan çift dinleyenli yapının içerisindeki Tanrı figürü söylemi gerçek kılarken Rousseau’nun *İtiraflar*’ında Tanrı-gerçek ilişkisi yerini büyük oranda “anlatının pathos”una ve kendi kendine göndermede bulunmaya bırakır. Buradan hareketle Starobinski son maddesini Rousseau’nun biçem çeşitliliğindeki iki tonaliteye ayırır: Eleji tonu ve pikaresk ton. Eleji tonu, “yitirilmiş mutluluk duygusunu dile getirir”<sup>30</sup> iken pikaresk ton, “geleneksel olarak, belli bir rahatlık ve ‘saygınlık’ derecesine erişmiş olan, dönüp serüvenlerle dolu bir geçmişe ve başlangıçtaki marjinal durumuna bakan bir kişiye mal edilir.”<sup>31</sup> Augustinus’un *İtiraflar*’ındaki geçmiş günahlarından sıyrılan “ben”in şimdiki konumundan yola çıkarak bir anlatı inşa etmesinden ziyade Rousseau’nun geçmişi konumlandırışı karşıt duyguların bir aradalığıyla donatılmıştır. Bu minvalde Rousseau’nun konumuna dair son cümlelerini ise şöyle dile getirir Starobinski: “Öyleyse geçmiş, sırasıyla, özlem konusu da olabilir, ironi konusu da; şimdiki zaman, sırasıyla, bayağılaşma durumu (ahlak açısından) olarak da, üstün bir durum (entelektüel açıdan) olarak da görülür.”<sup>32</sup>

Özetle, Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi” bölümüyle hem otobiyografiye dair bir çerçeve çizip “tür”ün şimdiki zamanla kurduğu ilişkiye dair bir önerme ortaya atar hem de Jean-Jacques Rousseau’nun *İtiraflar*’ı üzerinden “tür”deki kırılma anına işaret eder. “Gerekli şartları”yla birlikte otobiyografinin ne olduğunun dile getirilmesi, otobiyografinin modernite öncesindeki konumu ve son olarak da türün Rousseau’yla birlikte değişimi süreklilik ve değişim hatlarını görünür hâle getirir. Sapma olarak biçem kavramı otobiyografiye nasıl bakılması gerektiğine dair bir önerme ortaya atarken sırasıyla öyküsel sözcelem-söylem; üçüncü tekil kişi kullanan anlatı-salt monolog; kişisel deneyimin önemi (geçmiş ben-şimdiki ben)-başkasına aktarmanın yerindeliği (çift dinleyen/Tanrı ve insan) ikilikleri ve birliktelikleri otobiyografiyi hem betimler hem de tarihselleştirir. Son olarak Rousseau’nun konumunun aktarılmasıyla ise otobiyografide aşkın bir muhatabın yerine, büyük ölçüde, insanın duygularının ve vicdanının geçtiği dillendirilir. Böylece türe dair olan bir tartışma tarihselleştirilmek suretiyle modernite-tür tartışmasına da evrilmiş olur.

<sup>28</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 91.

<sup>29</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 91.

<sup>30</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 91.

<sup>31</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 92.

<sup>32</sup> Starobinski, “Özyaşamöyküsünün Biçemi,” 93.

Mehmet Şamil Dayanç

### Kaynakça

- Neale, Steve. "Türe İlişkin Sorular." *Tür Kuramı: Temel Metinler*. Editör Jale Özata Dirlikyapan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018.
- Starobinski, Jean. *Eleştirel İlişki*. Çeviren Gülnihâl Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Threadgold, Terry. "Talking about Genre: Ideologies and Incompatible Discourses." *Cultural Studies* 3.1 (1989): 101-127.



## **Some Critical Reflections on *Turkish Literature as World Literature***

*Turkish Literature as World Literature*  
Üzerine Bazı Eleştirel Düşünceler

**Ahmed Nuri**

PhD Candidate  
University of Amsterdam  
School for Regional, Transnational and European Studies  
ORCID: 0000-0001-8684-1078  
a.n.ahmed3@uva.nl

Alkan, Burcu and Çimen Günay-Erkol eds. *Turkish Literature as World Literature*.  
New York: Bloomsbury Academic, 2021.  
264 pages  
ISBN: 9781501358036

Ahmed Nuri

## Some Critical Reflections on *Turkish Literature as World Literature*

### Abstract

This unconventionally long book review elaborates on the edited volume *Turkish Literature as World Literature* and how the idea of world literature is theoretically or methodologically tackled in the case of Turkish literature. This review thus meditates on the strengths and shortcomings of the volume, particularly those of David Damrosch's approach to world literature proposed by the editors in the introduction to examine the various aspects and influences of Turkish literature on a global scale. In this sense, it critically discusses the theoretical, conceptual, and methodological issues offered by the articles in the volume, with a focus on the introduction.

### Keywords

World literature, Turkish literature, translatability, cosmopolitanism, comparative literature

### Öz

Olağandan daha uzun olan bu kitap incelemesi, *Turkish Literature as World Literature* adlı çalışmayı ve bu çalışmada dünya edebiyatı fikrinin, Türk edebiyatı örneğinde teorik ve yöntemsel olarak nasıl ele alındığını detaylı bir şekilde incelemektedir. Bu değerlendirme, Türk edebiyatının küresel ölçekte çeşitli unsur ve etkilerinin incelemek adına bu çalışmada ve özellikle de giriş bölümünde, editörlerce önerilen David Damrosch'un dünya edebiyatı yaklaşımının güçlü ve zayıf yönleri üzerinde durmaktadır. Bu minvalde, bu yazı, giriş bölümü de dahil, çalışmada yer alan makalelerin sunduğu kuramsal, kavramsal ve yöntemsel yaklaşımları eleştirel bir şekilde tartışmaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Dünya edebiyatı, Türk edebiyatı, çevrilebilirlik, kozmopolitlik, karşılaştırmalı edebiyat

## Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature

### Giriş

Since the 2000s, the field of world literature has expanded to include a set of various theoretical and methodological approaches that address the globalization of literature. The increasing interest in the idea of world literature has turned the subject itself into a popular subfield of literary studies that is located somewhere among comparative literature, the sociology of literature, and translation studies. Innumerable publications related to the idea of world literature as a mode reading a particular author's reception or a translated literary work in another culture have formed the main subjects and aspects of this subfield, such as circulation, reception, (un)translatability, the notion of "worldliness," and power relations substantially determined by sociocultural values, past legacies, and changing trends in the global publishing industry. *Turkish Literature as World Literature*, edited by Burcu Alkan and Çimen Günay-Erkol, is the first of its kind when it comes to Turkish literature. The volume consists of twelve articles and a relatively short introduction, largely examining several internationally-recognized authors (e.g., Halide Edib, Nâzım Hikmet, Orhan Pamuk) and their works in the context of world literature, either as a mode of reading or comparatively.

This important volume was indeed published at the time of ongoing debates on alternative Turkish literary historiography, the problematics of literary criticism, and the (de)canonization in the Turkish literary field. However, it seems to me that it has not received the attention it deserves, or at least, enough attention that could have led to more fruitful academic and intellectual debates on the conception of literature. If one leaves aside Azade Seyhan's study,<sup>1</sup> *Turkish Literature as World Literature* is the primary work that uses "world literature" as a conceptual tool, a theoretical framework, and more particularly, a mode of reading while analyzing Turkish literature and its position on a global scale based on various cases. This volume also conveys the challenges of its initialness, especially as an edited book published in English that tackles complex, controversial subjects and a historically wider era of Turkish literature.

In the introduction, "What is in a proposition?" editors Alkan and Günay-Erkol critically discuss several theories and methodological approaches to world literature and position Turkish literature in this discussion. They examine the conditions and expectations of the global publishing market, the varying receptions of some translated texts from Turkish in different cultures, and several sociocultural or even ideological factors that form uneven power relations in terms of their translations and circulations. Alkan and Günay-Erkol explicitly underline that the proposition "as" in *Turkish Literature as World Literature* "refer[s] to a qualification toward not Turkish literature

---

<sup>1</sup> Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context* (New York: The Modern Language Association, 2008).

but what world literature is in its relation to national literary traditions.”<sup>2</sup> This aim is understandably realistic and strategically pragmatic due to the variety of subjects and limited space of the book. The volume then primarily tackles several authors and aspects of modern Turkish literature in the late-nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries, including the case of the translation of Yunus Emre into German in recent decades. In other words, the articles in this volume examine a very limited number of internationally-known authors and some of their works rather than frame a wider historical period, which would indeed be an impossible task for a single volume.

Accordingly, most of the articles in the volume focus either historically or analytically on the translation, circulation, and reception of very few internationally-recognized Turkish authors or their works in different countries, periods, and contexts. The well-defined intention of the editors in the introduction is explained to challenge “conventional ways of thinking” and the idea of the influence of Western traditions on Turkish literature, and they thus attempt to reverse this one-dimensional perspective and investigate “the impact of Turkish literature on other literatures and cultures on both the ‘eastern’ and the ‘western’ side of the threshold.”<sup>3</sup> This proposal clearly problematizes and necessarily reformulates the idea of influence in the center-periphery model and this mode of analyzing Turkish literature. That is to say, the volume’s general approach relies on the use of world literature theory not to understand Turkish literature as a national literature itself, with its own internal dynamics, or “a history of Turkish literature in the world scene.”<sup>4</sup> Instead, it intends, as the editors point out, “to look closely at writers who had a global impact”<sup>5</sup> and discusses their works within this context of world literature.

Although this challenging proposal is an explicit choice and aim of the editors and seems to critically re-think the so-called center-periphery model and the Western dominance in world literature studies, it is also inherently problematic or paradoxical. The volume, as discussed by the editors in the introduction, examines, even arguably affirms, the idea of world literature from a certain approach, namely the approach of David Damrosch. In their brief review, depending on Damrosch’s theory of world literature, Alkan and Günay-Erkol touch upon several leading scholars and their varying theoretical and methodological approaches to world literature, though not quite fairly and convincingly. In their reference to Damrosch’s distinction between a hypercanon, a countercanon, and a shadow canon, the main point of their discussion is to answer the question, “How is Turkish literature situated in the *countercanon* of world literature and its

---

<sup>2</sup> For the sake of the conciseness of the review, I do not give a full reference of each article within the volume. Burcu Alkan and Çimen Günay-Erkol, eds., *Turkish Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 1.

<sup>3</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 2.

<sup>4</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 8.

<sup>5</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 8

## Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature

translation-publication access point?”<sup>6</sup> This inquiry considers the reality of global capitalism, standardization, translation, and the power relations between literatures on a global scale, along with some historical insights.

Within this aim, the editors uncritically foreground Damrosch’s approach to world literature, particularly his “elliptical” model that considers “writing that gains in translation”<sup>7</sup> and its various implications, though a few articles in the volume implicitly or explicitly challenge this approach itself (for instance, Peter Cherry’s contribution). Damrosch’s definition of world literature simply relies on two major aspects. The first one refers to a large corpus of texts that cross national and linguistic borders. The second one is based on a mode of reading these works, particularly a literary work, an author, or literature in general that is translated, transnational, or beyond the context of national literature. The crucial choice of the editors then unavoidably determines the way in which world literature is conceptualized and discussed in this volume. Indeed, Damrosch’s approach to world literature is problematic due to its ignorance of the sociocultural, economic, and ideological power structures in terms of translation and circulation beyond national and linguistic borders. Thus, this problematic line of thought is carried into the conceptual and theoretical frame of the volume.

The translation, circulation, and reception of a literary work in a particular time and space can depend on many different factors and conditions. My main critical point here is that a trajectory from periphery literature to the so-called center –or the other way around– though uneven, is reciprocal, multi-dimensional, and dynamic (in that it can vary over time). This reciprocal relation is valid for any other uneven power relation, involving necessarily the impact of global market values and emerging literary trends. Moreover, the critical goal of showing the “reverse” impact, from either a periphery to a center or a periphery to another (semi-)periphery, by examining some cases of Turkish literature on a transnational or global scale, inherently relies on the need to prove for the West (and its academic readership) that Turkish literature in translation and circulation is influential and a part of world literature. The crucial question is what we gain particularly from Damrosch’s approach that is already taken for granted when it comes to the question posed by the editors, except for testing Damrosch’s theory and its (in)validity. Each article in the volume indeed provides carefully-examined, balanced, and sophisticated answers to the question posed by the editors, some of which also offer new perspectives for future studies in this field.

Yet the aim to reverse the direction of the influence in the case of Turkish literature by challenging the Anglo-American approach to world literature turns into an affirmation of this approach from the perspective of the (semi-)periphery-center model, and by even relying on it, even though the goal is quite the opposite. Like some shortcomings and problematic aspects of different theoretical and methodological approaches, Moretti’s distant reading –but only this

---

<sup>6</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 3. For further discussion, see David Damrosch, “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age,” in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006), 43-53.

<sup>7</sup> David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003), 281.

aspect rather than some of his other proposals and thoughts— and its understanding of the center-periphery model are justifiably criticized by the editors due to his “perspective of center.”<sup>8</sup> But when it comes to Damrosch’s definition of world literature, there is no particular criticism and in-depth questioning despite the self-awareness of the editors regarding “the core issues of equity and equality in literature and literary scholarship.”<sup>9</sup>

Another point in the introduction pertains to how one “traces a variety of works, writers, and trends in Turkish literature that had a global impact”<sup>10</sup> and how one can measure these aspects, based on their translation, circulation, and reception. Is the circulation and reception of literary work itself enough for such an impact? What are the intra- and extra-literary conditions in some particular cases then? These questions and the problematic aspects of Damrosch’s humanistically overarching and pedagogical understanding of world literature are beyond the aim and scope of this volume. However, they are so central to the issues of world literature and thus require more careful elaborations and critical approaches beyond his elliptical model both in this volume and future studies. The twelve articles in the volume variously examine these matters in their specificity, and some, challenging this model, even add new perspectives. The introduction, on the other hand, does not offer a novel theoretical frame or a methodological tool, except for a focus on the impact of Turkish literature on other literatures and utilizing some existing (controversial) lines of thought and concepts, based solely on Damrosch’s theory, in the case of Turkish literature in translation and circulation.

The dilemma of this volume is that it “is largely comprised of works that have been translated into major European languages,”<sup>11</sup> though the editors underline their awareness of this fact. With this limitation, the diversity of the so-called “global” writers and translated literary works analyzed in the volume are strikingly uneven and questionable. Taking this a step further, one can also problematize the phrase of the global author by asking whether it is possible, for instance, to consider Mahmut Makal’s English translation, *A Village in Anatolia*,<sup>12</sup> as a part of world literature, and if so, to what extent it can be positioned in the way the editors propose? Moreover, why do the English translations of Bilge Karasu remain unnoticed while those of Orhan Pamuk’s become a part of the world literature canon? A central discussion of world literature should trouble the idea of a global writer and examine its various implications. And in particular it should scrutinize why some texts or authors gain international and literary recognition while others do not—and cannot—in the case of Turkish literature. Focusing on writers who had an impact on other literary cultures, or globally, is one way to discuss some of these aspects, but it reveals only the humanistic, one-dimensional, and thus considerably uncritical features of world literature—“the winners”—in this

---

<sup>8</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 4.

<sup>9</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 4.

<sup>10</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 9.

<sup>11</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 9.

<sup>12</sup> Mahmut Makal, *A Village in Anatolia*, trans. Sir Wyndham Deedes ed. Paul Stirling (London: Valentine, Mitchell & Co, 1954).

## Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature

respect rather than the extra- and intra-literary factors as a whole. Certainly, a volume cannot cover all these matters and problems of world literature. Nevertheless, this volume is a remarkable initiative in that it provides some valuable insights into world literature theories in relation to Turkish literature and paves the way for a discussion of hitherto unexamined subjects.

The first part of the volume includes three articles. These articles function as “a basis for readers unfamiliar with the history of late Ottoman-early Republican literature.”<sup>13</sup> It is then obvious that the volume targets a readership that is unable to read Turkish or that has no knowledge of Turkish literature. The first article, written by Fatih Altuğ, depicts the main tensions between cosmopolitanism and nationalism in modern Turkish literature, discussing the “three distinct literatures, each of which used a different script and none of which interacted much with the others.”<sup>14</sup> Altuğ underlines that Turkish literature produced in Arabic, Greek, and Armenian scripts have no apparent interaction with one another in the Ottoman literary field, with some exceptions. The lack of translation between them is explicit, and symptomatically “each language formed its modern literature through translations from French.”<sup>15</sup>

Fundamentally, this article takes the terms cosmopolitanism and nationalism for granted and offers no concrete definitions of them. It discusses the entanglement of both understandings or emergence in its remarkable overview of crucial names like Fuad Köprülü, Ahmet Mithat, Mehmet Rauf, Halid Ziya, and Fatma Aliye. However, throughout the article, the normative dichotomy between nationalism as pejorative and cosmopolitanism as affirmative is maintained, and the tone of wishful thinking in this sense dominates the texture of the article and the way it presents the brief history of Turkish literature in the late Ottoman era and the early period of Turkish nationalism. These two terms are already slippery, and they do not provide anything but abstract and biased generalizations. Moreover, the conceptions of cosmopolitanism, Turkishness, the local, and national literature differ according to authors and literary figures as their meanings and functions have changed in different contexts and eras. How can the late Ottoman era of Turkish literature be considered cosmopolitan? Does cosmopolitanism imply ethnic diversity, linguistic variety, the co-existence of different scripts, or the networks of the different writers and the literati in the Ottoman literary field? Or, more precisely, is cosmopolitanism the right term in this context, or even in literary studies per se?<sup>16</sup>

Yet Altuğ’s article provides an excellent overview of the main figures of Turkish literature in relation to the notion of world literature in their thoughts, pointing out the importance of “the female Ottoman writers of the 1890s,” who “attracted more acclaim in world literature than their

---

<sup>13</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 9.

<sup>14</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 19.

<sup>15</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 20.

<sup>16</sup> For a remarkable discussion of the term cosmopolitanism and its (mis-)uses in Ottoman case and studies, see Ethem Eldem, “Istanbul as a Cosmopolitan City,” in *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, ed. Ato Quayson and Girish Daswani (Chichester, UK: Wiley Blackwell, 2013), 212-230.

male counterparts.”<sup>17</sup> It also shows that it would be useful to scrutinize the views of Fuad Köprülü and Mehmet Rauf in the context of world literature and a comparative perspective for future studies.

Etienne E. Charrière’s article focuses mainly on the intricate relationship between languages and scripts, taking the case of the Orthodox-Turkish-speaking community Karamanlides. The article discusses the “traffic in scripts,” meaning “script shifts, script crises, and script debates,” by utilizing Damrosch’s concept of “scriptworld.”<sup>18</sup> The discussion centers on the complex interplay between the ethno-religious communities and language, particularly *karamanlidika*. In this article, Charrière first problematizes the “national” canon, placing emphasis on “the non-inclusion of Armenian- and Greek-scripted novels in the canon of nineteenth-century Ottoman prose fiction.”<sup>19</sup> With this concern, the article examines three different cases. The first case is the two versions in Greek-scripted Ottoman-Turkish of works by the novelist Ahmet Mithat. The second one is the translation and transformation process of *Temaşa-i Dünya ve Cefakar ü Cefakeş* (Theatrum Mundi and Tyrants and the Tyrannised) (1871-72), written by Evangelinos Misailidis. This Greek-scripted Turkish novel is the outcome of various adaptations of other texts written in different languages (Spanish, French, and Greek) at different times.

The final case is more recent and involves a fruitful discussion of Mehmet Yaşın’s experimental novel, *Sımrđışı Saatler* (Deportation Hours), published in 2003. This novel consists of notes “on the history of karamanlidika literature, reproductions of the cover pages of karamanlidika books, as well as, most importantly, passages entirely composed in Turkish but using the Greek alphabet.”<sup>20</sup> Yaşın’s position in Turkish literature is unique and challenging in its own regard, and, as Charrière puts it succinctly, the novel lets the readers think “into the politics of borders, both scriptural and geographic.”<sup>21</sup> As this article shows, it is necessary to investigate Turkish literature in Cyprus in detail and beyond the idea or context of a “national literature.” More generally, these historical and comparative investigations should encompass Turkish literature in the periphery of Turkey due to the past legacies and cultural similarities or interactions, such as Turkish literature in communist Bulgaria and the images of Turks and Turkishness in Romanian literature.

Joseph Twist’s article examines the translations of Yunus Emre by poet and translator Zafer Şenocak into German, first published in 1986 and republished in 2005. This article uses the notion of Damrosch’s simple rule of the circulation of a text beyond its original culture either in translation or in its original language. Twist discusses Şenocak’s intention to prove to the German audience how “an engagement with Turkey’s mystical heritage can bring about a shift toward a

---

<sup>17</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 24.

<sup>18</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 37.

<sup>19</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 43.

<sup>20</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 47.

<sup>21</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 49



## Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature

more reflective process of enlightenment, which can also revitalize Islamic thought and culture.”<sup>22</sup> In this way, Twist argues that Şenocak problematizes the established values and “the binaries of faith and reason, Islam and enlightenment, and German and Turkish culture, demonstrating the transformative potential of Turkish literature as world literature for our understanding of modernity and enlightenment”<sup>23</sup> through these translations. Yet Şenocak’s well-intentioned aim can be considered self-Orientalist as it seeks to prove, through literature (particularly these translations into German) that Turkish culture itself can be “humanist.” This view is similar to that in the introduction of this volume and its positioning of world literature, though the context, style, and period in this case are different.

Part II is comprised of five articles. The first, by Peter Cherry, comparatively examines Turkish and British Women’s travel writing, particularly that of Zeyneb Hanım and Grace Ellison in relation to the Ottoman Turkish Orient. The comparative depictions of a Harem and the British House of Commons from two women’s perspectives show the cultural practices of gender segregation and how both Western and Orientalist images were produced in such texts. Moreover, as Cheery notes, rather profoundly, “the two writers frequently ‘perform’ Turkishness either in dress, in writing, or in adopting hoax identities.”<sup>24</sup> In this discussion, the article emphasizes the importance of travel writing in world literature and shows “how travel writing reinforces global hierarchies rather than posing a way for reading transnational exchanges apolitically.”<sup>25</sup> Contrary to Damrosch’s humanist understanding, which overlooks the ideological aspects and power structures in different scenarios, this case, remarkably analyzed by Cherry, displays how “readers actually want stereotyped ideas of cultures reaffirm rather than rewritten.”<sup>26</sup> All in all, more studies on travel writing with different approaches may expand the theoretical scope of world literature and its limits, dealing with hitherto unexamined aspects of Orientalism, readers’ expectations, and stereotypes, and imagology.

The second article of Part II, by Anirudha Dhanawade and Şima İmşir, mainly investigates the reception of Halide Edib based on three distinct texts —the Lahori translation of her novel *Ateşten Gömlek* (Shirt of Flame) (1922), her lectures of 1935 in India, and her 1937 book *Inside India*. This discussion contextualizes these texts in relation to Halide Edib as both the literary figure and nationalist hero and how both these texts and Halide Edib herself are perceived in the context of India. The translation of Halide Edib’s novel —as *The Daughter of Smyrna* (a shorter version of the title)— has crucial differences from the original because its translator re-constructed the content of the Turkish War of Resistance and adapted it for the case of Indian nationalism at that time. This article shows not only the transformation of Halide Edib’s novel in a different language and context, but also her great impact as a significant figure of Turkish nationalism in

---

<sup>22</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 56.

<sup>23</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 69.

<sup>24</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 78.

<sup>25</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 76.

<sup>26</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 79.

India. It therefore becomes a good example and a basis for future studies that require a stronger focus on Halide Edib's exile in France and England as well as the Arabic, German, and Swedish translations of her works.

The three chapters of this part also tackle the translation and reception of Nâzım Hikmet in different countries and how his poetry went on to influence other poets, particularly in Greek and Arabic cultures and literatures. Mediha Göbenli's article gives an international portrait of Nâzım Hikmet and overviews the translations of his works, particularly his poems and their reception in France, the U.S., and East and West Germany. This article provides a useful overview of Hikmet's reception, including the main events in his literary life, and it also shows how his reception, especially in the comparative case of East and West Germany, changed with the collapse of the Soviet Union. There is, however, a serious mistake in the article that needs correction in the next edition. In the article, it states, "In 1950, Nâzım Hikmet shared the Nobel Peace Prize with Robeson and Neruda."<sup>27</sup> Nâzım Hikmet never received the Nobel Peace Prize; he was awarded the Soviet Union's International Peace Prize in 1950. The correct information is even given in the following article!

The next article, by Kenan Behzat Sharpe, discusses the details of the reception of Hikmet's poems in Greece, particularly their influence on the Greek poet Yannis Ritsos and on Greek music and culture, including his changing reception. Following Pascale Casanova's understanding of the "Greenwich meridian" of literature, the article points out that "Ritsos's Greek translations of Nâzım came through French."<sup>28</sup> Sharpe emphasizes the importance of Moscow as an alternative center, or "Greenwich meridian", setting literary standards and values during the Cold War. Similarly, the last article of this part, by Mehmet Hakkı Suçın, focuses on the influence of Nâzım Hikmet on Arab Poetry, giving several concrete examples of texts and references to Tawfiq Zayyad, Mahmoud Darwish, Samih al-Qasim, and Mum'in Bseiso. This article, in this respect, is significant, as "Nâzım Hikmet's influence on Arab poetry is limited mainly to pieces in newspaper columns and academic studies on the subject are scarce."<sup>29</sup> These three articles, examining the influence and reception of Nâzım Hikmet in various literary cultures, demonstrate the necessity and importance of similar studies in other contexts, such as the reception of Nazım Hikmet in communist Bulgaria and Yugoslavia, or in the Turkic countries.

The last part of the volume consists of two chapters on Orhan Pamuk, a chapter on Elif Şafak, and a chapter on the politics of the literary prize in Turkey. Başak Çandar compares Orhan Pamuk and Juan Goytisolo as two global writers. The article begins with Goytisolo's perception of Pamuk, who is "undoing nationalist myths."<sup>30</sup> Both writers possess many common features, such as an

---

<sup>27</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 115. See also Talat Sait Halman, "Nazım Hikmet: Lyricist as Iconoclast," *Book Abroad* 43, no. 1 (Winter 1969), 62. The Nobel Peace Prize in 1950 was awarded to Ralph Bunche.

<sup>28</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 133.

<sup>29</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 149.

<sup>30</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 173.

## Some Critical Reflections on Turkish Literature as World Literature

attempt to go beyond the nationalist context, a representative of the (semi-)periphery, and postmodernist themes and tropes. However, despite these commonalities, the circulation and reception of Goytisolo and Pamuk on a global plane are strikingly distinct. Çandar argues that both authors gained global and well-deserved recognition for how they have perceived changes in the country and/or in the literature they represent. Unlike Goytisolo, Pamuk and his authorship are always related to Turkey and its historical and popularized position of “in-betweenness.” The cliché of the bridge “between East and West” is inseparable from the reception, success, and canonization of Pamuk as an author from Turkey.

The following article, by Irmak Ertuna Dawison, deals with the pedagogical aspect of world literature in the case of Orhan Pamuk’s *The Museum of Innocence* and how this novel is read by foreign students. In Dawison’s classroom experience, the objects and collections depicted in the novel’s plot provide fruitful discussion among those unfamiliar with Turkish culture and the sociocultural context of these materials. This discussion is linked with the intersection between local Turkish culture and global human values, then generates a kind of cosmopolitan understanding among the students. World literature is inherently supposed to be multi-cultural, diverse, cosmopolitan, and thus humanist to a large extent. Its core idea and pedagogy are based on these features and values. The real-life experience depicted in this article re-affirms the validity of such values in the case of *The Museum of Innocence*. However, unlike the experience analyzed in this article, similar experiences may not always be received in the same positive way due to different variabilities and expectations, as already challenged by Cherry’s article.

Simla Doğangün’s article discusses Elif Şafak and her novels, examining the notions of hybridity and cosmopolitanism and how she contextually and discursively uses them. The article tackles how Şafak “positions love as instrumental in enabling characters to move beyond their given identities and localities,”<sup>31</sup> while dealing with Sufist elements of Islam and the idea of (non-)belonging in *The Forty Rules of Love*. Gündoğan’s general way of reading Şafak’s novels is, although an in-depth close reading, it seems to me, the way Şafak herself wants her readers to read her novels. However, the article also underlines that, despite cosmopolitanism being an antidote to globalization, “the subversive potential of Şafak’s fiction is limited to an attempt to appeal to the first-world reader.”<sup>32</sup>

The last article of the volume, by Kaitlin Staudt, focuses on the political and literary implications of literary prizes in Turkey, especially based on the ruling political party, the AKP, which aims to set a traditional cultural and literary field as an alternative to a secular one. In this respect, it examines features of the Necip Fazıl Literary Prize as a part of this ongoing initiative. In contrast to the liberal cosmopolitan advocacy of literatures and many well-recognized Turkish authors in this respect, Staudt argues, “the power of [President] Erdogan’s language lies in the fact that her connection to Turkishness is imagined as a Turkishness that is highly personal, but also

---

<sup>31</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 208

<sup>32</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 217.

translatable.”<sup>33</sup> The Necip Fazıl Literary Prize serves this aim as an alternative prestigious literary prize. The article shows us “how global ethno-nationalist authoritarianisms espouse alternative forms of circulation”<sup>34</sup> simultaneously and as an alternative to the liberal, cosmopolitan vein of Turkish literature on a global scale.

With all the shortcomings, strengths, and perspectives it provides, this important volume serves as an example of how Turkish literature can be studied in different ways, historically, theoretically, and methodologically. Particularly in an environment where repetitive and sometimes trendy concepts are taken from literary studies dominated by the Anglo-American tradition and the English language, we need a more inclusive understanding of literature, novel approaches and methodologies, but perhaps at the same time we need to avoid falling into the trap of ready-made opinions and seemingly sophisticated concepts that are indeed unfunctional or too abstract. World literature can be seen as either a mode of reading and a new horizon to better understand not only the translation, circulation, reception, and impact of an author and literary work or group in another culture, but also comprehend the complex relations or transitions between different national literatures and also unravel the uneven power structures in either literature in general or a particular author and literary work, relating them to the intra- and extra-literary aspects.

### Bibliography

- Alkan, Burcu and Çimen Günay-Erkol eds. *Turkish Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Damrosch, David. “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” In *Comparative Literature in an Age of Globalization*, edited by Haun Saussy, 43-53. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Eldem, Edhem. “Istanbul as a Cosmopolitan City.” In *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, edited by Ato Quayson and Girish Daswani, 212-230. Chichester, UK: Wiley Blackwell, 2013.
- Halman, Talat Sait. “Nazım Hikmet: Lyricist as Iconoclast.” *Book Abroad* 43, no.1 (Winter 1969): 59-64.
- Makal, Mahmut. *A Village in Anatolia*. Translated by Sir Wyndham Deedes, edited by Paul Stirling. London: Valentine, Mitchell & Co, 1954.
- Seyhan, Azade. *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*. New York: The Modern Language Association, 2008.

---

<sup>33</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 230.

<sup>34</sup> Alkan and Günay-Erkol, *Turkish Literature*, 235.

## İtiraftan Kurmacaya *Otobiyoğrafının Biyografisi*

*From Confession to Fiction: The Biography of Autobiography*

### Damla Şengül

Doktora Öğrencisi  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
ORCID: 0000-0001-7522-9115  
damlasengul2@gmail.com

Köker, Saniye. *Otobiyoğrafının Biyografisi*. Ankara: İlâhiyât Yayınları, 2022.  
164 sayfa.  
ISBN: 978-625-8301-94-6

Damla Şengül

## İtiraftan Kurmacaya *Otobiyografinin Biyografisi*

### Öz

Bu yazıda Saniye Köker'in otobiyografi türünün Batı'da ortaya çıkışını ve tarihsel gelişimini ele alan *Otobiyografinin Biyografisi* adlı kitabı değerlendirilmiştir. Otobiyografinin kökenlerini "kendilik" ve "benlik" kavramlarının felsefi gelişimiyle açıklayan çalışmada, tür etrafında gelişen teorik tartışmalara, otobiyografinin Batılı yazar ve teorisyenlerce ele alınış biçimlerine yer verilmiştir. Aynı zamanda türün Batı edebiyatındaki ilk örnekleri üzerinde durulmuştur. Bu değerlendirmede kitabın son bölümünden yola çıkılarak edebiyatta "ben" dilinin inşasında ve bireyselliğin sunumunda önemli rol oynayan itiraf ve günah çıkarma kültürüyle kurmaca arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Otobiyografi, kendilik, benlik, Batı edebiyatı, birey

### Abstract

This article evaluates Saniye Köker's book *The Biography of Autobiography*, which discusses the emergence and historical development of the autobiography genre in the West. The study explains the origins of autobiography with the philosophical development of the concepts of "selfhood" and "self" and contains theoretical discussions of autobiography and how Western writers and theorists handle the genre. Also, it discusses the first examples of autobiography in Western literature. This evaluation focuses on the relationship between fiction and the culture of confession, which plays an important role in the construction of the "I" in language and the presentation of individuality in literature.

### Keywords

Autobiography, selfhood, self, western literature, individual

İnsanın hangi noktada öz yaşam öyküsünü anlatma ihtiyacı duyduğu sorusu, bir tür olarak otobiyoğrafının kökenleri ve yazılma amacı hakkında önemli ipuçları verir. Modern ben'in yazıya girişiyle otobiyoğrafının ortaya çıkış süreci arasında bir paralellik vardır. Edebiyatta ben dilinin kurulabilmesi için anlatıda benliği ve yaşantısı üzerine düşünen bireyin mevcut olması, yazarın kendi varlığını sorunsallaştırması gerekir. Otobiyoğrafı, kişinin bulunduğu noktadan geçmişine bakarak yaşamını öyküleştirme, iç dünyasını ve deneyimlerini hafıza aracıyla yazıya dökme eylemidir. Yazıya dökülen yaşam öyküsü, yazarın gerçek yaşamını ne ölçüde yansıtır, otobiyoğrafide kurgulanan ben ne ölçüde yazarın kendisidir, otobiyoğrafı müstakil bir edebî tür müdür gibi sorular otobiyoğrafı üzerine yapılan tartışmaların odak noktalarıdır. Edebî türler arasındaki geçişlilik göz önünde bulundurulduğunda otobiyoğrafının tanım, kapsam ve sınırlarının ne olduğu sorusunun yanında otobiyoğrafı ile kurmaca ilişkisi de birçok kuramcının üzerinde durduğu bir mesele hâline gelmiştir.

Doktora tezinden kitaplaştırdığı *Otobiyoğrafının Biyografisi* adlı çalışmasında bu sorulardan yola çıkan Saniye Köker, Batı literatüründe otobiyoğrafının bir tür olarak ortaya çıkışını, tarihsel ve felsefi kökenlerini, çeşitli kuramcılar tarafından nasıl ele alındığını anlatırken kronolojik bir çizgiyi takip eder. Kitapta Antik Çağın evrensel insanından modern bireye, oradan da öznenin yapıbozumuna uğratıldığı döneme ilerleyen süreçte, otobiyoğrafının Batı kuramcıları tarafından nasıl değerlendirildiği ve zaman içinde nasıl bir dönüşüme uğradığı ayrıntılı bir şekilde aktarılır. İnsan “geçmişteki yaşamını anlamlandırmak, yaşamına verdiği biçimi onaylamak, varlığının en gizli yönlerini açığa çıkarmak, bilinmeyen bir gerçeği ifşa etmek, bir günahı itiraf etmek,” kendini yazıyla ölümsüz kılmak gibi amaçlarla yaşam öyküsünü yazar.<sup>1</sup> Kişinin kendisi üzerine düşünme, sorgulama, hatırlama ve hesaplama eylemlerinin sonucu olarak otobiyoğrafı ortaya çıkar. Bu sebeple Saniye Köker, çalışmasında kişinin hangi noktada içe dönerek benliği üzerine düşünmeye başladığını ve otobiyoğrafisini yazma ihtiyacı duyduğunu açıklamak için işe otobiyoğrafının ortaya çıkışına zemin hazırlayan “kendilik” ve “benlik” kavramlarını açıklamakla başlar.

İki bölümden oluşan çalışmada ilk bölüm yazarın otobiyoğrafının doğuşunda önemli rol oynadığını düşündüğü “kendilik” ve “benlik” (ego-self) kavramlarının felsefi kökenlerine ve tarihsel gelişimine ayrılır. Bu iki kavram sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılsa da yazar, bu kavramların farklı içeriklere sahip olduğunu ifade eder. Kitabın ilk bölümü kendi içinde “Klasik Dönem”, “Modern Dönem” ve “Çağdaş Dönem” olarak üç başlığa ayrılır.

Klasik dönemde insanın kainattaki yerinin ne olduğu ve kendinin ne anlama geldiği üzerine yaptığı sorgulamalar, kendini bilme, anlama eylemine dönüşen “kendilik” kavramını ortaya çıkarır. Yazar, klasik dönem düşünürlerinin “kendilik” kavramına bakışının genel olarak “kendini bilmek, ruhuna özen gösteren ve kendi varlığını tanıyan erdemli ve bilge bir insan olmak” ve bu yolla mutluluğa ulaşmak anlamını taşıdığını ifade eder.<sup>2</sup> Klasik dönemde insan, mitos ve

<sup>1</sup> Saniye Köker, *Otobiyoğrafının Biyografisi* (Ankara: İlahiyat Yayınları, 2022), 7.

<sup>2</sup> Köker, *Otobiyoğrafının Biyografisi*, 11.

## Damla Şengül

geleneklerden faydalandığı bir içe dalma eylemiyle kendi gerçekliğine ulaşmaya çalışmıştır. Yazar bu nedenle “kendilik” kavramının klasik dönemde bilgelikle ilişkili olduğunu vurgular. Herakleitos’tan Stoacılar kadar kendilik kavramının ele alınış biçimleri üzerinde durur.

Klasik dönemin mitos ve gelenekler ışığında gerçekleştirdiği kendilik sorgulamaları Orta Çağ’da Hıristiyanlığın yükselişi sebebiyle baskılanır, kişinin iç dünyası ve iradesi yok sayılarak iman ve inanç anlayışıyla Tanrı’ya bağlanır. Bu dönemde Augustinus’un *İtirafı*’ı, günah çıkarma ve itiraf yoluyla kişinin kendi varoluşuna ulaşmasını anlatması açısından önemlidir. Orta Çağ’da kutsal söylem içinde yaratılmış itiraf anlatıları her ne kadar doğrudan bireyselliğin sunumunu yapmaktan uzaksa da Rönesans’ın hümanist anlatısına temel oluşturduğu için önemlidir. Yazarın “Modern Dönem” olarak sınıflandırdığı “benlik” bilgisinin ortaya çıkmaya başladığı dönemde ise seküler bir anlayış hâkim olmaya başlar. Akıl, iradecilik, özgürlük, bireycilik ve hümanizm düşünceleri bireyi değerli ve biricik kılmaya başlar. Yazara göre Rönesans’la birlikte geleneksel kendilik anlayışından modern benliğe geçiş süreci başlar. Bu dönemde “kendi öneminin farkına varan Batılı birey, kendini keşfetme, kendi duygu ve düşüncelerini dile getirme, kendini diğerlerinden ayırma yolunda yeni maceralara adım atar.”<sup>3</sup> Modern dönemde yalnızlık ve yabancılaşma düşünceleri ortaya çıkarken “ben”in hikâyesi değer kazanmaktadır. Köker, bu dönemde Dante’nin *İlahi Komedya*’sını “yazar-anlatıcı-kahraman” özdeşliğine dayandırarak otobiyografik bir edebî eser olarak nitelendirir, *İlahi Komedya*’nın Dante’nin otobiyografisi olarak okunabileceğini ifade eder.<sup>4</sup> Aynı zamanda Petrarca, Boccaccio ve Montaigne gibi isimler eserlerinde “benliğini insan varoluşunun merkezine koyan” modern insanın temsilcilerindedir. Rönesans ve Aydınlanma dönemindeki nesnelliğin, objektifliğin yerini özgürlük, bireysellik ve subjektifliğin aldığı Romantik dönemde modern otobiyografinin ilk örneği olarak kabul edilen Rousseau’nun *İtirafı*’ı otobiyografi türü için büyük önem taşır. J. J. Rousseau’nun *İtirafı*’ı, dinsel bir amaç taşımaması, kendi gerçekliğine odaklanması, mistik boyutu aşarak modern boyutta yeni bir benlik yaratması amacıyla Batılı ilk modern otobiyografi kabul edilir. Köker’e göre Augustinus’taki günahlar hatalara evrilmiş, Rousseau ile itiraflar sekülerleşmiştir.<sup>5</sup> Rousseau’da itiraflar romantik bireyin doğuşunu müjdelir. Rousseau’nun anlaşılmasını istediği şey, “kişiliğini nasıl kurduğu, nasıl bireyleştirdiği.”<sup>6</sup> Böylelikle bireyin yaşam yolculuğu yazınsallaşmaya başlar.

Yazarın “Çağdaş Dönem” olarak sınıflandırdığı üçüncü başlıkta “benliğin ontolojisi” üzerinde durulur, varoluşçuların öznellik ve varoluş düşünceleri üzerinden otobiyografideki benlik kavramının gelişimi aktarılır. Bu bölümde de varoluşçuların, yapısalcıların, postyapısalcıların ve psikanalistlerin benliği nasıl sorunsallaştırdıkları hakkındaki bilgiler özetlenir. Jung’un “arketip-persona” kavramlarıyla otobiyografi yazarının metinde kendisine karşı sergilediği tutum açıklanır.

“Batı Literatüründe Biyografi” başlıklı ikinci bölümde, otobiyografinin Batı’daki tanımları ve otobiyografi kavramı etrafında gelişen sorular üzerinde durulur. Bu bölümde otobiyografinin

<sup>3</sup> Köker, *Otobiyografinin Biyografisi*, 31.

<sup>4</sup> Köker, *Otobiyografinin Biyografisi*, 33.

<sup>5</sup> Köker, *Otobiyografinin Biyografisi*, 147.

<sup>6</sup> Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 17.



içeriği hakkındaki düşüncelere, otobiyoğrafı türüne yapılan eleştirilere ve otobiyoğrafının kurmaca, gerçeklik ve hafızayla olan ilişkisine yer verilir. Son bölümde ise Rousseau ve Augustinus'un eserlerinden yola çıkılarak günah çıkarma ve itiraf geleneklerinin otobiyoğrafı ile ilişkisi açıklanır. "Autos / bios / graphe" sözcüklerinden türeyen otobiyoğrafı sözcüğünün 18. yüzyıla kadar kullanılmadığına dikkat çeken yazar, otobiyoğrafıyla benzer özellikler taşıyan "anı"nın benzer amaçlarla yaygın şekilde kullanıldığını ifade eder. Müstakil bir otobiyoğrafının olmadığını iddia eden James Olney'e göre anı, itiraf, deneme, mektup gibi başka isimler altında otobiyoğrafı zaten mevcuttur, daha doğrusu "kişisel yaşamı anlatan ve otobiyoğrafik içeriğe sahip olan her eser farklı bir ad taşısa da genel anlamda otobiyoğrafı olarak kabul görebilir".<sup>7</sup> Otobiyoğrafı ve hatırat birbirine yakın, iç içe geçmiş türler olarak görülse de Nazan Aksoy ikisi arasındaki farklara dikkat çeker. Otobiyoğrafı daha çok yazarın iç dünyasıyla ilgiliyken hatıratta içsel hesaplaşmadan çok çevredeki insanlar ve olaylar yansıtılır. Otobiyoğrafı "günah çıkarmadan gelen bir anlayışla bu türde hep kişinin iç dünyası, geçmişi bütün çıplaklığıyla açığa vuruluyor, Rousseau'nun otobiyoğrafisinde gördüğümüz gibi, suç, kabahat, hata itiraf ediliyordu."<sup>8</sup> Bu durum, iki tür arasındaki en önemli farklardan biridir.

Teorisyenler tarafından genellikle sınırları belirsiz, özgürlük sağlayan bir tür olarak görülen ve her edebî eserde izleri sürülebilecek bir yapısı olan otobiyoğrafı, kurgu ve gerçeklik arasında kafa karıştırıcı bir konumda olabilmektedir. Bu sebeple kimi kuramcılar otobiyoğrafının tanımını sınırlandırma yoluna giderler. Lejeune'ye göre bir otobiyoğrafının olmazsa olmazı yazar-anlatıcı-kahraman tutarlılığıdır, anlatım geriye dönük olmalıdır ve biçim olarak hikâyeye ya da düz yazı kullanılmalıdır. Mutlaka kişisel tarihi, bireysel yaşamı ele almalıdır. Olney'in otobiyoğrafı tanımı ise oldukça geniştir, üretilen bütün eserlerin en nihayetinde otobiyoğrafik olduğunu dile getirir. Ancak Gusdorf, otobiyoğrafın yalnızca Batı'ya özgü bir tür olabileceğini, bütünüyle Batılı insanı ifade ettiğini düşünür.<sup>9</sup>

*Otobiyoğrafının Biyografisi*'nde, otobiyoğrafıye yönelik eleştiriler üç başlıkta sınıflandırılır: Yaşam'ın temsili (*bio*), kendi'nin temsili (*auto*) ve yazı'nın temsili (*graph*). Otobiyoğrafı başlangıçta Georg Mish gibi isimler tarafından başarılarıyla tanınmış örnek kişilerin temsili, büyük adamın anlatısı olarak görülür. Bu sebeple gerçek hayatla metnin gerçekliğinin örtüşmesi beklenir. İkinci gruptaki eleştirmenlere göre otobiyoğrafı yaratıcı bir öz temsildir, bu yaratma eylemi otobiyoğrafıyı edebî bir tür statüsüne yükseltir. Bu özelliği sebebiyle otobiyoğrafı, gerçeği olduğu gibi yansıtmak zorunluluğunu yitirir ve güvenilmez bir anlatı olarak görülür. Otobiyoğrafının ardında birden fazla niyet mevcuttur. 20. yüzyılın ilk yarısından sonra, büyük adam anlatıları terk edilmeye başlanır; bireyselliğin, yaratıcılığın ve türler arası geçişkenliğin ön planda olduğu otobiyoğrafiler ön plana çıkar.

Üçüncü grup eleştiriler ise yazının temsili üzerine odaklanır. Bu dönemde otobiyoğrafının edebî tür olamayacağını iddia eden eleştirmenler, kurmaca ve gerçeklik ilişkisi üzerinde durur.

<sup>7</sup> Köker, *Otobiyoğrafının Biyografisi*, 86.

<sup>8</sup> Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler*, 22.

<sup>9</sup> Köker, *Otobiyoğrafının Biyografisi*, 103.

## Damla Şengül

Otobiyografideki öz temsil kurgusaldır, yazıya geçtiği anda yeni bir benlik kurgusuna döner. Özne kendisini kurgusallaştırır, bu nedenle “niyetlilik, gerçeklik, anlam, genel bütünlük, temsili yaşam, benliğin ifşası” gibi konular önemini yitirir.<sup>10</sup> Yalnız yazıya, yazının göndergeselliğine ve yapısına odaklanan üçüncü bir eleştiri kanadı ortaya çıkar.

Benlik meselesini hafıza açısından değerlendiren eleştiriler her hatırlama eyleminde gerçeğin hasar gördüğünü, benliğin de hafıza tarafından yaratılan bir yanılsama olduğunu savunur. Hafızanın güvenilirliği sebebiyle otobiyografideki gerçekliğin de güvenilir olduğu ileri sürülür. Bu açıdan bakıldığında otobiyografi geçmişin doğrudan temsili değil hafızanın, ideolojinin, hatıraların anlık duygu ve düşünce durumunun süzgecinden geçirilip yeniden yorumlanmasıdır. Bu sebeple yeniden yaratım sürecidir.

Otobiyografinin tanımlarına bakıldığında onun açığa çıkarma, ifşa etme özelliklerinin vurgulandığı görülür. Ancak otobiyografi yazarla doğrudan etkileşimli, ardında bir niyet ve yaratıcılık barındıran bir tür olduğuna göre açığa çıkardıkları kadar sakladıkları da olacaktır. Dolayısıyla yazar mevcut yaşamını anlattığı kadar kendi idealindeki, okurun kendisinde görmek istediği yaşamı da yansıtmış olabilir. Otobiyografi ile kurmaca ilişkisi üzerinde duran eleştirilerde otobiyografinin kişisel tarihin basit bir kaydı olmamasından ötürü metnin mutlaka bir kurguya ihtiyaç duyacağı üzerinde durulur. Yazarın bugünkü bakış açısını yansıtan, öznel gerçekliğin var olduğu bu eserlerde okur faktörü de ihmal edilir.

Otobiyografi salt gerçeğin temsili olmadığı kadar bütünüyle kurmaca olarak da kabul edilemez. Onları, ikisinin de bir arada olup iç içe geçtiği bir tür olarak kabul etmek daha makuldür. Kitapta Paul de Man’ın bu konudaki görüşlerine yer verilir. Paul de Man “yaşamın otobiyografiyi ürettiğini var sayarız ama otobiyografik projenin yaşamı üretip belirleyebildiğini söyleyemeyiz”<sup>11</sup> diyerek otobiyografinin yeni bir yaşam hikâyesi üretebilme ihtimalini, bu metinlerin güvenilir yönünü vurgular. Kendi hayat hikâyesini yazan bir kişi kendi gerçekliğini insanlarla paylaşması gerektiğine inanan kişidir, bunun için de “geçmişine yahut hayatına kişisel bir yorum getirmek zorundadır; geriye dönüp baktığında bir bütün olarak göremez çünkü.”<sup>12</sup> Bu açıdan itirafın ve otobiyografinin edebiyatta ben anlatısını üretme amacını taşıyan sistemler olduğu düşünülebilir.

*Otobiyografinin Biyografisi*’nin son bölümünde Köker, otobiyografi ile günah çıkarma ve itiraf geleneklerinin ilişkisi üzerinde durur. Hıristiyanlıktaki günah çıkarmanın kişinin kendisiyle hesaplaşarak ve benliği hakkında düşünerek gerçekleştirdiği bir arınma deneyimi olduğu düşünüldüğünde kişinin benlik bilincine varmasında önemli bir adımdır. Batı edebiyatında bireyin, Hıristiyanlığın içinde gelişen itiraf kültürüyle birlikte doğduğunu ifade eden Karatani’ye göre de yazarın “kendi ruhum” dediği şey, *a priori* olarak mevcut değildir, itiraf sistemi içinde üretilmiştir.<sup>13</sup> Modern öznenin kuruluşunun itiraf geleneği içinde mümkün olduğunu söyleyen

<sup>10</sup> Köker, *Otobiyografinin Biyografisi*, 106.

<sup>11</sup> Köker, *Otobiyografinin Biyografisi*, 133.

<sup>12</sup> Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler*, 14.

<sup>13</sup> Karatani, *Derinliğin Keşfi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 97.

Karatani, itirafın kendisinin bir güç istencinden doğduğunu vurgular, “itirafta bulunan kişi, zayıf bir hâldeyken ‘özne’ olmayı, başka bir deyişle egemen olmayı hedeflemektedir.”<sup>14</sup> Bu güç istenci yazıda bireyselliğin sunumunu inşa eder. Tanpınar da Türkçe romanın gelişememe sebepleri üzerinde dururken bireyin kahraman olarak yeterince derinlikli inşa edilememesinin bir “içe dönüş” ve “psikolojik tefahhus” eksikliğinden kaynaklandığını söyler. Hıristiyanlıkta günah çıkarma geleneği sayesinde kendini yoklama, derinleştirme terbiyesinin modern edebiyatın inşasında önemli rol oynadığını düşünen Tanpınar’a göre “*introspection*, bu içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz, günah çıkarma kürsülerinin dibinde gelişmiştir.”<sup>15</sup> Doğu’da mevcut olmayan, Hıristiyanlıktaki günah çıkarma geleneğiyle kahraman “hakiki manasında teşekkül etmiştir.”<sup>16</sup> Bu açıdan bakıldığında kişisel manevi yolculuğu ve Hıristiyanlığa dönüşü anlatan dini bir metin olan Augustinus’un *İtiraflar*’ı otobiyoğrafik bir metin olarak görülür. Ancak Gutman gibi bazı eleştirilenler Augustinus’un eserinin benliğinin öz sunumu niteliğini taşımadığı, kişisel yaşam öyküsünden ziyade dinî amaçlara hizmet ettiği gerekçeleriyle *İtiraflar*’ı otobiyoğrafik kategorisine sokmazlar.<sup>17</sup>

*Otobiyoğrafının Biyografisi*’nde otobiyoğrafik türünün Batı’da ortaya çıkışı, gelişimi ve çeşitli teorisyenlerin tanımlamaları, otobiyoğrafik türüne getirdikleri eleştiriler bütünüyle kronolojik bir çizgide aktarılır. Saniye Köker, çalışmasında otobiyoğrafının felsefi ve tarihî kökenlerini ayrıntılı bir şekilde açıklar. Otobiyoğrafik türünün sadece Batı literatüründeki tarihsel gelişimini takip etmek, bu türün diğer edebiyatlardaki gelişimini anlamlandırmada sınırlı olsa da türün kökenleri hakkında bir bakış açısı sunması bakımından önemlidir. Otobiyoğrafiyi teorik açıdan ele alan kitapta, türün edebiyattaki temsillerine ve dönüşümüne odaklanılmamıştır. Çalışma, günah çıkarma ve itiraf geleneğinin olmadığı edebiyatlarda otobiyoğrafının ilk örneklerinin ortaya çıkış süreci konusunda merak uyandırmaktadır. *Otobiyoğrafının Biyografisi*, otobiyoğrafik türü üzerine yapılan teorik tartışmalar konusunda da bir başvuru kaynağı olarak alana katkıda bulunmaktadır.

### Kaynakça

- Aksoy, Nazan. *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyoğrafik, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Karatani, Kojin. *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Köker, Saniye. *Otobiyoğrafının Biyografisi*. Ankara: İlâhiyât Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Romana ve Romancıya Dair Notlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde, hazırlayan Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

<sup>14</sup> Karatani, *Derinliğin Keşfi*, 108.

<sup>15</sup> Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar,” *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 60.

<sup>16</sup> Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 60.

<sup>17</sup> Köker, *Otobiyoğrafının Biyografisi*, 146.



## **The Voice of a Pragmatic Moralist: Slavery, Marriage, and Doppelgangers in P. Fahriye's Turn-of-the-century Novella *Dilfikâr* (*The Brokenhearted*)**

*Pragmatik Bir Ahlakçının Sesi: P. Fahriye'nin Yüzyıl Başı Romanı Dilfikâr'da Kölelik, Evlilik ve Kötü İkiz (Doppelgängers)*

**İclal Vanwesenbeeck**

Associate Professor  
State University of New York, Fredonia  
English Department  
ORCID: 0000-0001-6681-3272  
vanwesen@fredonia.edu

---

Vanwesenbeeck, Iclal. "The Voice of a Pragmatic Moralist: Slavery, Marriage, and Doppelgangers in P. Fahriye's Turn-of-the-century Novella *Dilfikâr* (*The Brokenhearted*)."  
*Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 4 (Nisan 2023): 155-185.  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.7827079>

İclal Vanwesenbeeck

## **The Voice of a Pragmatic Moralist: Slavery, Marriage, and Doppelgängers in P. Fahriye's Turn-of-the-century Novella *Dilfikâr* (*The Brokenhearted*)**

### Abstract

*Dilfikâr* (1317 [1901]) is an Ottoman novella by P. Fahriye serialized anonymously in one of the most popular women's magazines of the time, *Hanımlara Mahsus Gazete* and subsequently published in book form. This article offers the first English translation of a novella that was banned by the Hamidian censors; and discusses how the defining qualities and controversial nature of *Dilfikâr* as a pro-female-slavery text propagate questions about the book's place in the romance canon, and its place within the women's writing of the time.

### Keywords

Ottoman literature, Turkish literature, nineteenth century, serial novel, female slavery, women's magazines, censorship

### Öz

*Dilfikâr* (1317 [1901]) P. Fahriye'nin yazmış olduğu, dönemin en popüler kadın dergilerinden olan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de isimsiz olarak tefrika edilen ve daha sonra kitap olarak yayımlanan bir Osmanlı kısa-romanıdır. Bu makale, Hamidiye sansür kurulu tarafından yasaklanan bu kısa romanın ilk İngilizce çevirisini sunuyor. Bunun yanında yazı, kadın köleliği yanlısı bir metin olarak *Dilfikâr*'ın tanımlayıcı nitelikleri ve tartışmalı doğasının kitabın aşk romanları kanonundaki yeri ve dönemin kadın edebiyatı içindeki konumu hakkında nasıl soru işaretleri ürettiğini tartışıyor.

### Anahtar Kelimeler

Osmanlı edebiyatı, Türk edebiyatı, 19. yüzyıl, tefrika, kadın köleliği, kadın dergileri, sansür

### The Background of the Publication of P. Fahriye's *Dilfikâr* (1317)<sup>1</sup>

*Dilfikâr* is a late work by P. Fahriye and the only published book under this name. It was serialized in *Hanımlara Mahsus Gazete* (hereon abbreviated as *HMG*) in 1317 over four issues. The story was serialized in *HMG* at a time when the magazine was published once a week only, on Thursdays, and during what Reyhan Tutumlu and Ali Serdar call the second peak in the serialization of novels.<sup>2</sup> The first part was published on May 24, 1317 and was numbered as part one, and all other remaining parts thereafter published on May 31, June 7, and June 21, respectively, were marked as part two, indicating either an oversight or a deliberate two-part construction by P. Fahriye. The book version was published by the *Hanımlara Mahsus Gazete* Publishing House in 1317. The book version starts with chapter one; however, there are no consequent chapter divisions.

We can neither establish the real identity of P. Fahriye nor argue with certainty that the author was a woman writer. What we can say, however, is that s/he seems to be a contributor to the *HMG* from the start. P. Fahriye's first story, entitled "Madelen," was published during the magazine's first year, in 1311, in the December 9-12 issues, a few months after *HMG* was first published in the September issue of the same year. In 1311, s/he published another story, "Perseverance," and in 1312, "The Female Victim" which takes place in Paris, appeared in *HMG*. The last story before *Dilfikâr* is an incomplete story entitled "Rakibe," published in 1315.<sup>3</sup>

Today, *HMG* is a repository of fiction and non-fiction for the thematic study of women's writings during a period that's broadly associated with modernization. This systematic approach can often lead to categorizations of women's writings such as women's education and marriage, with a caveat, that these were at times auto-censored narratives, preserving the traditional roles of women within the bounds of Islamic ethics, family life, and ultimately reiterating an essentialist

---

<sup>1</sup> I would like to thank Mr. Yunus Emre Şebin for his help in the archive weaving.

<sup>2</sup> Tutumlu, Reyhan, "A Distant Reading of the Ottoman/Turkish Serial Novel Tradition (1831-1908)," in *Nineteenth-Century Serial Narrative in Transnational Perspective, 1830s-1860s: Popular Culture-Serial Culture*, (Palgrave Macmillan, 2019), 106.

<sup>3</sup> These four stories were transcribed in a recent volume entitled *Hanımlara Mahsus Hikâyeler*. See Kolektif, *Hanımlara Mahsus Hikâyeler*, haz. Fatih Altuğ (İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2021). Hüsnüye Koç, notes that P. Fahriye also has two other short stories published in *HMG*: "Pakize" ve "Nahide" but she doesn't mention *Dilfikâr*. See her discussion of P. Fahriye's short stories in "Hanımlara Mahsus Gazete'deki Hikâyeler ve Temaşa Fikri," *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 59, no. 2 (2019): 333-361.

view that meant women could be educated only to serve within the family.<sup>4</sup> While we can argue that most of P. Fahriye's stories in *HMG* center on the theme of marriage, *Dilfikâr* is as distant to modernism as it is to women's modernization.<sup>5</sup> It argues in favor of the pragmatic value of female slavery half a century after the slave trade was banned in the Ottoman Empire, and it favors arranged marriages. But it rejects the idea of a singular object of desire, a trope dear to the romantic writers of the time while overplaying some of the generic elements in romance. These defining qualities and the controversial nature of *Dilfikâr* propagate questions about the book's place in the romance canon, and its place within women's writing at the time. Elizabeth Frierson notes that

---

<sup>4</sup> See Aybala Arı, *Hanımlara Mahsus Gazete (201-300)* (Unpublished MA Thesis, Erzurum: Atatürk University, 2004); also see Tülay Demircioğlu Gençtürk and Fatma Yılmaz Büyükkarcı, *Kadınlar Dünyası 1.-50: Sayılar, Yeni Harflerle (1913-1921)* (İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Vakfı, 2009); Ayşe Zeren Enis, *Everyday Lives of Ottoman Muslim Women: Hanımlara Mahsus Gazete (Newspaper for Ladies) (1895-1908)* (İstanbul: Libra, 2013); Elizabeth Frierson, *Unimagined Communities: State, Press and Gender in the Hamidian Era*, (Unpublished PhD Dissertation, Princeton: Princeton University, 1996); Hale Gürbüz, *Hanımlara Mahsus Gazete* (Unpublished MA Thesis, Erzurum: Atatürk University, 2001); Hüsnüye Koç, "Hanımlara Mahsus Gazete'deki Hikâyeler ve Temaşa Fikri," *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 59, no. 2: (2019): 333-361.

<sup>5</sup> P. Fahriye has written six other serialized pieces for *HMG* before *Dilfikâr*. In four of these stories, the main characters are between fifteen and twenty, girls usually younger; and are what the narrator considers to be of marriage age. They all experience a first love or a powerful attraction to the opposite sex, but the storyline favors, almost without exception, marriage of reason. In "Madelen," Gaston, Madelen's cousin, is a well-educated, decent, reasonable man. Her infatuation with the factory worker Henri would violate P. Fahriye's view of a marriage between equals. The fifteen-year-old Madelen thus miraculously and maturely realizes that she needs to sacrifice her own happiness to let Mart the seamstress and Henri the factory worker live happily ever after. The 1311 story in *HMG*, "Perseverance" takes place in the world of the upper class, too, this time in Şakir Bey's mansion. This time Neşever, the seventeen-year-old slave girl in the household is at the center of the love story. She and the adopted son of the household, Cavit, who is twenty-one years old, secretly love each other; however, the chief female servant, Emine, is bribed to convince the owner of Neşever to marry her to Nihat, a relative and a Casanova. When Nihat, Neşever's so-called owner/husband, complains to her aunt that she had taken Neşever from him, the aunt finds a solution by immediately replacing Neşever with Şulever, another female slave.

The third story of P. Fahriye published in 1312 in *HMG* is entitled "The Female Victim" and takes place in Paris. Mari and Nina are two young girls and best friends. Nina is in love with Mari's brother Rene, but unfortunately, her father, Monsieur Didier, is opposed to this marriage and arranges for her to marry a wealthy wine seller, Jules Bramonieux. Nina begs her father to let her marry Rene instead. Furious that his daughter is not loyal to him, he pushes her away and she hits her head on the sharp edge of a sofa, falling into a long coma. Both lovers die in the end.

The last story before *Dilfikâr* is an unfinished story entitled "Rakibe," published in 1315. This story is about a love affair between the thirteen-year-old Vedia and her nineteen-year-old cousin Ziya.



Women's magazines, produced by both men and women for a female readership, were written for wives and mothers, or to train young girls to become modern wives, mothers, teachers [...] While the founding goals of most Turkish-language women's magazines in this period were to enable women to continue their education after leaving school, and more fundamentally to train women to be good Muslims, wives, and mothers of loyal Ottoman subjects, their scope rapidly exceeded this goal, or perhaps expanded the parameters of what being a good Muslim or good mother entailed. Writers and readers of the women's press gave themselves legitimacy as public figures by tying questions about women and the family to the most vexing and pressing issues of the late-Hamidian era.<sup>6</sup>

Although such a view may be supported by the writings of Nigâr binti Osman, Fatma Aliye, Emine Semiye, or Halide Edip, it is harder to reconcile P. Fahriye's works, particularly *Dilfikâr*, with Frierson's perspective on women's press in the late-Hamidian era. If anything, *Dilfikâr* makes one wonder if *HMG* was a hodgepodge of serialized fiction writers, some of whom were proponents of literature for literature's sake, while others occupied a more liminal space as they negotiated their role as advocates and writers. And still others were writers such as P. Fahriye who existed in a women's magazine without intersecting with the evolving ideas of women's education or modernity.

*Dilfikâr*'s history as a book also matters for two reasons. The first reason is that even though the press laws monitored all print media, including women's magazines, the banning of *Dilfikâr* seems to have occurred after its publication in book form. The second question pertains to the selection of *Dilfikâr* for publication. Other serialized stories such as Fatma Aliye's *Levayih-i Hayat* (1315) and Güzide Sabri's *Münevver* (1321) were also published by the *HMG* Publishing House but amidst a wide spectrum of other publications, thus it's hard to trace a consistent set of criteria as to why *Dilfikâr* was selected for publication.<sup>7</sup> Was it its literary merit, connections to the editorial board, or simply the ability to publish? Whatever led to the book publication of *Dilfikâr*, it is clear that proper licensing procedures were violated, and the book was eventually labeled as indecent, and ordered to be destroyed by the Hamidian censors. *Dilfikâr*, in this sense, crosses paths with both the golden age of women's publishing in the Empire and the era of imperial surveillance and censorship of literary texts.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> See Elizabeth Frierson, "Mirrors Out; Mirrors In: Domestication and Rejection of the Foreign in Late-Ottoman Women's Magazines (1875-1908)," in *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies* (Albany, NY: State University of New York Press, 2000), 181-182.

<sup>7</sup> To give an idea about the spectrum of *HMG* Publishing House's catalog during the same decade: they published in 1321, *İpekli Çarşaf* (*The Silk Bedsheet*); in 1320, Mark Twain's short story *The Million Pound Bank Note* in Ottoman translation; in 1321, Jules Verne's short story *A Winter Amid the Ice*, and in 1317, Alfred Fournier's seminal medical text *Syphilis and Marriage*.

<sup>8</sup> See Ebru Boyar, "The Press and the Palace: The Two-Way Relationship between Abdülhamid II and the Press, 1876-1908," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 69, no. 3 (2006) for a discussion of Abdülhamit II's 1888 modification to censorship laws Matbaalar Nizamnamesi (The Printing Houses Regulation), page 422.

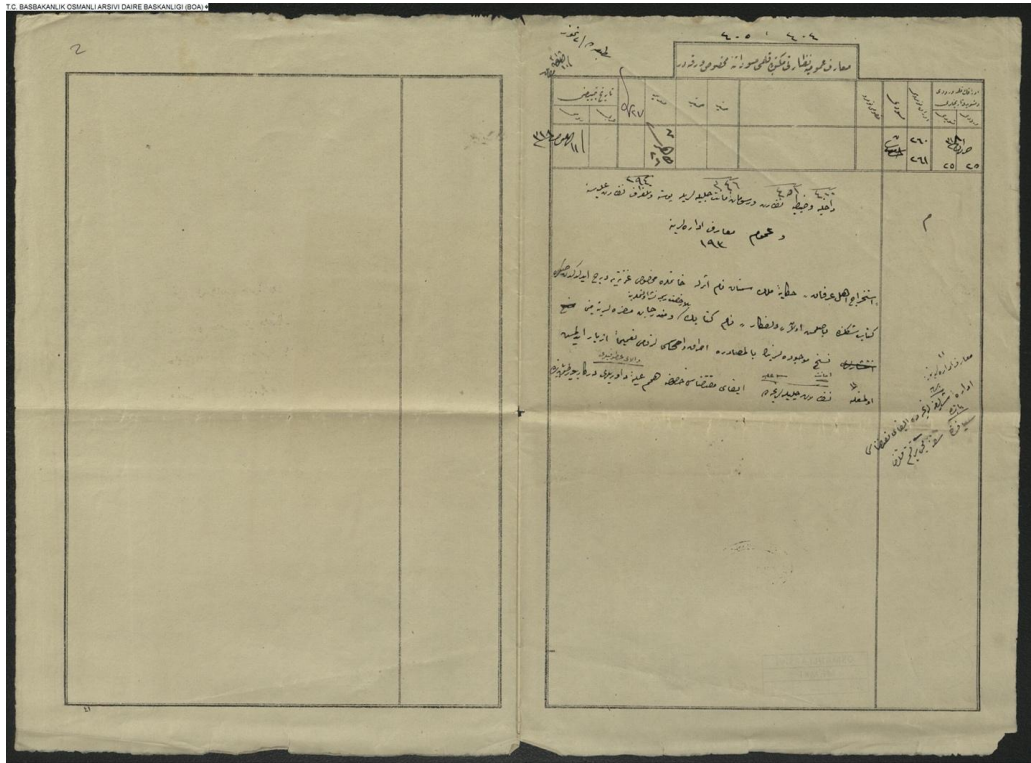
In 1318, two edicts from the government were issued against *Dilfikâr*. The first one is entitled in the collection of Ottoman Archives in Istanbul “*Hanımlara Mahsus Gazete*’de tefrika olunduktan sonra risale şeklinde ruhsat almadan basılan *Dilfikâr* isimli eserin intişarının engellenmesi ve gazetelere tefrika edildikten sonra risale şeklinde neşredilmek istenen eserlerin basımına nasıl ve ne şekilde ruhsat verileceği (Banning the distribution of the book version of *Dilfikâr* which was previously serialized in *Hanımlara Mahsus Gazete* and further clarifying how serialized works will be evaluated and issued permission.)”<sup>9</sup> The second one is entitled “Ruhsat almadan basılan *İstihrac-i Ehl-i İrfan Hikaye-i Melik-i Semman* isimli eser ile *Dilfikâr* isimli kitabın sakıncalı olmaları sebebi ile toplattırılarak imha edilmesi (Ordering the confiscation and destruction of *İstihrac-i Ehl-i İrfan Hikaye-i Melik-i Semman* and *Dilfikâr* on the basis of their inappropriate content.)”<sup>10</sup>



MF.MKT.00662.00010.002

<sup>9</sup> COA (Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi) MF.MKT, 647-65.

<sup>10</sup> COA MF.MKT, 662-10.



MF MKT 00662 00010 003

The first edict from the government makes it clear that the publication of *Dilfikâr* was in violation of press law. The law seems to have been rather straightforward. As Palmira Brummet notes, “The Press Law required government authorization for all publications: domestic (regulated by the Ministry of Public Instruction) and foreign (regulate by the Foreign Ministry). A copy of each issue of every publication had to be sent to the Press Bureau (founded in 1862) for approval.”<sup>11</sup> In such a climate, then, what could have compelled the publishing house to publish *Dilfikâr* in a rogue fashion, i.e., without seeking the licensing approval of the state? Did they suspect that a license would not be granted? If so, was this because of the text’s defense of (female) slavery, a practice that had been outlawed half a century earlier? Or was it a mere oversight that no state licensing was secured before the book went to press?

<sup>11</sup> See Palmira Brummet, “Censorship in Late Ottoman Istanbul: The Ordinary, The Extraordinary, The Visual,” *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 5, no. 2 (2018): 75-78.

*Dilfikâr*'s plight, however, did not end with the first edict and the procedural sentence seems to have led to a harsher one about the content. Though the story had already circulated to a wide audience of readers in 1317 via *HMG*, copies of the book were ordered to be collected and destroyed due to its content being against the principles of sharia, the story being nothing but مالايعني (*malayani*; foolish) سفسطه (*safsata*, sophistry). *Dilfikâr* in this manner, seems to have shared the fate of various other banned books during the Hamidian era<sup>12</sup> but now that we have an extant copy in front of us, the question is perhaps what to do with the content and literary style of *Dilfikâr*.

### Reading *Dilfikâr* After a Century

I stumbled upon *Dilfikâr* while going through the archives in search of late nineteenth-century songs (*şarkı*). After I finished reading it, I had two immediate questions: Who was this P. Fahriye, and how would such an absurd, underdeveloped story that outrageously defended the benefits of female slavery get published in book form by the *HMG* Publishing House? With its inexplicable revolving cabinets, fur coats, blood spitting horses, and Doppelgängers, the story is a whirlwind of absurd narrative turns and various *deux ex machina* stratagems that perplexes the reader. In addition to the story's narrative and structural issues, the pragmatic moralist's subversion of the typical romantic trope of *Liebested* is problematic. The writer suggests that brokenhearted men can avert tragic endings by acquiring a white female slave who looks identical to their beloved. The interchangeability of women serves hardly any purpose in the story other than the fulfilment of a male fantasy, and the whole plan of the parents is a bizarre trick veiled as parental wisdom. In fact, it is so bizarre that one cannot help but wonder if the censors' comments about *malayani* and *safsata* could be referring to the female slavery in the story.

Let's look together at the plot. *Dilfikâr* takes place in Istanbul in the late nineteenth century. Naşit Bey, the protagonist, is introduced to us as a nineteen or twenty year-old (the author prefers a range to precision when it comes to age) handsome young man, the only child of an aristocratic household. He lives in a big mansion with *selamlık* and *haremlık* sections, stablemen, *ayvaz*, *kahya*, and Ahmet Ağa, and expensive horses. The story begins around the time when Naşit Bey reaches the age of marriage, and the parents' concomitant desire to have grandchildren. Yet he falls in love with a French girl, Mari, whom he cannot marry. He meets Mari, the daughter of an expat family, at a ball; they date for seven or eight months (again, P. Fahriye chooses not to be precise in the story), meeting in secret, until finally one day, in the climax of the story, they are discovered by Mari's brother and her father's hunting dogs. In all their secret meetings, Naşit steals his father's

---

<sup>12</sup> Boyar notes that "between 1305-1311, the government seized 1264 detrimental books and documents which filled 32 sacks. According to a report of the commission responsible for burning detrimental papers were burned over six days in the stokehole of Çembertaş Hamamı, near the Ministry of Education," 417-432.

horse and tricks his mother by sneaking out of the house through the revolving cabinet--because his mother locks all the doors of the mansion at night--details indicative of the underlying effort to emulate a formulaic romantic ethos with its emphasis on forbidden love, chivalric effort, and secrets. The revolving cabinet detail is interesting because it allows the protagonist to cross between the womens' and men's sections in the house in secret and is likely a trick that is morally controversial. At the same time, it provides comic relief. Given that these were actual architectural devices built in upper-class Ottoman households which allowed for food to be transferred from the men's section to the women's section, the inclusion of this detail might be a part of the writer's cautionary tale design or an emphasis on the gallant effort of a true lover. Unfortunately, Naşit's nightly adventures come to an end as Mari is sent away on a Lloyd Company boat and Naşit Bey suffers from a twenty-seven-day typhoid fever and a two-year heartache that eventually gets cured when his parents' search for a female slave that looks exactly like Mari ends in success. They acquire Peyker – presumably a white female slave because she can get married, bear their grandchildren – for Naşit's service and wait for their trick to work. In the end, he decides to marry her; they have two children, and, as the author emphatically tells her female readers (*karie*), Naşit lives happily ever after. The pseudo-melodramatic tone that dominates the early part of the novella thus dissolves into a didactic, pragmatic one at the end.

*Dilfikâr*, in this sense, overplays romantic clichés about forbidden love, lovesickness, and young love while subverting the tragic romance element with what the writer intends to be a pragmatic discourse purporting to be an alternative to heartache. As the title suggests, the story turns on the pivot of the broken heart theme, however unfulfilled that tragedy is at the end of the text (as the young boy's broken heart is healed). Unlike the tragic and overly romantic stories of the period, *Dilfikâr* renders the emotive issues of romance resolvable through female slavery and arranged marriage and remains tragedy-averse. The questionable moral premise of the story is thus that tragedy can be avoided because there is never a singular object of desire. Love doesn't have to be impossible for men, and a woman's Doppelgänger always exists (as is the case with Peyker in the story) provided that one's parents search the repository of slave women well.

Chronologically, *Dilfikâr*'s publication coincides with both a boom in serialized fiction in the Empire and the publication of early masterpieces of Ottoman fiction such as *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love, 1316) by Halit Ziya Uşaklıgil and *Eylül* (September, 1317) by Mehmet Rauf. *Dilfikâr*, however, presents an awkward engagement with marriage that remains at odds with some of the modernization claims inherent in other Turkish novels. Its defense of arranged marriage and female slavery particularly set it apart from the Tanzimat novels, most of which offer varied negotiations with the emotional emancipation of women. Kandiyoti notes that

Starting with Şinasi's play *Şair Evlenmesi* (The Poet's Wedding, 1860), which is a satire on the arranged marriage system, a veritable spate of new writing from prominent figures of the time, such as Namık Kemal, Şemseddin Sâmî, Ahmed Mithat Efendi, attacked one aspect or another of marriage and divorce customs and woman's place in society in general. At this stage, woman's plight could be identified as the best indicator of stifling conventions and archaism, and the modernist reformers could readily identify with her to voice their own restiveness with the more oppressive aspects of Ottoman

society. The slave girl was the most extreme example of debased humanity and sexuality. Male reformists' rejection of the slave girl (their mother's choice and response to male sexuality) and a hankering for more companionate and romantic relationships is a persistent theme.<sup>13</sup>

In *Dilfikâr*, female slavery is presented as an antidote for heartache and emotional turmoil and it exists as a pragmatic vehicle in maintaining the familial and matrimonial status quo. In the *fin de siècle* Ottoman Empire, at a time when romance writing was distancing itself from outdated ideas of female slavery and arranged marriages, *Dilfikâr* seems to offer its readers an absurd interplay of romance and comedy, perhaps perplexing even Hilmi Bey, the censor. The seemingly nonsensical elements which might have led to the moral ambiguity of the story, however, can also be points of departure for scholars who are willing to explore a story that sits at the junction of women's press, censorship, marriage, and desire, with the caveat that P. Fahriye may not be a woman writer at all.

### Bibliography

- Boyar, Ebru. "The Press and the Palace: The Two-Way Relationship between Abdülhamid II and the Press, 1876-1908." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 69, no. 3, 2006.
- Brummet, Palmira. "Censorship in Late Ottoman Istanbul: The Ordinary, The Extraordinary, The Visual." *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 5, no 2 (January 2018): 75-98.
- Delafield, Catherine. *Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines* (1st ed.). London: Routledge Publishing, 2019.
- Frierson, Elizabeth. "Mirrors Out; Mirrors In: Domestication and Rejection of the Foreign in Late-Ottoman Women's Magazines (1875-1908)." In *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies*. Albany, NY: State University of New York Press, 2000.
- Kandiyoti, Deniz. "Slave Girls, Tempresses, and Comrades: Images of Women in Turkish Novel." *Feminist Issues* 8, no 1 (1988): 35-50.
- Karaman, Tuğba. "Recasting Late Ottoman Women: Nation, Press, and Islam (1876-1914)." PhD Diss, University of Manchester United Kingdom, 2016.
- Koç, Hüsnüye. "Hanımlara Mahsus Gazete'deki Hikâyeler ve Temaşa Fikri." *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 59, no. 2 (2019): 333-361.

---

<sup>13</sup> See Deniz Kandiyoti, "Slave Girls, Tempresses and Comrades: Images of Women in Turkish Novel," *Feminist Issues* 8, no. 1 (1988), 40-41.

## The Voice of a Pragmatic Moralist

- Kolektif. *Hanımlara Mahsus Hikâyeler*. Hazırlayan: Fatih Altuğ. İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2021.
- Lewis, Bernard. *Race and Slavery in the Middle East: An Historical Enquiry*. United Kingdom: Oxford University Press, 1992.
- Tutumlu, Reyhan. "A Distant Reading of the Ottoman/Turkish Serial Novel Tradition (1831-1908)." In *Nineteenth-Century Serial Narrative in Transnational Perspective, 1830s-1860s: Popular Culture-Serial Culture*, edited by Daniel Stein, Lisanna Wiele, 95-114. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Zilfi, Madeline. *Women and Slavery in the Late Ottoman Empire: The Design of Difference*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

### *Archival Documents*

- COA MF.MKT. 647-65. Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey, Department of Ottoman Archives, Istanbul.
- COA MF.MKT. 662-10. Turkish Presidency State Archives of the Republic of Turkey, Department of Ottoman Archives, Istanbul.

*Dilfikâr*

**Muharriresi: P. Fahriye**

*Hanımlara Mahsus Gazete*'ye tefrika suretiyle derç olunduktan sonra kitap şeklinde de tabedilmiştir.

Hanımlara Mahsus Gazete Matbaası 1317, İstanbul

1318 senesinde toplatılarak imha edilmesine karar verilmiştir.

I

“Haydi hop. Biraz daha gayret. Göreyim seni. Sola... Ufak bir hendek. Bilâ-muhatara geçelim. Süratli atlamalı. Haydi hop... Bravo benim baba Meşkûr’um.”

Dinç, tûvâna bir Arabistan hayvanına süvar olmuş on dokuz yirmi yaşlarında kadar tahmin olunan güzel bir delikanlı tarafından bu sözler tefevvüh olunuyor idi.<sup>14</sup>

Sert bir poyraz rüzgârı şiddetle vezan olmaksızın da delikanlının kalın kürklü paltosundan içeri nüfuz edemiyordu. Berf esen şiddetli rüzgârın tesiriyle kasırga gibi dönerek, savrulmuş zemine sukut etmekte, o koca ova büründüğü renk-i sefid ile nuranî bir heyet arz etmekteydi. Süvari, ovanın sol cihetinde gecenin zulmüne rağmen uzaktan hayal meyal gözükken cesim bir karaltıyı tefrik ederek “İşte geldin Baba Meşkûr; sen de, ben de muvakkaten olsun istirahat etmiş oluruz. Gayret iki gözüm...” diye hayvanın yelesini okşadı. Hayvan, sahibinin sözünü anlamış olmalı ki süratini daha ziyade arttırdı. Artık Meşkûr, bir kuş olmuş uçuyordu. Bir çeyrek sonra biraz evvel gözükken o cesim karaltıya yaklaştılar. Bu yer ormandı. Hayvan geldi, geldi, tam orman yolundan içeri gireceği vakit arka ayaklarının üzerine kalktı, durdu. Süvari hayretle “O ne ya, korktun mu cicim? Altı yedi aydan beri her geceki yolunu unuttun mu? Burasını da geçeriz, haydi kuzum, biraz yer kaldı. Haydi hop, gayret, korkma...” diye teşvik ediyorsa da hayvan, ormanın mahuf iniltisinden ürkerek orman derinine giremiyordu. Süvari her ne kadar çalıştıysa da bir semere hasıl edemedi. Şiddet-i şitaya rağmen nasiyesinden iri iri<sup>15</sup> ter damlaları tereşşuh edip yanaklarından süzülüyordu. Birdenbire aklına bir şey gelmiş gibi hayvanın başını koruya çevirdi. Hayvan avdet emrini alınca süratli bir gidişle yola düzöldüyse de zavallı hayvanın bu memnuniyeti pek çabuk mübeddel-i meyusiyet oldu. Çünkü biraz gittikten sonra süvari tekrar hayvanın başını orman tarafına çevirdi. Mahmuzları hayvanın karnına bastı. Dolu dizgin hayvanı salıverdi. Zavallı Meşkûr böyle bir eza ve cefayı<sup>16</sup> hiç görmemiş olduğundan fevkalade hırslanmış ve gemin tazyikinden ağzından kanlı köpükler saçılmaya başlamıştı. Süvari “Daha çabuk Meşkûr, daha

<sup>14</sup> *Hanımlara Mahsus Gazete*'de “teveffüh edilmişti” şeklinde yazılmış. (h.n.)

<sup>15</sup> *HMG*'de “iri yarı” şeklinde yazılmış. (h.n.)

<sup>16</sup> *HMG*'de “eza” şeklinde yazılmış. (h.n.)



çabuk! Yıldırım gibi şu ormanı geçmeli, biraz darılıştık ama zararı yok,” diye teşvikte devam ediyordu. Bu sefer Meşkûr, efendisinin emrine itaatsizlik etmedi. O süratle ormanın içine daldı, orman derinini mahuf bir karanlık ihata etmişse de hayvan altı yedi aydan beri her gece gidip geldiği yola alışmış olduğundan yolları tanıyor, bilâ-müşkülât geçiyordu. Bazı yerlerde ağaç dalları süvarinin yüzüne çarpacak derecede sıklaşıyor, ağaç tepelerinde biriken karlar, kar kümeleri birdenbire kurtulup zemine sukut ediyor, derinden derine işitilen çakal sedaları ve esen şiddetli rüzgârın tesiriyle ağaçların iniltisi delikanlıya dehşet veriyorsa da kalbindeki bir emel, bir arzu, o dehşete ehemmiyet bile verdirmiyordu.

Dağları, tepeleri, hendekleri çöl kuşu gibi süzülüp geçen delikanlının önüne böyle bir orman mı hail olacaktı?

Artık ormanın ağaçları seyrekleşmeye başlamıştı. Biraz sonra da orman derininden bilâ-muhata çıktılar. Şurada burada karlarla mestur köy evleri gözükmeye başladı. Süvari, hayvanın süratini tahfif etmek için dizginleri kıstı, kubbe-i sema her ne kadar sehab parelerle mestursa da ara sıra yırtılan bulutlar arasından mehtap, kâinata nurlar saçıyordu.

Süvari, tırıs bir gidişle uzaktan heyula gibi gördüğü köy evlerini geçti. Çam ve söğüt ağaçlarından müteşekkil ufak bir ormancığın önünde birdenbire hayvanı durdurup atladi, yere indi. Meşkûr’u bir ağaca bağladıktan sonra kendisi ağaçların arasına daldı, kayboldu. Biraz yürüdüktan sonra genişçe bir meydancığa çıktı. O meydancıkta büyük, beyaz boyalı bir köşk vardı. Delikanlı pencereden bakan olursa kendisini görürler havfıyla hemen geriye atılıp ağaçların arasında ihtifa etti. Tabakasını çıkarıp bir sigara alarak şem’alî kibritlerden birkaç tanesini çakıp bin zahmetle sigarasını yaktıktan sonra gözlerini köşkün kapısına dikti. Sigaranın yanmasından iki dakika geçmemişti ki kemal-i ihtirazla köşkün kapısı açıldı. Siyah başlık giymiş ve mantoya sarılmış bir şahıs yavaşça kapıdan çıktı. Mermer merdivenleri<sup>17</sup> indi. Delikanlının ihtifa etmiş olduğu ağaçların altına doğru yürüdü. Delikanlı iki üç adım yürüyüp gelen şahsı istikbal etti. Bu şahıs on yedi on sekiz yaşlarında tahmin olunur genç bir kızdı. Ufacık elini delikanlıya uzatıp:<sup>18</sup>

“Ne fedakârlık! Bu havada ta şehir gibi yerden buraya kadar gelinir mi?”

Delikanlı: “Ah iki gözüm, her gece çıkmıyor muyum?”

Kız (Dargınca): Her geceyle bu geceyi bir mi tutuyorsun? Görmüyor musun bu gece o kadar soğuk var, kar da o kadar şiddetli nüzul ediyor ki nehirlerde sular donacak... Ah Naşid, Naşid, dün gece sana o kadar yalvarmış, muhabbetin namına and vermiştim gelme diye de yine niçin geldin? Ah sen böyle müşkülâtlara, bu soğuklara alışık mısın? Şimdi sıcacık odacığında kemal-i istirahatle uyuyacak değil miydin? Bana öyle vaat etmedin mi? Öyle söz vermedin mi? Ya maazallah hasta olursan... Beni düşün Naşid, beni düşün, ben ne olurum, bir kere tasavvur et. Sen bir gece gelemeyecek olsan ta bisabah mahzunane dolaşıp duruyorum, ya hasta olursan ben nereden haber alacağım? Senin ne olduğunu nereden istihbar edeceğim? Kendine acımazsan bana acı, bana

<sup>17</sup> HMG’de “Merdivenleri” şeklinde yazılmış. (h.n.)

<sup>18</sup> HMG’de “uzattı” şeklinde yazılmış. (h.n.)

merhamet et; düşün, düşün ki hayatım, senin hayatına merbuttur. Hiç olmazsa kendini benim için muhafaza et.”

Kız, derinden kopup gelen bu tazallümü bu feryadı müessir ihtizazlı ve heyecandan kısıp bir sedayla söylüyordu.

Naşid Bey: “Mari, sevgili Mari! Seni mütemadiyen kırk sekiz saat görmemek mümkün müdür? Seni görmemekle ölmek bence müsavi olduğunu bilmiyor musun? Her gece hiç olmazsa bir saat olsun seni görmekten beni menetme, bana merhamet et!”

Mari (Başını sallayıp): “Senin hayatın bence pek mukaddestir beyim... Ah olanları bilsen... Evet, evet, bilmelisin. Dün gece hafifçe yağan karda korucular senin ayak izini görmüşler. Pederime haber vermişler, pederim de korusuna bilâ-müsaade kim duhûl ediyorsa gözlenip tutuklanmasını, eğer kaçacak olursa bilâ-rahim arkasından köpekleri salıvermelerini emretmiş. Ah biliyor musun; eğer böyle bir şey olacak olursa sen de, ben de mahvolmuş oluruz. Çünkü artık bir daha beni göremezsin. Pederim gayet mutaassıp bir seksenliktir, bir daha bu yerleri bana haram eder.”

Naşid Bey (Birdenbire): “Benimle beraber şimdi gelir misin?”

Mari tevahhuşla “Kaçmak ha! Peder ve maderimden kaçmak, bırakıp gitmek... Ah hayır, hayır, bu şimdi olamaz, bu son çaredir. Evet senin için bu fedakârlığı da icra ederim fakat şimdi değil... O aralık arka taraflarından<sup>19</sup> dal kırılmasından mütehassıl bir çıtırtı işitilince Mari, Naşid'in şiddetle elini yakalayıp işte teccüs olunuyoruz. Git, kaç durma, Allah aşkına kaç...” diye ricaya başladı.

Naşid: “Kaçayım mı, niçin... Ben sana demedim mi seni görmemek, ölmekle müsavidir. Hayır, hayır, burada duracağım, hiçbir yere gitmem. Beni tutsunlar, öldürsünler, ne yaparlarsa yapsınlar... Senden ayrılmayacağım.”

Mari (Heyecandan kesik kesik söyleyerek): “Ah ah! Naşid muhabbetimiz namına burada durma, her şey daha mahvolmadı. Şimdi git de yarın gece gel, beni burada bulursun evet, Allah aşkına fakat şimdi git, rica ederim, git durma.”

Naşid Bey: “Pekâlâ! Öyleyse işte gidiyorum, seni Allah'a emanet ettim Mari... Gidiyorum, Allahaismarladım.”

Mari: “Hayır, hayır, gitmiyorsun, gitmeyeceksin... Ah korkuyorum, korkuyorum, bu son görüşmemiz olmasın. Ah, ondan korkuyorum. Birdenbire cesaretleterek budala gibi neler söylüyorum. Git beyim, git, Allah selamet versin. Yarın gece gel, beni yine böyle intizarda bulursun...”

Naşid, kızın elini sıkıp ne diyeceğini şaşırılmış olduğu halde “İşte gidiyorum Mariciğim,” diyebilirdi ve kemal-i teessürle Meşkûr'un yanına geldi. Eyere atladı, karla mestur evlere doğru

---

<sup>19</sup> HMG'de “tarafından” şeklinde yazılmış. (h.n.)

hayvanı saldırdı, gitti. Acı muhrik bir ızdırap derunini kavuruyor; muttasıl feryat etmek, muttasıl ağlamak, bağırarak istiyordu. Delikanlı şehre girdiği vakit memleket saati sekizi vuruyordu. Saatin son darbesi havada ihtizaz ederken Naşid Bey de konağın selamlık kapısı önünde bulundu. Daha tokmağa dokunmadan kapı yavaşça açıldı. Bey içeri girdi. Seyis tarafından istikbal olundu. Harem kâhyası da havluda beye intizar ediyordu. Beyi yüz göz mosmor, perişan bir halde görünce kâhya “Beyim, siz pek fena ediyorsunuz, şu günlerde bari gece seyahatini terk etmeniz de ilkbaharda yine başlasanız fena mı olur sanki; vah, vah bakınız, Meşkûr da fena halde titriyor. Pederinizin sevgili hayvanı, maazallah bu hayvana bir şey olursa pederinize ne cevap veririz?”

Naşid Bey (Müthiş bir bakışla): “Sen hayvanı düşünüyorsun öyle mi? Ben ölümden eşedd ızdıraplar çekiyorum. Haydi gel, dolabı<sup>20</sup> çeviriniz de ben içeri gireceğim.”

Kâhya, beyin arkasından yürüdü. Haremlle selamlık beynindeki dönme dolabın kapısını açıp “Buyurunuz beyim,” dedi.

Naşid Bey arkasındaki kürklü paltoyu çıkardıktan sonra cesim dolabın alt gözüne bilâ-müşkülât girdi, kâhya da dolabın yüzünü harem tarafına çevirdi. Bey dolaptan atlayıp kemal-i ihtizazla odasına çıktı. Pek sersem, hem maddi hem manevi yorgun olduğu ve soğuktan titrediği halde odasına girdi. Bereket versin ki gece seyahatine çıkmadan evvel ocağa odun doldurmuş olduğundan oda hamam gibi sıcaktı. Soyundu, kendini karyolasına itti. İşte o vakit gözlerinden nebean eden yaşlardan boğula boğula ağladı, ağladı, ağladı. Kendinden geçercesine bir nevi baygınlıkla uyuştı kaldı.

Fırtına devam ediyor, kar kemal-i sükûnetle nüzul etmekte, birkaç köpeğin şikâyet-âmir avavesi, uluması bu derin sükûtu ihlal etmekteydi.<sup>21</sup>

## II

Naşid Bey'in pederi eşraf-ı vilayetten maruf ve muteber bir zattır. Kendisi her türlü germ ve serd alemleri görmüş bir asilzade olduğu gibi hanımefendi bir tanecik oğlunun fena yola sülûk etmemesi için son derece de çalışmakta ve her çareye başvuruyordu. Hatta geceleri konağın orta kapılarını bekler, girdikten sonra hanımefendi kendi eliyle kilitler, anahtarlarını odasında saklar, sabahleyin erkence kalkar, kapıları açar, beylerin mürurlarına müsaade ederdi. Çocuk on dokuz yaşına gelinceye kadar validesinin ettiği ihtiyatlardan hiçbir şey anlayamadı. Bir gece gayet zengin bir tacirin ikametgâhında bir baloda bulundu, orada Avrupa asilzadegânından bir kıza takdim olundu. Zaten ufak tefek haşarılıklara başlamış olan Naşid Bey, o gece kızın tavr-ı kibaranesine ve hüsn-ü anına meftun oldu kaldı. Birkaç gece sonra bir baloda daha buluştular, hasil-ı tesadüfler sıklaştı. Kız, pederiyle beraber memlekete misafir olduğundan bir iki güne kadar kendi köşklerine gideceklerini Naşid Bey istihbar edince fena halde müteessir oldu. Hele şükür, kız imdadına yetişti. Adresini verdi. Bir mahal-i mülakat tayin etti, ikinci gece tam saat altıda orada bulunacağını kaviyyen vaat etti, kızla veda ettiler, kemal-i memnuniyetle eve avdet etti. Etti ama birdenbire

<sup>20</sup> Eski konaklarda harem ve selamlık arasında yemek ve eşya alıp vermek için kullanılan dönme dolap.

<sup>21</sup> HMG’de “Mabadi var” şeklinde bitiyor. (h.n.)

ortada kapıların geceleri kilitli bulunduğunu ve anahtarların da validesinde hıfz olduğunu tahattur edince işte o vakit nasıl bir çareye tevessül edeceğini bilemedi. Zavallı çocuk ne yapsın, yirmi dört saat düşündü, düşündü. Vakit yaklaştıkça yaklaşıyor, buysa daha hiçbir plan kuramamıştı. Eyvah, ateş-i iştiyak bir taraftan, üzüntü diğer taraftan çocuğu üzdükçe üzüyordu.<sup>22</sup>

Vakt-i muayyen yaklaşıyor, akşam olmuş, Naşid Bey de selamlık [h]avlusunda geziniyordu. Birdenbire ettiği nâbecâ hareketten, bu neticesiz aşktan daha bidayeteyken dönmek istedi. Bu gece gitmeyiverirse her şey bitmiş olacaktı, hemen hemen karar vermek üzereyken verdiği sözü tahattur etti. Vay bir kız yanında bunun gibi mert, asil bir delikanlı mahcup mu olmalıydı? Hayır, hayır, ne olursa olsun gidecekti. Ama nasıl? O aralık Ayvaz'ın başında yemek tablası olduğu halde geldiğini gördü. Ayvaz geldi, dönme dolabın önünde başından tablayı yere indirdi. Harem kethüdası dolabın kapısını açıp Ayvaz'ın sahanları dolaba sıraladığına nezaret etti. Ayvaz, yemek sahanlarını kâmilen dolaba koyduktan sonra boş tablayı başına koyup çekildi. Gitti, harem kâhyası da dolabı vurup gelen cariyeye “Yemeği alınız,” dedikten sonra kapısını kapayıp çekildi. Naşid Bey'in birdenbire gözlerinde bir şule-i ümit parladı. Yavaş yavaş kâhyanın yanına sokulup doğrudan doğruya sual etti.

Naşid: “Ahmet Ağa bu dolaba benim kadar bir insan sığabiliverip de öbür tarafa çıkar mı?”

Ahmet Ağa: “Şüphesiz beyim, dolap büyüktür, isterseniz iki insan bile sığabilir. Tecrübe etmek ister misiniz?”

Naşid: “Evet. Bu geceden itibaren saat tam beşte beni dolabın bu tarafında bekler, çevirirsiniz.”

Ahmet Ağa: “O kolayı ama, biraz dolap kirlicedir.”

Naşid: “Neme lazım, bana lazım olan gece saat beşte bu tarafa geçip serbest olmaktır. Tam o vakit Meşkûr da hazır bulunmalı, anlıyorsun ya?”

Ahmet Ağa: “Aman beyim, pederinizin kıymetli hayvanı hasta falan olursa başka hayvan hazırlasak olmaz mı?”

Naşid: “Sanane! Pederim işitecek olursa cevap verecek ben değil miyim?”

Ahmet Ağa: “Baş üstüne beyim. Emriniz icra olunacak.”

Naşid: “Bu iş de duyulacak olursa bilirsin ya sonra seninle bozuşuruz.”

Ahmet Ağa, “Benden emin olunuz beyim,” dedi. Nasıl söyledilerse öylece icra ettiler. Naşid Bey şehvetle dolaba girdi. Kâhya selamlık [h]avlusuna beyi çevirdi. Hayvan da hazırlanmış olduğundan bey, Meşkûr'u yedeğe alıp yavaşça konaktan çıktı. Mevsim ilkbahar sonları

---

<sup>22</sup> HMG'de burada paragraf başında ek bir cümle var: “Vakt-i muayyen yaklaşıyor, akşam olmuş, Naşid Bey de selamlık [h]avlusunda geziniyordu.” (h.n.)

olduğundan hava fevkalade latif, semada binlerce nücûm parıldamaktaydı. Naşid Bey, hayvana süvar olup beş dakikada şehirden çıktı.

Yeşil çimlerle mestur o vasi ovalarda atı koşturmaya başladı. Bir çeyrek sonra ormana dahil oldu. Vezan olan nesim-i ruhnevaz ilkbaharın latif rayihalarını etrafa saçarak ormanın, o cesim ağaçların yapraklarını ihtizaz ettirmekte, zaten ser-mest-i aşk olan delikanlıyı bütün bütün çıldırtmaktaydı. Şehirle kızın köşkünün arasında hayvanla tam bir saatlik mesafe vardı.

Naşid Bey mahal-i mülakat tayin olunan köşkün yanındaki ormancığın önünde durdu. Vukufsuzluk hissiyle ne tarafa gideceğini tayin etmeye uğraşırken kız serâpâ beyazlar giymiş olduğu halde ormancığın içinden çıktı. Naşid Bey, kızı görünce hayvandan atlayıp nezd-i canana koştu. Hayvanı bir ağaca bağladıktan sonra iki sevdazade ormanın içine daldılar. İşte o gecedен itibaren her gece burada, bu ormancıkta Mari ile buluşurlar, muhabbetlerinden bahsederlerdi. Derd-i derunlarını yekdiğerlerine anlatırlardı. Kemal-i saffetle birbirlerine merbut olan bu iki sevdazade izdivaçlarının ümitsiz olduğunu görüyorlar idi. Vakta ki kış takrip etti, bir gece Mari kemal-i ismet ve edeple Naşid Bey'in koluna girmiş olduğu halde ağaçlar arasında geziniyorlar idi. Mehtap nur-efşan bu iki bedbaht sevdazadeyi ağaç dallarının arasından nüfuz eden ziyalarıyla tenvir ediyordu. Birdenbire Naşid, “Ah Mari, siz ağlıyorsunuz ha,” dedi. Hakikaten genç kızın güzel gözlerinden süzölen elmaspareler yanaklarından yuvarlanıyordu. Ara sıra inikas eden kamerin ziyasıyla pırlanta gibi lemean eden bu gözyaşlarını Naşid Bey görünce birdenbire durdu.

Mari, “Evet ağlıyorum çünkü artık emin ol ki ayrılmamız pek uzakta değildir,” dedi. Zavallı çocuk kemal-i yeisle boynunu büktü. Bir cevap bulup vermek için düşünmedi bile.

Kız soğukların takribini düşünüyor, Naşid Bey gelip gidecek olursa hastalanacağından ve gelmezse tahammöl edemeyeceğinden korkuyordu. Aradan epeyce bir müddet daha mürur etti; fırtınalar, soğuklar, yağmurlar başladı. Mari'nin ısrarına rağmen her gece yine devam ediyordu. Bir gün kar yağmaya başladı. Ah keşke o kar yağmayaydı! Bu iki sevdazadeyi gammazladı. Naşid Bey ile Mari'nin ayak izlerini korucular kar üzerinde görüp kızın pederine haber verdiler, pederinin koruculara ne türlü evamir-i kat'aya i'ta ettiğini yukarıda Mari, Naşid Bey'e söylerken işitmiş ve zavallı delikanlının o gece eve avdet edip kemal-i yeisle yatağına düştüğünü de söylemiştik!

### III<sup>23</sup>

Ertesi gün gözünü açtığı vakit bir kış gününün mağmum bir sabahıydı. Yataktan kalkıp sütünü içerken gözleri cam gibi parlıyordu. O gün akşama kadar odasından dışarı çıkmadı. Uzun bir sandalye üzerinde, ocağın karşısında müfekkiresi azalmış, mağmum, perişan bir halde bitap ü tevan olarak kendi za'mmınca cansız bir ceset gibi serpildi kaldı.

O gün dudaklarından hafif bir ah bile çıkmadı. Akşam olunca dadısının getirdiği çorbayı kemal-i iştahayla içti. Bir sigara yaktı, yine gündüzki gibi mağmumane sükuta daldı, gitti.

---

<sup>23</sup> III. bölüm başlamasına rağmen bu bölüm tefrikada yanlışlıkla II olarak numaralandırılmış. (h.n.)

Tam saat beşi çalışıyordu. Son darbesinden sonra Naşid Bey silkindi, kalktı. Herkes hâbegâh-i istirahatine çekilmiş, konağın derunine şiddet-i şitanın kasvetinden kederli bir sükut çökmüştü. Çocuk yavaş yavaş giyindi, kürklü paltosu selamlıktaydı. Redingotunu giyip mumu söndürdü. Yavaşça sofaya çıkıp odasını kilitledi ve kemal-i ihtirazla basarak [h]avluya indi. Dolabın içine girdikten sonra diğer tarafta bekleyen Ahmet Ağa'ya çevirmesini emretti. Dolap biraz çevrildi.

Naşid, “Ne duruyorsun, çevirsen a!” diye söylendi. Ahmet Ağa, “Dolap çevrilmiyor beyim, arasına bir şey sıkışmış olmasın,” diye dolabı tekrar zorladı. Dolap mihlanmış gibi duruyordu. Ahmet Ağa muavenet etmek için seyisi çağırdı. İkisi dışarıdan, İzzet Bey içeriden, ihtimali yok, dolap dönmüyor vesselam.

Naşid (Hiddetle): “Sonra ne olacak? Vakit geçiyor, saat altıya geldi. Miskin herifler elinizden bir şey gelmez.”

Ahmet Ağa: “Toplanıp oturduğunuz için redingotun etekleri filan sıkışmış olmasın. Bir bakıveriniz...”

Naşid Bey, redingotun eteklerini eliyle yoklarken hakikaten eteğin bir ucunun sıkışmış olduğunu gördü. Ahmet Ağa “Çıkarınız redingotu, çıkarınız bakalım,” deyince Naşid Bey redingotu kemal-i zahmetle çıkardı, redingotun çıkmasıyla dolap şiddetli bir tazyikle döndü. Naşid Bey hemen dolaptan atlayıp redingotu çıkarmaya çalıştırsa da bu kabil olmadı. Yalnız kürklü paltosunu giydi. Ahmet Ağa'nın “Üşürsünüz beyim,” demesini bile dinlemedi. Meşkûr'a atladığı gibi Allahaismarladık'ı çaktı, gitti. Berf kesretle yağmakta devam ediyor, soğuk da o derece şiddetliydi ki delikanlı nezd-i canana varamadan Meşkûr ile beraber dağlar başında donup kalacağına hükmetmeye başladı. O halde bile yine yoluna devam etti. Bin zahmet, bin eziyetle yollarda kardan birkaç kereler boğulmak tehlikeleri atlatarak mahal-i mülakata geldi, hayvanı ağaca bağladı, ormancıktan içeri girdi, Mari'yi taharriye başladı. Kız her zamanki yerde yine ona intizar ediyordu. Mari'nin elini eline almaya vakit olmadı, etraftan köpek avaveleri, hırıltıları işitilmeye başladı.

Mari: “Ah, artık kamilen ele geçtik, git beyim git, beni unut. Ben meşum bir kızım. Senin sebab-i mevtin olacağım. Ah Naşid, sen benim saadetim, hayatımdın... Git, kaç, kaç diyorum! Bak donmuşsun, hatta öleceksin, sen sağ ol Naşid, ben seni görmemeye tahammül ederim. Yalnız sen ölme, yaşa... (Gittikçe köpeklerin yaklaştıklarını avarelerinden anlayarak) Naşid, Allah aşkına diyorum, durma git ve bir daha buraya gelme!”

Naşid (Çıldırılmış gibi kızın ellerini tutarak): “Ne diyorsun, gideyim, senden ayrılalım, seni bir daha görmeyeyim öyle mi... Hayır diyorum, hayır, bu mümkünsüz şey. Bunun ihtimali yok, istemem.”

Mari (Müsterhimâne): “Evet, dur, gitme, seni tutsunlar, görsünler, evet görsünler. Senden kıymetli olan namusum da mahv ve berbat olsun.”

IV<sup>24</sup>

Naşid: “Mariciğim, senin namusun bence pek mukaddestir. Şimdiye kadar iki sevgili kardeş gibi yaşamadık mı; pederin beni görecektir olsa namusuna zerre kadar helal getirmediğimi anlamayacak mı? Ah, ben sana ruhumun bütün kuvvetiyle merbutum...”

Mari: “Ah Yarab, çıldıracağım! Git Naşid. Görüyorsun ki köpekler yaklaştı. Seni paralarlar, seni yanımda görmelerini istemem. Git diyorum. Kaç, namusuna dehalet ediyorum, namusumu kurtar.”

Naşid: “Öyle mi, işte gidiyorum Mariciğim. Sen müsterih ol fakat yarın gece yine gelmek şartıyla. Adieu, işte gidiyorum.”

Delikanlı, genç kızın elini sıkıp giryan giryan ayrıldı, gitti. Bu esnada köpekler gelmiş, yetmişmiş olduklarından kimisi Naşid’in arkasından koştı. Kimisi de Mari’ye hücum eti. Fakat Mari’ye hücum edenler kendi hanımlarını tanıdıklarından Naşid’in arkasından koşuşan köpeklere katıldılar, Mari de köpeklerle beraber koşuyordu. Naşid Bey hayvana binerken köpekler etrafını sardı. Mari köpekleri teskin etmek için isimleriyle çağırıyor, onları Naşid’e iras-ı zarar etmemeleri için zapta uğraşıyordu. Köpekler Mari’nin sedasından Naşid’e hücum etmiyorlarsa da avaveleriyle kıyametler koparıyor ve bu sorunla oraya bir yabancı girdiğini ilan ediyorlardı. Bir de bu aralık uzaktan “Jup Jup Jup! Yakala, geliyorum, yetiştim,” diye kalın bir seda işitildi. Mari telaşla “Biraderimdir, geliyor kaç,” diyebildi. Meşkûr yaydan ok fırlar gibi öyle bir fırlayış fırladı ki Mari yalnız Naşid’in “Allahaismarladık Mari,” dediğini işitebildi. Dil-hıraş bir sayha attıktan sonra karların üzerine düştü, bayıldı. Mari’nin sayhasını işiten biraderiydi. Zaten pek uzaklarda olmadığından geldi, yetişti. O nazik vücudu bir ton gibi kaldırıp kollarının üzerine aldı. Bu namusperver adam, hemşirenin bayıldığına ehemmiyet vermedi, yalnız “Ah o çapkını yakalayamadım,” diye teessüfler ediyordu. Naşid Bey, konağa bir geliş geldi ki biçare Meşkûr’un ayakları diz kapaklarına kadar donmuştu. Dönme dolap vasıtasıyla içeri girdi, odasına çıktı, soyundu, elbisesini kaldırmaya vakit bulamadan karyolasına devrildi. Odada ocak kıvılcımlar saçarak cayır cayır yanmaktaydı. Bu hamam gibi sıcak odada fanila battaniyeler, yorganlar altında tir tir titriyordu. Sabahleyin dadısı beyin daha uyanmamasından endişe ederek kapıyı açıp içeri girdi. Naşid Bey dalgın yatıyor idi.<sup>25</sup> Dadısı seslendi, haykırdı, eliyle sarstı. Beyde gayr-i muntazam nefesten başka hiçbir şey işitilmiyordu. Büyük beyle hanıma koştı, birkaç hekim birden geldi, konsoltolar oldu. Humma-ı tifoydu; müthiş hastalık... Neden oldu, bilen var mı, yok... O kadar soğuk olmuş ki bey maazallah incimad ediyormuş. Sebebini de bilen yok, bir de bu aralık büyük bey, hekimlerle selamlığa çıkıp da kâhyanın “Efendim, Meşkûr ölüyor, bir hekim de ona getiresiniz,” demez mi.

“Meşkûr’a ne olmuş?”

Kâhya: “Bilmeyiz efendim...”

<sup>24</sup> IV. bölüm başlamasına rağmen bu bölüm tefrikada yanlışlıkla II olarak numaralandırılmış. (h.n.)

<sup>25</sup> HMG’de “baygındı ” şeklinde yazılmış. (h.n.)

Bey, “Nasıl bilmezsiniz oğlum, içeride birdenbire hastalanıyor, Meşkûr selamlıkta ölmeye yüz tutar da sizin bilmemeniz olur mu? Bu olanlar her neyse söylemeli yoksa hepinizi kovarım...” deyince kâhyada hoşabın yağı kesildi<sup>26</sup> ve “Mademki emir ediyorsunuz,” diye Ahmet Ağa, Naşid Bey'in yedi sekiz aydan beri devam ettiği gece seyahatlerini bir bir anlattı. Hele o dolap meselesine bey o kadar şaşıtı ve kendi kendine şeyler mırıldandı. Ertesi günü Mari'nin babasına kızını oğlana vermesini mütezammin bir haber gönderdi. Fakat gelen cevapta “Kızım dünkü gün Lloyd Kumpanyası'na<sup>27</sup> mensup bir vapurla seyahate çıkmıştır,” fıkrası yazılıydı.

Naşid Bey bu kadar dikkat ve ihtimam olunduğu halde tam yirmi yedinci günü biraz gözlerini açabildi. İlk sözü de pederinin yüzüne bakarak “Mari,” olmuştur.

Pederi: “Mari elimizde demektir. Hele sen kemalen şifayab ol bakalım.”

Zavallı peder, oğlanı çocuk oylar gibi aldatıyordu. Aradan iki sene mürûr etti, artık Naşid Bey, Mari'den kat'-ı ümit eylemişti. Mari seyahate gittikten sonra ailesi de çekilmiş, gitmiş, nam ve nişaneleri kaybolmuştu. Naşid'in pederi bir tanecik oğlunun mürüvvetini görmek istiyor fakat inatçı çocuk bir türlü razı olmuyor. Hanımefendi, oğlunun imdadına yetmişti. “Ben oğluma istediği gibi bir cariyeye alırım,” dedi ve o günden itibaren cariyeler gelmeye başladı. Çocuk hiçbirinin yüzüne bile bakmadı.

Büyük Bey, “Mari'ye müşabeheti olan bir kız bulursak kalbine defin etmiş olduğu hayali ihya etmek için belki kabul eder,” dedi. Büyük Bey, Mari'yi tanırdığından familyasıyla gizlice istişare etti. Bir gün bir vapura rakibe Dersaadet'e müteveccihen hareket etti. Naşid Bey, babasının Dersaadet'e ne için gittiğinden haberdar olamadı. Aradan yirmi gün kadar bir zaman mürur etmişti ki Büyük Bey de gelini olacak cariyeye vürut etti. Cariye, Naşid Bey'in hizmetine tayin olundu. Bey evvela o kızın yüzüne bakmamıştı. Fakat sonralar mesela kaşında gözünde nasiyesinin Mari'ye müşabehet-i tammesini görünce nazar-ı dikkati açıldı, kızda terbiye ve nezaket tecemmû etmişti. Kıza baktıkça iki seneden beri matemini tuttuğu sevgilisini karşısında tecessüm etmiş zannetti. Yüreğinden doğru kabarıp gelen bir hıçkırığı güç zapt edebildi. Ah ne yapsın, iki seneden beri nam ve nişanı kaybolan, ne olduğu belli olmayan Mari'yi seviyordu. Senelerden beri ve kalbine yer etmiş kalmış olan o muhabbeti söküp atmak elinden gelmiyor, yerini gasp etmeye çalışan şu ayakta duran kıza buğz ve adavet ediyordu. Aylar mürur ettikçe delikanlı Peyker'siz duramamaya başladı. Halbuki Peyker'i değil, Mari'ye olan müşabehetini seviyordu. Aylarca kalbiyle ettiği mücadelenin neticesini söylemek için bir gün dadısını çağırdı. Artık kalbine hüküm etmiş, onu üzmüş olan Mari'nin muhabbetini kalbinin en derin köşelerine saklamıştı. “Dadı, bey babama söyleyiniz Peyker'i bana akdetsin,” dedi. Zaten peder ve valide buna bu meserretli habere intizar ediyorlardı. Derhal o gün akd icra olundu.

<sup>26</sup> “Söylenecek söz, verilecek karşılık veya yapılacak bir şey kalmayacak bir duruma düşmek, yüzünde hoşnutsuzluk belirlemek, ortaya çıkan olumsuz durumdan üzüntü duymak” anlamına gelmektedir.

<sup>27</sup> Avusturya'ya ait olan, 1832'de Trieste'de kurulan, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasında sefer yapan, Lloyd Tristino Kumpanyası olarak da bilinen; *Araba Sevdası*, *Sergüzeşt* gibi romanlarda da ismi geçen kumpanya. (h.n.)



## The Voice of a Pragmatic Moralist

Bahtiyar oldu mu... Evet beş altı sene sonra iki tane minimini yavrulara malik olup sadakatli bir zevç, muhabbetli bir peder oldu. Zaten büyük peder ve validenin tek arzuları hafid ve hafidelerini okşamaktı. İşte bunlar da bu arzularına muvaffak oldular.

Mari'ye ne oldu? Kim bilir belki o da böyle mesut bir aile teşkil etmiş ve bahtiyar olmuştur.

*The Brokenhearted*

**Writer: P. Fahriye**

After appearing as a serial novel in *Hanımlara Mahsus Gazete* (Newspaper for Ladies) it also has been published in book form.

*Hanımlara Mahsus Gazete* Publishing House, 1317, Istanbul

It was ordered to be collected and destroyed in 1318.

I

“Come on, jump. A little bit more effort. Make me proud. To the left...a small ditch. Let's cross it safely. We need to speed up and jump over it. Come on, jump... Bravo, my Baba Meşkûr.”

These words were uttered by a nineteen or twenty-year-old, handsome young man who was riding a youthful, stalwart Arabian horse. Outside, a strong, north-easterly wind was blowing hard, but it could not penetrate into the fur coat of the young man. The snow, morphing into a storm in the hands of ferocious winds, was falling on the earth. The wide plains, clad in pure white, now looked sacred. The rider, barely able to distinguish the big dark shadow on the left side of the plains said “You have arrived Baba Meşkûr. Now, you and I can both take a quick break...come on, my dear friend” and stroked the animal's mane. The animal, as if he understood his owner's words, started to go faster. Meşkûr was now flying, as if he were a bird. Fifteen minutes later, they approached that big, dark shadow. This was a forest. The animal trotted on but right when he was about to enter the forest, he reared up. Astonished, the rider encouraged the animal, and said “Did you get startled, dear...have you forgotten the path you have taken every night, for the last six, seven months? Come on, friend, very little left. Come on, jump. Don't be scared...”. But the animal was startled by the scary sounds of the forest and dreaded going into its depths. No matter how hard the rider tried, it didn't work. Despite the heavy storm, big drops of sweat were running down his cheeks. All of a sudden, he turned the animal's head towards the forest, as if he remembered something. When the animal received his command to turn back, it sprinted but the poor animal's happiness quickly left its place to dismay because after a while, the rider once again turned the animal's head towards the forest. He pressed his spurs on the animal's belly and released the animal at full speed. Poor Meşkûr, not having experienced such torment before, had gotten extremely overworked. As the bit pushed further, it started foaming and bleeding in the mouth.

The rider continued to push the animal further “Faster, Meşkûr, faster...we shall cross this forest with the speed of lightening. Earlier we got a bit cross but that's alright” he said, trying to encourage him. This time, Meşkûr obeyed his master. He dived right into the heart of the forest. Though a thick darkness had veiled the depths of the forest, the animal could easily find his way around as he had been traveling there every night for six, seven months. In some places, the tree

branches were so thick that they almost touched the rider's face. Heaps of snow sitting on top of the trees suddenly broke free and fell to the earth. The deep cries of the jackals and the sound of the rustling trees in the storm horrified the young man and yet a certain desire in his heart wiped away his fears.

Could this forest ever stand in the way of a young man who could fly over mountains, hills, ditches like a desert bird? After a while, the forest no longer looked as thick and a little later, they safely got out of this dark forest. One could see here and there cottages covered with snow. The rider eased the reins to slow down the animal. Though the heavens were veiled with clouds, the moonlight spread its radiance to the universe whenever they tore away from each other.

The rider's horse trotted past the ghost-like cottages. All of a sudden, he stopped his horse before a little forest of pine and willow trees and jumped down. After tying Meşkûr to a tree, he delved into the forest and disappeared. After walking for a while, he got to an open space. There stood a big, white mansion. Fearing they would see him from their windows, the young man stepped back and hid behind the trees. He reached for his cigarette case and took out a cigarette. Using a couple of the match sticks he struggled to light his cigarette and then fixated his eyes on the door of the mansion. In less than two minutes someone wearing a black coat and a black head covering cautiously opened the door of the mansion, slowly walked out the door, went down the stairs, and walked towards the tree behind which the young man was hiding. The young man took a few steps and greeted the person coming towards him. This person was a young girl around seventeen or eighteen. She offered her tiny hands to the young man and said:

“What sacrifice! Who would travel here all the way from the city in weather like this?”

The young man said, “My dear, don't I do this every night?”

The girl (a bit upset) said "Are you comparing this very night to every other night? Don't you see how cold it is tonight. The snow falls so heavily that the rivers will soon freeze. Ah, Naşid, Naşid, I had begged you last night, made you swear on your love for me that you wouldn't ride here tonight. Why are you here? Oh dear, are you even used to these hardships, this kind of cold weather? You could have been sleeping peacefully in your warm bedroom now. Didn't you give me your word? Wasn't that your promise? What if, God forbid, you get sick...think of me Naşid, what would happen to me, think about it for once. Already when you don't visit me for a night, I find myself wandering around like a lost soul until dawn. What if you were sick; how would I even know about it? How will I know what happened to you? If you don't care about yourself then have mercy on me. Remember that my life depends on your life. At least try to protect yourself for my sake.”

The girl was uttering this deeply felt complaint, this heartfelt cry in a sad, shaky, and raspy voice.

Naşid Bey: “Mari, dear Mari! How can I not see you for forty-eight hours? Don't you know that not being able to see you and death are the same thing for me. Please have mercy and at least do not stop me from seeing you for an hour every night!”

Mari (nodding): “Your life is sacred to me, my *bey*... Ah, if only you knew what happened... Yes, yes, you must know. Last night, in the snow, the watchmen noticed your footprints and told my father about it. My father ordered that all trespassers on his property be caught and put in prison, and if they attempt to escape, that the dogs be sent after them. Ah, you know, if such a thing ever happens to you, we are both ruined as it would mean that you cannot see me anymore. My father is a very conservative eighty-year-old man. He would make my life miserable.”

Naşid Bey (suddenly): Would you run away with me right this minute?

Mari (with fear): “Run away! Run away from my father and mother... Ah, that cannot happen, not right now. That is the last resort. Yes, I would sacrifice myself for you and run away but not now...”

Right at that moment, Mari heard the cracking of the branches and grabbed Naşid’s hand, and begged him, “We are being watched. Go, run away, for the love of Allah...” she said.

Naşid: “Why would I run away... didn't I make it clear to you that not seeing you and death are the same thing to me. No, no, I will stay here. I am not going anywhere. They can catch me, kill me, do whatever they want... I will not leave you.”

Mari (panting as she spoke): “Ah, ah Naşid, our love is impossible. Don't stay here, not all is lost. Go now, come back tomorrow night and you'll find me here, yes. For Allah's sake, go now, go, please, don't stay here.”

Naşid Bey: “Alright then, I am leaving you in the hands of Allah, Mari. I am leaving. May Allah protect you.”

Mari: “No, no you are not leaving, you cannot leave... Ah, I am scared, scared that this may be the last time we see each other. Ah, that scares me (suddenly gathering her courage) but why am I talking like a fool... Go, my *bey*, go. May Allah give you health. Come back tomorrow night and you shall find me waiting for you here...”

Naşid held the girl's hand. Unsure of what to say to her, the only words that came out of his lips were “I am leaving, my dear Mari”. Then with a heavy heart, he walked towards Meşkûr. He jumped on the saddle and rode the animal in the direction of the snow-covered houses. A sharp pain pierced his bosom, he just wanted to weep. When the young man entered the town, the clocks were striking eight. As the last strike sent up tremors in the air, Naşid Bey was in front of the *selamlık*<sup>28</sup> door of the mansion. The door opened slowly, before he even touched the door knob. The *bey* went inside and was greeted by the stableman. The *kahya*<sup>29</sup> of the *harem* was also waiting for the *bey*. When he saw how terrible the *bey* looked, how his face turned blue from the cold, he said “My *bey*, you are making a mistake. Wouldn't it be better if you at least give up the nightly

---

<sup>28</sup> The section of the house reserved for men.

<sup>29</sup> Butler.

visits and take them up again in the spring? Oh dear, look, Meşkûr is shaking badly. Your father's dear animal. God forbid if anything happens to this animal, what would we say to your father?

Naşid Bey (with a terrifying look): “You cannot seriously be concerned about the animal...Here I am burning in hellish fires...come now, turn the cabinet, I will come in...”

The *kahya* walked behind the *bey*. He turned the door of the cabinet in between the *harem* and the *selamlık* and said “come in my *bey*.”

After Naşid Bey took off his fur coat, he squeezed himself into the lower part of the big cabinet without any difficulty, and the *kahya* turned the face of the cabinet towards the *harem*. The *bey* jumped down from the cabinet and went upstairs, shivering head to toe. He entered his room, confused, mentally and physically exhausted, and still shivering. Fortunately, he had stacked the stove with wood before he took off for his nightly visit, so now the room was as warm as a *hamam*.<sup>30</sup> He took off his clothes and collapsed on his bed. At that moment, tears started springing from his eyes, he sobbed and sobbed, and sobbed, choking on his own tears. Then he passed out and remained still.

Outside, the storm went on. The snow was falling peacefully, and it was only the howls and the restless barks of the dogs that disturbed the silence.

## II<sup>31</sup>

Naşid Bey's father is a well-known and respectable person in town. He is a nobleman who has traveled to far corners of the world. When it comes to the lady of the house, she had dedicated herself to keeping her one and only son on the right path. She would even guard the middle doors of the mansion at night, lock the doors with her own hands, and hide the keys in her room. In the morning, she would get up early, open the doors, and let all the *bey* pass through the doors. Until he turned nineteen, the boy did not really understand why his mother took all these precautions.

One night, he attended a ball in a wealthy merchant's house, and there he was introduced to a girl from the European nobility. That night, Naşid Bey, who had already started acting naughty here and there, fell in love with the kind demeanor and the beauty of that girl. A few nights later, they met again in another ball and from then on, these fortuitous meetings became more frequent. When the girl informed the boy that she was a guest in town and they would be returning to their own house in a couple of days, Naşid Bey got extremely upset. Thankfully, the girl came to his rescue and told him where she lived. He thought of a meeting place and swore that on the second night, at six o'clock sharp, he would be there. They bid farewell to each other that day, and he returned home feeling elated. Yes, he had returned home but only to remember that the middle doors were locked at night and the keys were with his mother. He didn't really know what to do. Poor boy, what could he do? He deliberated on it for twenty-four hours. The hour of their meeting

---

<sup>30</sup> Turkish bath.

<sup>31</sup> This is where the second part of the story begins in the serialized version of *Dilfikâr*. In the book version, the story opens with Part I, but no subsequent numbering exists in the text.

was drawing near, and he didn't really have a plan. Alas, desire, and longing on one hand, sorrow on the other made the young man grow more desperate. He suddenly wanted to quit this indecent act, this hopeless love affair before it started. If he didn't go to her tonight, it would all be over. Right when he was about to make up his mind, he remembered his promise. Should a brave and noble young man be embarrassed in front of a girl? No, no, he had to go no matter what. But how? At that moment, he noticed the *ayvaz*<sup>32</sup> walking towards him with the food tray on his head. The *ayvaz* put down the food tray in front of the revolving cabinet. Then the *kethüda* of the harem opened the door of the cabinet and examined the pans that the *ayvaz* had placed there. After placing all the pans in the cabinet, he stepped back with the empty food tray on his head. After the *kahya* of the *harem* told the *cariye*<sup>33</sup> to “get the food,” he shut the door and retreated to his room. Suddenly, there appeared a sparkle of hope in Naşid Bey's eyes. He quietly walked towards the *kahya* and asked at once.

Naşid: “Ahmet Ağa, could someone my size fit in that revolving cabinet and still come out on the other side?”

Ahmet Ağa: “No doubt my *bey*. The revolving cabinet is quite big, even two people could fit in... would you like to give it a try?”

Naşid: “Yes. Starting tonight, wait for me by the cabinet every day at five and then rotate it.”

Ahmet Ağa: “That part is easy, but the cabinet is a bit unclean...”

Naşid: “Who cares. All I care about is to pass to this side at five o'clock and be free. Meşkûr has to be ready at the same time. You understand it, right?”

Ahmet Ağa: “My *bey*, what to do if your father's precious animal gets sick or something. Can't we prepare another animal for you?”

Naşid: “That's not your problem! If my father hears about it, I am the one to answer him, aren't I?”

Ahmet Ağa: “Yes, sir. We shall follow your orders.”

Naşid: One more thing. If this thing ever gets out, you and I will have a fall out.

Ahmet Ağa: You can trust me, my *bey*.

Things went as they had planned. Naşid Bey got into the revolving cabinet enthusiastically. The *kahya* turned the *bey* towards the *selamlık*. The horse was ready to go and so, the *bey* led the horse by its rope and left the mansion. It was late Spring; there was a soft breeze in the air and the sky was filled with a thousand stars. Naşid Bey got on the horse and left the town within five minutes. He started riding his horse over the wide plains clad in green. After fifteen minutes, he arrived in the forest. That soft breeze, shaking the leaves of big trees in the forest was spreading

---

<sup>32</sup> Servant who is typically responsible for house and kitchen work in Ottoman times.

<sup>33</sup> Female slave.

the fragrance of the soul caressing springtime everywhere. All of this drove the already head over heels in love young man, crazy. Between the girl's house and town was one hour with the horse.

Naşid Bey stopped by the house in front of the forest, their designated meeting place. Right when he was trying to decide which way to go, the girl came out of the forest, dressed in white from head to toe. When Naşid Bey saw the girl, he jumped down from his horse and ran to his beloved. After tying the animal to the tree, the two lovers disappeared into the depths of the forest. From that night on, every night, he and Mari would meet in that forest and talk about their love for each other. They would share with one another their heart's troubles. These lovers who were united innocently, knew, however that there was no hope for marriage. Winter arrived. One night, Mari was holding Naşid Bey's arm in an extremely chaste and virtuous manner while they were taking a walk among the trees. The moon was shining on these two ill-fated lovers, its beams penetrating through the branches. Suddenly, Naşid said "Ah, Mari, you are crying". It was true, tears of sorrow were streaming from the young girl's beautiful eyes. When he saw the tears shining like diamonds under the reflection of the snow, Naşid Bey suddenly stopped.

Mari said "Yes, I am crying because believe me, our time of separation is drawing near."

Poor child dropped his head in extreme despair. He couldn't even think of a response.

The girl was worried about the cold weather and was thinking that if Naşid Bey were to continue these nightly visits, he could get sick. And yet, she could not bear the pain of not seeing him. Quite some time passed and then came the storms, the rain, and the cold weather. Despite Mari's opposition, nightly meetings continued as before. One day, it started snowing. Ah, if only it hadn't snowed. It unmasked the lovers' plan. The watchmen noticed Mari and Naşid Bey's footprints on the snow and informed Mari's father. We had already mentioned above during Mari and Naşid Bey's conversation what kind of orders the father had given the watchmen and mentioned how the poor young man had returned home that night and fallen sick out of his extreme despair!

### III<sup>34</sup>

The next morning, he opened his eyes to a gloomy winter morning. He had a glassy stare as he got up from his bed and sipped his milk. That day, he stayed in his room until the evening. He lied down on a long chair, across from the fire, like a corpse, dispirited and unable to think. That day, not even a faint sigh left his lips. At night, he had the appetite to finish up the soup his nanny had brought him. He lit a cigarette and like he did during the day, fell into a gloomy silence.

The clock stroke five. After its final strike, Naşid Bey suddenly got up. Everyone had already retreated to their sleeping chambers, and a woeful silence, caused by the bleak winter storm, had descended into the heart of the mansion. The child dressed up. His fur coat was in the *selamlık*. He put on his redingote and put off the candle. He locked his room quietly and shaking like a leaf,

---

<sup>34</sup> This is the beginning of the third episode. However, it is still given the number 2 in the serialized version.

went down to the *avlu*.<sup>35</sup> After getting into the revolving cabinet,<sup>36</sup> he ordered Ahmet Ağa, who was waiting on the other side, to rotate the cabinet. The cabinet was rotated only a little.

Naşid snapped, "What are you waiting for!" Ahmet Ağa pushed the cabinet again and said "The cabinet doesn't turn, my *bey*. Perhaps something is stuck. The revolving cabinet was indeed stuck. Ahmet Ağa called the stableman for help. The two of them pushed from the outside and İzzet Bey pushed from the inside, but the cabinet was not moving at all.

Naşid (angry): "What will happen now, you sluggish brats, the clock is ticking, it's almost six. You can't do anything right..."

Ahmet Ağa: "Perhaps the skirt of your redingote is stuck because of the way you are sitting in there. Perhaps you can check..."

As he checked the skirt of his redingote, Naşid Bey indeed noticed that the tip of the skirt was stuck. When Ahmet Bey told him to take off his redingote Naşid Bey first struggled but then managed to do it. Once the redingote came off, the cabinet span forcefully. Even though Naşid Bey immediately jumped off from the cabinet and tried to pull the redingote, he couldn't. The only thing he could wear was his fur coat. Ahmet Ağa said "You will get cold my *bey*" but he didn't pay attention to him, jumped on Meşkûr, bid a quick adieu, and left. The snow was falling hard, and the weather was so cold that the young man started to think that he and Meşkûr would freeze on the mountains before making it to his beloved's side. But he rode on. He overcame a thousand obstacles on this journey; many a time he almost got buried in the snow, but finally he made it to the meeting point. He tied his horse to a tree and went into the forest to look for Mari. The girl was waiting for him in their usual meeting place. Before he could reach for Mari's hand, he heard the loud barks and the growls of the dogs.

Mari: "Ah, my *bey*, now we are really caught, go, go, and forget about me. I can bring nothing but bad luck to you. I will be the cause of your death. Ah, Naşid, you were my happiness, my life. Go, I say, run away, away. Look at you, you are freezing. Naşid, as long as you survive, I will learn to live without you. What matters is that you don't die but live on. Hearing the barks of the dogs getting closer, Mari said, "Naşid, for the love of God, I say, don't stay here, go, and never come back here again."

Naşid, holding the girl's hand like a mad man said, "what are you saying, that I should go and break up with you and never see you again...no, I say, no, it's impossible. There is no way, I don't want to..."

---

<sup>35</sup> Courtyard in Islamic architecture.

<sup>36</sup> Dönme dolap: revolving door used to transfer food from the harem to the selamlık sections in Ottoman mansions, palaces, or similar big structures. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 5 (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 515.



Mari (almost begging him) said, “No, wait, don't go. Let them arrest you and see who you are, yes, let my honor, which is more precious than you, be ruined...”

IV<sup>37</sup>

Naşid: “My dear Mari, your honor is sacred to me. Haven't we lived like two dear siblings until now. If your father sees me, wouldn't he know that I never stained your honor. Ah, I am yours with my entire soul.”

Mari: “Oh, God, I will lose my mind. Go, Naşid. You see, the dogs are really close by. They will tear you up into pieces. I don't want them to see you with me here. Please, go. I trust your honor to save mine...”

Naşid: “Don't worry, my dear Mari, I will go but only to come back again tomorrow night. Adieu. here I go...”

The young man grabbed the girl's hand as tears were streaming down his cheeks and departed. In this instant, the dogs had arrived at the scene. Some followed Naşid and some attacked Mari. Those who attacked Mari recognized their lady and then they, too, joined the pack running after Naşid. Mari was now running along with the dogs. The dogs finally surrounded Naşid Bey as he was getting on his horse. Mari was calling the dogs with their names, trying to calm them down so that they would not harm Naşid. Even though the dogs were not attacking Naşid because of Mari's voice, they were causing a ruckus with their barks, announcing that there was a trespasser. In the meantime, a deep voice was heard. He was saying, "Jup, jup, jup, catch him, I'll be right there."

Mari could barely say "It is my brother, run away." Meşkûr sprinted like an arrow from a bow, and all Mari could hear Naşid say was "Goodbye, Mari." After a heart-breaking cry, she fell on the snow and fainted. It was her brother who heard Mari's cry. Because he wasn't that far, he came to her rescue right away. He lifted up that delicate body which felt like a ton in his arms. This honorable man did not care too much about his sister fainting, but he was complaining about how he couldn't catch the Casanova.

When Naşid Bey came home, poor Meşkûr's legs were frozen up to his knees. He climbed into the revolving cabinet and then went straight to his room. He took off his clothes but before he could put them away, he collapsed on the bed. The fire in the stove was crackling. Though the room was as warm as a *hamam*, he was shivering under the wool blankets and sheets. In the morning, when the *bey* did not wake up on time, his nanny got worried and went into his room. Naşid Bey was lying unconscious. The nanny called out his name, cried out, shook him by the shoulders but except for the irregular breathing, there was not a sound coming from him. She ran to the big *bey* and *hanım*. A couple of physicians came to the house for consultation. Their diagnosis was typhoid fever. Does anyone know what caused it? No. He was so cold that heaven forbid he almost froze to death. And nobody knows why. In the meantime, the big *bey* went out to

---

<sup>37</sup> The fourth and final part of the serialized version starts here.

the *selamlık* with the physicians. While they were out there, the *kahya* came over and said, sir, Meşkûr is dying, can't you bring a doctor for him as well?

“What happened to Meşkûr?”

The *kahya* said, "We don't know, sir..."

Bey: “How could you not know? All of a sudden, my son gets sick in the house, Meşkûr is about to die in the *selamlık*, and you claim to not know anything. You need to tell me the truth or I'll fire you all...When he uttered these words, the *kahya* realized that he had reached the end of the road. He obeyed the *bey's* orders and told him all about the nightly adventures of Naşid Bey for the last seven or eight months. The *bey* was particularly taken aback by the revolving cabinet trick. He mumbled something to himself. The next day, he sent a letter to the girl's father asking him to give his daughter's hand to his son in marriage. However, in the father's letter there was a section that said "My daughter left with a Llyod Company<sup>38</sup> boat yesterday.

Even with so much care and attention, it was only after twenty-seven days that Naşid Bey opened his eyes. His first words as he looked at his father were "Mari".

His father said "We have Mari. Why don't you fully recover first."

The poor father deceived his son like he would a small boy.

Two years had passed, and Naşid Bey had lost all hope about Mari. After Mari left with the boat, her family moved away as well. There was no trace left of them. Naşid Bey's father wanted to see his son get married, but the child refused to agree to it. The mother came to her son's rescue. I'll find my son a *cariye* of his liking she said, and after that, many a *cariye* started coming to the house. The child showed no interest; didn't even look at their face. The *bey* said: "If we can find a *cariye* who looks like Mari perhaps he will revive the treasure he buried in his heart and he will accept her. The *bey* knew Mari so he secretly communicated with her family and one day he took the boat to *Dersaadet*.<sup>39</sup> Naşid Bey never learned as to why his father went to *Dersaadet*. Twenty days or so had passed when the *bey* came back with the bride-to-be *cariye*. The *cariye* was given to Naşid Bey's service. At first, the *bey* didn't show any interest in her but later, when, for instance, he noticed how her eyes resembled Mari, he started to pay attention. The girl had nothing but good manners and kindness. When he looked at the girl closely, he thought that the lover he had been grieving for in the last two years was in front of him. He could barely contain the cry that swelled up in his heart. He couldn't help it. He loved Mari, who had disappeared from the face of the earth. He just couldn't get rid of the love that had occupied his heart for years. He was being hostile to this other girl who was trying to replace Mari. As months went by, he realized that he couldn't live without Peyker. In reality, it wasn't her that he loved but her resemblance to Mari. One day, he

---

<sup>38</sup> A nineteenth-century Austrian Company that operated ships between ports around the Mediterranean, including Istanbul.

<sup>39</sup> Another name for Istanbul.

## The Voice of a Pragmatic Moralist

called his nanny to his room to tell her the outcome of his long emotional struggle. He had now buried Mari's love, which had caused so much suffering for him, to the deepest corners of his heart.

He asked his nanny to tell his father to have Peyker join him in matrimony. The mother and father were already waiting for this happy news. The marriage took place right away, on that day...

Did he end up being happy? Yes, after five or six years, he had two small children, a loyal wife, and he himself became a loving father. The grandfather and mother's only wish was to see their grandchildren anyway, and they got their wish.

What happened to Mari? Who knows, maybe she, too, ended up having such a joyful family, and found happiness.

