

EDİTÖR

Doç. Dr. Gülnaz KURT

**DÜNYA
DİLLERİ VE
EDEBİYATLARI**

Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

**ARALIK
2024**

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı
Birinci Basım / Aralık 2024 - Ankara
ISBN / 978-625-388-123-8

© copyright

2024, Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir
yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

**DÜNYA DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER**

EDİTÖR

Doç. Dr. Gülnaz KURT

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

PIERRE BENOIT'NIN “GOBİ ÇÖLÜ” ADLI ESERİNDE KAHRAMANIN BİREYLEŞME SERÜVENİ

Sibel YILDIZ 7

BÖLÜM 2

HİNDUİZM'DE TANRI ÜÇLEMESİ TRİMURTI: BRAHMĀ, VİSHŇU, ŐIVA

Őengül DEMİREL 31

CHAPTER 3

RE-READING *MADAME BOVARY*, THE PIONEER OF THE PHYSIOLOGICAL REALISTIC NOVEL

BuŐra ŞENGEL 51

BÖLÜM 4

HİTİT METİNLERİNDE GEÇEN FIRTINA TANRI'SININ ADAMI “LÚ DU” ÜZERİNE BİR DEŐERLENDİRME

Betül TERCAN 67



BÖLÜM 1

PIERRE BENOIT’NİN “GOBİ ÇÖLÜ” ADLI ESERİNDE KAHRAMANIN BİREYLEŞME SERÜVENİ

Sibel YILDIZ¹

¹ Öğretim Görevlisi Doktor, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Orcid : 0000-0003-1702-1214

GİRİŞ

Edebi eserleri hem yapısal hem de anlamsal olarak inceleyebilme olanağı tanıyan eleştiri yöntemleri, bize metnin yazarını, ortaya çıktığı dönemi ve toplumun yapısını da değerlendirebileceğimiz geniş bir inceleme alanı sunmaktadır. Böylelikle yazarın tekelden hayat bulan eserler, sadece kendi içinde kalmayıp bu açıklayıcı eleştiri yöntemleri sayesinde eleştirmen tarafından çok yönlü bakış açılarıyla incelenerek görüldüğünden çok farklı dünyalara açılan kapılara dönüşürler. Eserin bu yönünü keşfetmemize olanak sağlayan en önemli eleştiri türlerinden biri de yirminci yüzyılda esere dönük eleştiri türü olarak ortaya çıkan *arketipsel eleştiri* kuramıdır. Edebi eserlerin, kendine ait ve okuyucunun tutacağı bir ayna aracılığıyla keşfedilmeyi bekleyen gizemli bir arka bahçesi vardır. Eserin bahsettiğimiz arka bahçesini keşfetmemizi sağlayan bu eleştiri kuramı, sosyoloji, felsefe, psikoloji, tarih gibi birçok bilim alanından beslense de gelişiminde en önemli rolü 19. Yüz yılın sonlarında antropoloji alanında yaşanan gelişmeler ve Sigmund Freud'un psikanaliz alanında yapmış olduğu önemli çalışmalar oynamaktadır. Antropoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu elde edilen, dünyanın farklı yerlerindeki birbirinden uzak toplumların dini ritüellerinde ve geleneklerinde gözlemlenen benzerlikler sonucu varılan “ortak bilinç” fikri ile Freud'un bilinçdışı üzerine yapmış olduğu bilimsel verileri sentezleyerek edebiyat alanında arketip kavramından bahseden ve bu eleştiri türünün eserlere uygulanabilirliğini destekleyen bilim insanı Carl Gustav Jung'dur (Yılmaz, 2019).

Jung'un çalışmalarının merkez noktasını oluşturduğu bu edebi analiz türü, ruhsal motiflerden doğan her insan eylemi gibi edebi eserlerin de psikolojinin alanına dahil edilebileceği savını ortaya koyar. Ancak Jung, esere psikanalizin en önemli figürlerinden olan Sigmund Freud'dan çok daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini savunur; çünkü Freud'un psikanalitik çözümleme tekniğinin, oldukça dar bir çerçevede esere yaklaşımını düşünür: “Freud'un indirgeme yönteminin özü, bilinçdışı arka-planı işaret eden bütün ipuçlarını toplamak ve sonra da bu malzemeyi analiz edip yorumlayarak temel içgüdüsel süreçleri yeniden inşa etmektir” (Jung, Ruh, 2017, s. 95). Bu teknik, okuyucuyu, eserin kimi özellikleriyle, onu ortaya koyan yazarın özel yaşantısı arasında bağlantı kurmaya iter. Analitik yani arketipsel yöntem ise, tıbbi yargılardan uzak, eserin sınırları içerisinde bir analiz biçimini benimser çünkü eseri bir insandan ziyade insan üstü bir oluşum olarak görür ve bu sebepten dolayı da kişisel kriterlerle değerlendirilmesine karşı çıkar (Jung, Ruh, 2017, s. 97).

Uzun yıllar Freud ile çalışan Jung, onun sınırları içinde kalmayı reddederek kendine başka bir yol çizer ve yaptığı araştırmalar sonucu bazı konularda fikir ayrılığına düşer. Özellikle bilinçdışı kavramının yapısında karşıt düşüncelere sahiptirler: Bilinçdışı kavramının içeriği üzerine yapmış olduğu

yoğun çalışmalar sonucunda, Freud'dan farklı olarak Jung, bireyin bilinçdışının bireysel ve kolektif-ortak olmak üzere ikiye ayrıldığı sonucuna varır. Kişisel bilinçdışı tamamen bireyin öznel yapısına aittir: Çocukluk anıları, bastırılmış duygular, unutulmuş anılardan oluşan bir yapıya sahiptir; yani bireyin tamamen kendine aittir. Ancak kişisel bilinçdışı ne kadar öznel ise kolektif bilinçdışı da o kadar toplumsaldır. Bireyin bu karanlık tarafı atalarımızın deneyimlerinden oluşmuş ve hemen hemen tüm insanlarda benzer davranış kalıpları ve içeriklerinden oluşan evrensel bir yapıya sahiptir. Jung'a göre kolektif bilinçdışı, bireyde doğuştan var olan “*arketip*” olarak adlandırılan içeriklerden oluşmaktadır. Ortaya çıkışı Platon'un ideacılığına kadar uzanan arketipler, atalarımızın zaman içinde sayısız defa deneyimleyip yineledikleri psikik işlevlerin birikimidir; yani ilk çağlardan bu yana dünyanın her yerinde yaşanmış deneyimlerin temsilcileri olarak değerlendirilebilirler. Kolektif bilinçdışımızda biriken ve zihinsel bir depo işlevi gören bu içerikler, insanın *bireyleşme sürecini* de yansıtmaktadır (Tecimer, 2006, s. 102). Jung, bireyleşme sürecini, kişinin, özünü bularak birey olmak adına kendi iç dünyasına yapmış olduğu bir aydınlanma yolculuğu olarak değerlendirir: Birey bu zorlu süreçte bilinçdışının karanlık tarafında varlığını sürdüren “gölge, persona, anima, animus, benlik, kendilik” gibi önemli arketiplerle yüzleşerek onlarla uzlaşmak zorundadır. Arketiplerin varlığını reddederek, onların varlığını inkar etmek ya da onlarla aşırı özdeşleşerek bilinçdışına takılıp kalmak, bireyde bir çok ruhsal bozukluğa sebep olur ve ancak bilinç ve bilinçdışı arasındaki uzlaşma sağlandığında birey, bu süreci başarı ile tamamlayıp kendi özüne ulaşma imkanı bulur. Jung'un insan psikosinin derinliklerini yansıtan bu önemli kuramıyla bize, insan ürünü olan bir eseri, bireyleşme sürecinin arketiplerinin yansımalarını barındıran gizli bir kutu olarak değerlendirme imkanı sunmaktadır. Jung'a göre, yapıtın kaynağını, kişisel bilinçdışından ziyade, insanlığın ortak mirasını taşıyan kolektif bilinçdışı oluşturmaktadır. İnsan psikosinin temel yapı taşları olan arketipler, farklı tezahürler aracılığıyla günümüze kadar uzanan süreçte ortaya konulan edebi eserlere yansır: Bazen bir şeytanda, bazen bir insanda ya da bir süreçte kendilerini açığa vururlar. Başta mitler, destanlar ve masallar olmak üzere, edebi eserlerde bilinçdışına ait bu öğelerin, bilinçle etkileşerek çeşitli imgeler aracılığıyla gün yüzüne çıktığını görmekteyiz: Bunlar “anima, animus, yaşlı bilge adam, şeytan, kahraman, anne, baba” gibi arketipsel karakterler, “tırmanma, yolculuk, arayış, düşüş, ölüm ya da yeniden doğum” gibi arketipsel durumlar ya da “çöl, su, nehir, karanlık, mağara, merdiven” gibi arketipsel semboller ile tezahür eder. Her ne kadar arketipler sınırlı sayıda olsalar da, bilinç düzeyindeki yansımaları olan arketipsel imgeler sınırsızdır (Yılmaz, 2019, s. 236).

Jung'un çalışmaları ışığında Joseph Campbell da arketiplerin mitlerle olan ilişkisi üzerinde yoğunlaşarak, bu çok eski çağlara dayanan mitolojik

içeriklerin temelinde de kolektif bilinçdışının izleri olduğunu sonucuna varır: Jung'un daha önce ortaya koyduğu gibi, bilinçdışımızın ortak alanına ait olan arketipler dünyanın her yerinde benzerdir ve bu arketipler farklı kültürlerde aynı mitsel imgelerin oluşmasına sebep olmaktadır (Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, 2017, s. 25). Bu durum da arketipleri inceledikçe, onları mitolojiden ayrı olarak değerlendirmenin eksik olacağını göstermektedir. Sanatçıların, yazarların ya da ressamların, kısacası birey ruhunun aracı olduğu her eserde, mitolojik figürlerle karşılaşmak olasıdır:

Dolayısıyla şairin deneyimlerine uygun bir ifade bulmak için mitolojik figürlere dönmesi normaldir. Hiçbir şey şairin ikinci el malzemesiyle çalıştığını düşünmekten daha yanlış değildir. Aksine, yaratıcılığının kaynağı ilksel deneyimdir, ama bu o kadar karanlık ve şekilsizdir ki, bir şekil vermek için mitolojik imgelerle ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Kendi başına sözsüz ve imgesizdir, çünkü “cam kabın içinde olduğu gibi karanlık” görünen bir görüdür. Kelelimelere dökülmek için can atan müthiş bir sezgiden başka bir şey değildir (Jung, Ruh, 2017, s. 129).

Edebiyat açısından yaklaştığımızda ise yazarın kaleminden dökülen bu mitolojik motifler, çağının ona sunduğu çeşitli maskeler altında hayat bularak yeni nesillere aktarılırlar: Örneğin, Pegasus bir uçağa, Anibus vahşi bir hayvan figürüne, Medusa saç örgülü bir kadına, Daidalos zor zamanda ortaya çıkan yaşlı bir adama yansıtılarak varlıklarını sürdürmeye devam ederler. Bu maskeler altında, sadece önceki yüzyıllara ait değil, günümüz de dahil olmak üzere her döneme ait eserlerde mitsel öğeler aracılığıyla yansıtılan arketipsel imge ve motiflere rastlamak mümkündür.

Jung, çalışmalarında, sıkça Fransız edebiyatından Pierre Benoit'nin eserlerinin arketipsel zenginliğine değinir. Özellikle “Atlantid” adlı yapıtında, Antinéa karakterinin Fransızların animasını yansıtan önemli bir figür olduğuna işaret eder (Jung, Introduction à La Psychologie Jungienne, 2015, p. 278). 20. Yüzyıl yazarlarından Benoît'nin seyahat tutkusu eserlerinin çoğuna yansımaktadır: Eserlerinin hemen hemen hepsinin konusu Fransa dışında başka ülkelerde geçer. Çok iyi bir gözlemci olan yazar, bu ülkeleri eserlerine taşıırken, onun sadece fiziki değil aynı zamanda kültürel ve tarihi özelliklerini de ustaca eserine yansıtarak okuyucuda o ülkenin sokaklarında dolaşıyormuş hissi yaratır. Eserlerinin bir diğer ortak özelliği de olayların merkezinde, erkekleri egemenliği altına alarak onları olumsuz olaylara sürükleyen, Jung'un değişimiyle *femme fatale*, bir kadın vardır. Eserlerinin yer ve mekan açısından gerçekçi olması ve olay örgüsünün entrikalarla çevrili olması, eserlerine sürükleyicilik özelliği katmaktadır. Fransız Akademisine girmesine olanak sağlayan, en önemli eseri olarak değerlendirilen “Atlantid” in yanı sıra diğer eserleri de arketipsel olarak zengindir. Bu eserlerden biri de “Gobi Çölü” dür. Bir Rus askeri olan Mic-

hel Rodianko'nun hayatı Alzir adında bir kadına aşık olmasıyla alt üst olur. Bu aşk yüzünden önce mesleğini, sonra çevresini ve son olarak da tüm mal varlığını kaybeder. Artık sadece Alzir vardır ama bu lüks ve para düşkünü kadın da içinde buldukları maddi sıkıntılardan dolayı Michel'i terk etmeye hazırlanmaktadır. Onu kaybetmemek adına çıkış yolu arayan Michel'in yolu Sanders isimli bir kaplan avcısı ve ekibiyle kesişir. Sanders, eşsiz ve çok pahalı bir beyaz kaplanı yakalamak adına Gobi Çölü'ne doğru yola çıkmak için hazırlanmaktadır. Michel de bu yolculuktan gelecek parayla tekrar Alzire'yi elde edeceği düşüncesi ile ekibe dahil olur. Ancak bu zorlu ve tehlikeli yolculuktan sonra, Michel için hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Arketipsel eleştiri bağlamında yaklaştığımızda Michel'in çıkmış olduğu bu yolculuk, aslında kahramanın bireyleşme sürecini yansıtan arketipsel bir şölene işaret etmektedir.

Çalışmamızda eserde belirgin olarak gözlemlediğimiz “kahraman, anima, gölge, benlik-kendilik ve yeniden doğuş” arketipleri üzerine yoğunlaşarak, Gobi Çölü'ne yapılan zorlu fiziki yolculukta, kahramanın ruhunun derinliklerine yaptığı bireyleşme yolculuğunun yansımalarını bulgulamayı amaçlıyoruz.

Kahraman Arketipi

Bireyleşme süreci, dünyanın her yerinde kahramanlık mitlerine yansımıştır: Bu mitlerde kahramanlar, büyük hazineye ulaşıp ülkelerine geri dönmeleri için tehlikeli bir yolculuğa çıkarak birçok şeyin üstesinden gelmelidir. Kahramanın çıktığı bu yolculuk, bireyleşme için bilinçdışına yapılan yolculuğu; yaşadığı zorluklar bireyin bu süreçte bilinçdışında karşılaştığı ve uzlaşmak zorunda olduğu arketipleri; sonunda aldığı ödül ise kendiliği sembolize etmektedir. Jung'un kuramları ışığında yaptığı çalışmalar sonucu Campbell bu yolculuğu şu şekilde özetler:

Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme- dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhafıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, 2017, s. 35).

Fiziksel bir yolculuk kisvesi altında kahraman, aslında kendi benliğinin arayışına düştüğü bu ruhsal yolculukta, içinde bulunduğu dünyadan uzaklaşır ve asıl zorlukların var olduğu ruhsal dünyaya açılan kapıdan geçer ve orada bu zorlukların üstesinden gelerek bozulmamış dolaysız deneyimi yaşar (Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, 2017, s. 25).

Pierre Benoît'nın diğer birçok eserlerinde olduğu gibi *Gobi Çölü*'nde de kahraman arketipinin tezahürü açıkça görülmektedir. Hikayemizin kahramanı, hem maddi hem de manevi olarak tükenmiş, sefil bir halde olan ve sadece sevgilisi Alzir'i kaybetmemek adına içinde bulunduğu bu zor durumdan çıkış yolu arayan Michel Rodianko'dur. Dünyanın en güçlü ve devasa kaplanını yakalamak için çıktıkları yolculuk üç etaptan oluşur; önce nehri geçerler, daha sonra uzun süren bir tırmanışın ardından kaplanın yaşadığı Gobi Çölüne ulaşırlar. Bu yolculuğun her aşaması bir öncekinden daha kasvetli ve daha ürkütücüdür: “Öyle yerler ve öyle saatler oluyor ki, insan buralarda ve bu saatlerde ışığın yeniden doğabileceğine asla ihtimal vermiyordu.” (Benoît, 1945, s. 67). Nehrin karanlığına yapılan vurgu ve aşmak zorunda oldukları dağların yolcuların ciğerlerine yaptığı baskının şiddeti, bilinçdışının, bireyin benliği üzerindeki ruhsal etkisini çağrıştırmaktadır: “Kalp ve ciğerlerimizin hali ortada... Hepimiz kesik kesik nefes alıyorduk. Sıkışan göğüslerimizde, tütünün tesirini iyiden iyiye hissetmeye başlamıştık. Şakaklarımız bir sargıyla sımsıkı sarılı gibiydi. Üstelik bu sonsuz sessizlik..., etrafımızda muttasıl artan bu ölüm sessizliği...” (Benoît, 1945, s. 115). Çöldeki ıssızlık da onların kendilerini zaman zaman kaybetmelerine sebep olur. Kahramanın ruhsal yolculuğunu da temsil eden bu macerada yaşanan fiziksel zorluklar, bireyin bilinçdışıyla yüzleşmesinin zorluklarını temsil eder. Jung öğretisinde gece deniz yolculuğu, insanın kendi bilinçdışına yapmış olduğu yolculuğa benzetilir: Bireyin ruhsal olarak başlangıç sayılan bilinçdışının nemli ve sıcak karanlığına dönmek istemesi savından yola çıkarak gece deniz yolculuğu motifi arasında bir bağlantı kurulabilir (Korucu, Psikanaliz Ve Analitik Psikolojinin Kesiştiği Yer: Sonsuz Döngüde Ruhsal Gezintiler, 2011, s. 193). Sıkça karşılaşılan bu deniz yolculuğu motifinde kahraman, bir balinanın karnında, birçok sıkıntı yaşayarak dünyayı dolaşır ve en sonunda buradan kurtulmayı başarır. Michel her ne kadar balinanın karnına girmese de, çıkmış olduğu yolculukta bir çok fiziksel sıkıntıyla karşılaşır, kayıplar verir ve zor ruhsal sınamalar yaşar. Hem nehir hem dağlık alan hem de çöl fiziksel özellikleri ile bilinçdışının tezahürleridir. Bu yolculuğun “karanlık, kasvetli, engebeli, bilinç kaybına sebebiyet veren, ölümü çağrıştıran” özelliklere sahip olması, bireyin bilinçdışına yaptığı yolculuğun zorluklarına da vurgu yapmaktadır. Jung'a göre de bilinçdışının varlığıyla yüzleşmek de, birey için oldukça zorlu bir süreçtir: “Bu, acı çekmeden ulaşılamayacak bir aşamadır...” (Fordham, 2015, s. 100). Suda yapılan yolculuğun yanı sıra, dağ da Jung'a göre yolculuğun ve tırmanışın amacını temsil ettiği için psikoloji alanında bireyleşme sürecinin sembolüdür (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 89). Eserdeki dağa tırmanma sürecinin zorlu olması bilinçdışına giden yolun zorlu olduğunu temsil ederken, burada kahramanın gösterdiği çaba da bireyin bireyleşme sürecini tamamlamaktaki azmini göstermektedir. Yolculuğun son aşaması çölde geçer. Çöl, Jung'un kendi bilinçdışını yansıttığı bir imgedir: “Ruhum

beni çöle, kendi benliğimin çölüne yöneliyor. Ruhumun bir çöl olduğunu, çorak, tozlu ve susuz bir çöl olduğunu düşünmemiştim... Şu sözleri duyuyorum: “Kendi çölünde bir münzevi...” (Jung, Kırmızı Kitap Liber Novus, 2016, s. 117). Eserde de Michel’in zorlandığı bu yolculuk, Gobi çölünde bir mağarada bulduğu devasa kaplanla tamamen değişir. Hem Michel için hem de yanındaki yoldaşları için bu kaplan “hazine” değerindedir. Kaplanı yakalayıp tekrar ülkesine geri dönmeyi başaran Michel için hiçbir şey eskisi gibi değildir; bir çok sınavdan geçmiş, bir çok kayıplar vermiş, zor kararlar almak zorunda kalmıştır. Jung bu durumu şu şekilde özetler:

Her kim mağaraya yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur. Bilinçdışına girmesi, bilinci ile bilinçdışı içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar. Bunun sonucunda, kişiliğinde olumlu ya da olumsuz anlamda kökten bir değişim olabilir (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 67).

Bu bilgiler ışığında, eserimizin kahramanı Michel’i, Jung’un kahraman arketipinin edebi alana yansımış bir tezahürü olarak değerlendirebiliriz. Yola çıkış, erginlenme ve dönüş evreleri ile döngüyü tamamlayan kahramanımız, bireyleşme sürecinde önemli bir adım atmıştır.

Anima

“Her erkek, organik sistemine kazınmış, ebedi ve kolektif bir kadın figürü ile dünyaya gelir.” (Jung, Feminin Dişiliğin Farklı Yüzleri, 2016, s. 108). Kendilerinin bile farkında olmadıkları, bilinçdışının derinliklerinde bulunan bu imge, kadının atalardan kalma tüm deneyimlerinin izlerini ve kadınların günümüze kadar gerçekleştirdiği tüm etkileri bünyesinde barındıran bir arketiptir. Kolektif bir yapıya sahip olan anima, mitolojik dönemden günümüze kadar edebi eserlerde de oldukça sık rastladığımız bir arketiptir. Mitolojide Hera, kahramanı, içindeki potansiyeli çıkarmaya zorlayarak çeşitli durumlarla sınayan ve eğer kahraman bu sınavlardan başarılı şekilde geçemezse onu cezaların en ağıryla tehdit eden zalim bir ruh eşi görünümünde karşımıza çıkar (Jung, Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri, 2016, s. 37). Mitoloji ve peri masallarında Hera, Kybele, kader tanrıçaları gibi daha pek çok kadın figürüyle özdeşleşen anima arketipi, günümüz edebiyatında da bir fahişe, bir iş kadını, bir aşık gibi farklı maskeler altında varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Eserimizde de tıpkı Hera’nın kahramanını sınıdığı gibi, sevgilisini, içinde buldukları sıkıntılı durumdan bir çıkış yolu bulamaması durumunda, onu kendi varlığından mahrum bırakmakla tehdit eden bir anima ile karşılaşırız: Alzir. Eser, kahramanımız Michel’in bir rıhtımda, çaresizce Alzir’in istediğini nasıl yerine getireceğini düşünmesiyle başlar. Önceden maddi durumları çok iyiye, tüm varlıklarını kaybederler, Michel’in bir işi yoktur ve eski bir pansiyon

odasında yaşamaya çalışırlar. Bu durum Alzir için dayanılmaz bir hal alır ve o gün Michel'in buna bir çözüm bulmasını, yoksa onu terk edeceğini söyler: “Ondan bu sabah şafak sökerken ayrılmıştım. Ayrılırken de ant içmiştim; öğleye kadar ne yapıp edip bu güç durumdan mutlaka sıyrılmanın bir yolunu bulacaktım. Aksi takdirde, biliyordum, olan olacaktı. Alzir'i kafî derecede tanıdığım için bundan zerre kadar şüphem yoktu.” (Benoît, 1945, s. 8). Arketipsel açıdan yaklaştığımızda Alzir, Michel'in animasının kusursuz bir tezahürüdür; onun üzerinde öyle büyüleyici bir etkisi vardır ki, Michel'in tek gayesi Alzir'i kaybetmemektir. İçinde buldukları durumdan kurtulmak istemesinin sebebi de sadece Alzir'e daha iyi bir yuva verebilmektir. Hayatının tek gayesi O'dur: “Ben hakikatte ancak Alzir'e rastladığım, bu sevimli narin vücudu kollarım arasında tuttuğum zaman var olmuştum.” (Benoît, 1945, s. 39). Alzir de tıpkı mitlerdeki anima figürlerinde de yaygın şekilde karşılaştığımız gibi, erkeği fark etmeden köleleştiren, kendisinden kopamayacak, onsuz hayat süremeyecek hale getiren kadındır. Jung'un, *Maskülen* adlı kitabında, sevgilisinden kurtulmak için doktordan yardım isteyen bir adam için kullandığı ifade animanın gücünü gözler önüne serer: “Kurtulamaz çünkü kadının elinde oyuncak olmuştur. Bu arketiptir; anima arketipidir” (Jung, *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*, 2016, s. 133). Michel'in aynı şekilde Alzir'in büyüüne kapıldığını kendi ifadelerinde bulabiliyoruz: “Ben artık kaza ve kaderin elinde tam manasıyla bir oyuncaktım.” (Benoît, 1945, s. 39). Erkeği etkisi altına alan bu büyü o kadar etkilidir ki, erkek o an beraber olduğu, yani animasını yansıttığı kadının tüm kötü ve karanlık taraflarını bilmesine rağmen onu olduğu gibi kabul etmeye hazırdır. Alzir, Michel ile tanıştığında Khabarovsk'ta, şehrin en lüks lokantası olan Chemin de Fer Gasino'sunda çalışmaktadır. İşiyile ilgili detaylı bilgi verilmesi de eserin geneline hayat kadını olduğuna dair bir izlenim hakimdir. “Sonra, hissederek ki bu kadın, azıcık da olsa, bize bağlıdır, niçin onun biraz da kendi iyiliğimiz için, nafîle yere bizi üzmemek için yalan söylemiş olabileceğini kabul etmemelidir?” (Benoît, 1945, s. 33). Michel'in her şeyi bilmesine rağmen, onu elde edebilmek adına kötü özelliklerini göz ardı etmesi, bilinçdışının isteklerinin ilk etapta birey üzerinde felç etkisi yaratmasıyla özdeşleştirebilir (Jung, *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*, 2016, s. 35). Alzir'i, anima arketipinin erkekler üzerinde yarattığı büyümlü etki çerçevesinde ve taşımış olduğu özellikler açısından değerlendirdiğimizde Michel'in animası olduğu görülmektedir.

Kolektif bilinçdışına ait olan anima arketipi yazın alanında çok eski çağlardan günümüze kadar fark edilmeden aktarılmaya devam etmiştir. Her ne kadar animanın ortaya çıktığı dönem, aktarıldığı tarz ve onu taşıyan karakterler değişiklik gösterse de ortak özellikleri sabit kalmıştır. Bu ortak özelliklerden biri de animanın, her erkekte var olmasıdır. Bu durumu destekleyen en iyi örneklerden biri Hz. Adem'dir: Havva ademden ayrılma-

dan önce Adem hem erkek hem kadındı (Campbell, İkel Mitoloji Tanrının Maskeleri I, 2016, s. 112). Aynı zamanda, animanın geçmişten geleceğe taşınan bir miras olduğu savını doğrular niteliktedir. Michel de animanın her yerde, geçmişte ve gelecekte de var olacağını Alzir’e benzer kadınlara değinerek destekler. Özellikle eserin sonunda animanın ölümsüz oluşuna ve devamlılığına “lotus çiçeği” ile vurgu yapılmaktadır. Zorlu sınavlardan geçerek değişim yaşayan Michel ile onu başka erkeklerle aldatan Alzir’in kavuşma sahnesinde, Alzir yakasında bir lotus çiçeği ile görünür. Ve aynı çiçek, Michel onun ölümüne sebep olduktan sonra Alzir’in kanının üzerinde canlı şekilde durmaktadır. Lotus, sanat alanında oldukça sık kullanılan motiflerden biridir; aynı yaygın kullanımla edebiyat alanında da karşılaşmaktayız. Çiçeğin yapısal özelliği, kökleri her ne kadar çamurlu ve kirlili suda olsa da çiçeği bir o kadar temiz kalmayı başarır. Eserde anima figürünün taşıdığı simgesel bir imge olması göz önüne alındığında anima ile olan bağlantısı açısından değerlendirmek doğru olacaktır. Tabiatdaki doğal yapısıyla bile animanın arketipsel özelliklerine çağrışım yapmaktadır: Köklerinin çamur ve karanlık alanda olması bilinçdışına ait olan animanın karanlık yönünü simgelerken, çiçeğinin berraklığı ve güzelliği de aydınlık yönünü temsil etmektedir. Lotus çiçeğinin taşıdığı anlam yelpazesi o kadar geniştir ki hemen hemen her kültür için taşıdığı önem ve anlam farklılık göstermektedir: Hinduizm’de kutsal olarak kabul edilen çiçek, bilgi, doğurganlık ve her şeyden önce sonsuzluğu (Özçalık, 2017, s. 24), Çin mitolojisinde ruhsal aydınlanmayı temsil etmektedir (Eberhard, 2000, s. 200-201), son olarak Mısır mitolojisinde ise yeniden doğuşu simgelemektedir. (Özçalık, 2017, s. 25). Lotusun çeşitli mitolojilerde taşıdığı anlam ile Jung’un animaya yüklediği özellikler tamamen uyum içindedir. Bu durum, üzerinde taşınmasından ve ölümünden sonra geriye ondan geriye tek kalan şey olmasından dolayı Alzir’in eserde anima yansıması olduğunu desteklediği gibi animanın ölümsüzlüğünün de göstergesidir.

Animanın kişilik, konum, kıdem fark etmeksizin her erkekte var olma özelliğini destekleyen başka bir durum ise, Alzir’in birçok erkekle beraber olmasıdır. Bunlar arasında teğmen de vardır, tüccar da, sıradan bir gemi çalışkanı da ve zengin iş adamı da

çünkü anima, gücünü tüm erkeklerde hissettirebilen ve hepsine boyun eğdirebilen bir olgudur. Animanın bu etkisi, belki başka biçimlerde yaşam boyu erkeğin karşısına çıkacak ama asla son bulmayacaktır; çünkü anima, ortak bilinçdışının bu güçlü ve ölümsüz arketipi, erkek cinsi var olduğu sürece varlığını sürdürmeye devam edecektir (Korucu, Jungien Bir Okuma: “İtaat-Edilmesi-Gereken-Kadın” Ayesha Serisi, 2020, s. 108).

Alzir için karşıdakinin önemi yoktur, o sadece kendini düşünür.

Animanın daha çok olumsuz özelliklerini yansıtan Alzir, Michel için, onun hayatını mahveden bir “femme fatale” (Fordham, 2015, s. 70) konumundadır. Alzir ile tanışmadan önce Michel geliri gayet iyi bir işte çalışmaktadır. Hayatı onunla bir gazinoda tanışmasıyla alt üst olur. Onunla vakit geçirebilmek için tüm gelirini harcar, haysiyetini ve en önemlisi en yakın arkadaşı Nevelsky’i kaybeder. Nevelsky zamanında arkadaşını uyarmanın denemiştir ancak aşkın büyüüne kapılan Michel için bunlar sadece kabul edilemez hakaretlerdir:

... birbirimizin yakasına yapışmamıza ramak kalmıştı. Ona göre Alzir; yeryüzünün en adi, en bayağı bir mahluku idi. Melek nikabı altında hakiki bir iblis ruhu taşıyordu. Ouliassoutai’de olsun, Irkouktsk’ta ve Tehita’da olsun, yaşadığı ve geçtiği her yerde, utandırıcı ve hatta kanlı izler bırakmıştı. Mahva ve içlerinden ikisini intihara sürüklediği, şereflerinden ettiği bir sürü zengin tüccar, memur ve subay tanıyordu ki, arzu ettiğim takdirde isimlerini de verebilirdi (Benoît, 1945, s. 38).

Animanın tüm bu yönleri, gölgenin eğilimlerini yansıtır: “Bir erkeğin bir kadına ilk görüşte aşk ile bağlanmasına ve onu hayatının kadını ilan etmesine sebep olan animadır. Erkek ilk görüşte aşık olduğu kadını yıllardır tanıyormuş hissine kapılır; ona öylesine koşulsuzca bağlanır ki bu hal üçüncü kişilere bir çılgınlık gibi görünür” (Jung, İnsan Ve Sembolleri, 2018, s. 176). Aştan gözü başka hiçbir şey göremeyen Michel’i, Nevelsky, Sanders ve Otto Streep, Alzir’e karşı uyarılmışlardır ama o animanın büyüüne kapılmıştır. Jung’a göre animasıyla yüzleşip onunla uzlaşmayan erkek, kendini mutsuzluğa sürükleyecek bir kısır döngünün içinde mahsur kalır. Michel’in Alzir’i kıskanmasından dolayı, kendisine yeni bir hayat veren Bay Sanders’i öldürmesi ve eserin sonunda başka erkeklerle paylaşmaya dayanmadığı için Alzir’i öldürmesi, animasıyla yüzleştiği halde onunla uzlaşma sağlayamayan erkeğin yaşayacağı felaketi temsil etmektedir. Çünkü Alzir ile aşk yaşayan ve her şeyini kaybeden Otto Streep, Michel avdan döndükten sonra tüm gerçekleri ve Alzir’in nasıl felaket yaratan bir kadın olduğunu ona anlatmasına rağmen, Michel yine de onun büyüünden kurtulamaz ve onunla bir kez daha aşk yaşamak için yanıp tutuşur. Güzel bir gecenin ardından, yarı baygın, hafif sersemlemiş olarak yataktan kalkan Michel, Alzir’i aramaya başlar. Geminin güvertesindeki çılgınlara koşan Michel’in tek gördüğü kanlar içindeki lotus çiçeğidir. Eserin sonunda anlıyoruz ki Michel, o gecenin öncesinde güvertedeki kaplanın kafesini açarak Alzir’in ölümüne sebep olmuştur.

Eserde animanın bu sınırsız büyüleyici hakimiyetine izin vermeyen iki karakter vardır: Bay Sanders ve Otto Streep. Bu iki karakter de Alzir ile beraber olmuştur. Akıllı ve zeki bir adam olan Sanders, onun muhteşem güzelliğinden diğer erkekler kadar etkilenmez; güzelliğinden faydalanır ve

aklını kullanarak ondan olumsuz etkilenmeden uzaklaşmayı başarır. Otto Streep ise, Alzir ile bir süreliğine aşk yaşar, bu süreçte tüm malını mülkünü ve haysiyetini kaybeder ama ondan uzaklaşmasını bilir. Her şeyini kaybetmesinin ardından, Sanders sayesinde çok zengin olan Michel'i bulur, ona her şeyi anlatarak ondan iş ister. Alzir'in, Michel'i görmek için gemiye geleceğini öğrendiğinde, arkadaşını uyarır ve onunla asla bir daha karşılaşmayacağını sözünü verir. Bu bağlamda Streep, animasıyla yüzleşmiş, onun büyüünün farkına varmış ve karanlığını keşfetmiştir; onunlayken yaşamış olduğu hayatın onu karanlığa çektiğini anladığında ondan uzaklaşmayı başarmıştır. Bu açıdan Streep ve Sanders, animanın mükemmel cazibesine karşı koyabilen erkeğin temsilcileridir. Sonuç olarak, erkek animasını kabul eder, onunla yüzleşir ve uzlaşmayı başarırsa, anima mücadele edilmesi imkansız bir kompleks olmaktan çıkar.

Arketiplerin çift yönlü olduğuna daha önce değinmiştik. Aydınlık yönünü ele aldığımızda Alzir, Michel'i bu yolculuğa çıkmaya ikna eden hatta zorlayan kişidir diyebiliriz. Yolculuğun tüm detaylarını incelemiş ve Sanders'in Michel'e imzalattığı sözleşmeyi dikkatlice değerlendirerek, onu bu yolculuğa çıkmaya teşvik etmiştir: Animanın en önemli rollerinden biri iç dünyaya giden yolu açmaktır (Jung, *İnsan Ve Sembolleri*, 2018, s. 179). Kişiye ihtiyacı olan gücü ve cesareti verir (Korucu, *Jungien Bir Okuma: "İtaat-Edilmesi-Gereken-Kadın"* Ayesha Serisi, 2020, s. 112). Jung, *İnsan ve Sembolleri* adlı kitabında, animanın büyüleyici etkisini ortaçağa ait mistik bir metinden yapmış olduğu alıntıyla aktarır:

Ben tarlada çiçek, vadilerde zambağım. Güzel aşkın kokunun, bilginin, kutsal umudun annesiyim... Unsurlar arasında uyumayı sağlayan aracıyım; sıcak olanı serinletir, soğuk olanı ısıtırım, kuru olanı nemlendirir, nemli olanı kuruturum; sert olanı yumuşatırım... ben rahipte kural, peygamberde söz, bilgede basiretim. Ben öldürebilir ve yaşatabilirim ve kimse benim elimden kurtulamaz (Jung, *İnsan Ve Sembolleri*, 2018, s. 183).

Alzir karakteri ile yansıtılan ve bireyleşme süreci için en önemli arketiplerden olan animanın olumlu ve olumsuz özelliklerinin Michel'in sürecine olan etkileri açıkça görülmemektedir: Alzir'in, Michel'in hayatının odak noktasında olması, yolculuğa onun sayesinde çıkması, bu süreçte almış olduğu her kararın arkasında ona olan aşkın olması, animanın bir erkeğin hayatında oynadığı önemli rolü göstermektedir.

Gölge

Jung, bireyleşme süreci için oldukça önemli olan gölge arketipini "cesaretin ilk adımı" olarak değerlendirir (Keskin, 2013, s. 299). Çünkü birey,

özünü bulmak için çıktığı bu yolculukta ilk önce kendi karanlığıyla karşılaşmak zorundadır ve bu karanlık taraf kişiliğın istemeyen, insanın bastırıldığı ve toplum tarafından kabul görmeyen özelliklerinden oluşmaktadır. Jung'un bireyin denetimsiz, ilkel ve hayvansal yanı olarak değerlendirdiği gölge, rüyalarda olduğu kadar yazın alanında da şeytan, cadı, düşman ya da yırtıcı bir hayvan formunda karşımıza çıkar (Stevens, 1999, s. 66). Eserde Michel'in gölgesi, Sanders'in *Kubilay* ismini verdiği vahşi ve devasa bir kaplan figürüyle yansıtılmaktadır. Yırtıcı bir hayvan olmasının yanı sıra, Michel'in onu "düşman" (Benoît, 1945, s. 166) olarak nitelemesi de gölge arketipinin karanlık yanını ve birey üzerindeki olumsuz etkisini anlamsal olarak yoğunlaştırmaktadır:

Sisten kuşaklarla vücudu yer yer sarılmış, lekesiz bir beyazlıkla grannitten bir blok gibi kaskatı kesilmiş devasa bir mahluk. Her an üzerimize atılmaya hazır bir vaziyette tostoparlık olmuş... Ağzından ve burun deliklerinden dalga dalga ve pembe bir islim fişkııyor... Gözleri, gecenin henüz tamamen dağılmayan karanlığı içinde iki zümrüt gibi ışıldıyor... (Benoît, 1945, s. 145).

İlk karşılaşma sahnesinden sonra Michel, onun bu korkutucu heybeti karşında, bir süre hareketsiz donuk bir şekilde tek adım atamadan kalır (Benoît, 1945, s. 145). Bilinçdışına ait bir öğenin varlığıyla karşılaşmak ya da onun bizim üzerimizdeki etkisini hissetmek, ilk etapta bireyin enerjisi üzerinde bir felç etkisine sebep olur: Burada da Michel'in hareketsiz kalışı, bireyin bilinçdışına ait bir arketiple karşılaştığında hissettiği felç etkisi olarak değerlendirilebilir. Sadece uzaktan gördükleri bu avı takibe başlarlar, izini sürmek onlar için çok zor olur: "karda izi olmadığına göre, kuyruğunu üzerine atmış olacak..." (Benoît, 1945, s. 148). Stevens, gölge arketipinin bilinçdışının en karanlık yerinde olsa bile, bireyin yaşantısında güçlü bir dinamik olarak varlığını devam ettirdiğini ve bireyi huzursuz edecek şekilde bunu ona hissettirdiğinden bahseder. Kaplanın Michel üzerindeki etkisi bize bu durumu çağrıştırmaktadır; izini sürmesinin zor oluşu, bilinçdışının ulaşılması zor derinliklerindeki varlığını desteklerken, onun üzerinde yarattığı endişe ve korku da gölgenin bireyde yarattığı huzursuzluğu yansıtmaktadır.

Uzun ve sancılı bir yolculuktan sonra kaplanı bir mağarada tuzağa düşürmeyi başarırlar. Bu yolculuk esnasında, geçilen geçitler, tırmanılan dağlar ve girilen mağaralar, kahramanın kendi ruhsal boyutlarını daha tam olarak tanımadığını göstermektedir. Michel'in gölgesinin tezahürü olan kaplanla yüz yüze gelişinin, anne arketipinin yani bilinçdışının en önemli tezahürlerinden olan mağarada gerçekleşmesi, bilinçdışının karanlık tarafına ve bilinmeyen olasılıklarına işaret etmektedir. Mağarada pusuya düşürülen kaplanı canlı yakalamak en önemli gayeleridir: "Maksadımız avımızı yere sermek değil, diri diri tutmaktır. Bu da sabahtan beri, kabul

edersiniz ki, bana pek kolay bir iş gibi görünmekten çıkmış bulunuyordu” (Benoît, 1945, s. 151). Bireyleşme sürecinin en önemli evrelerinden biri gölge arketipiyle karşılaşmaktır: Kahraman bireyleşme sürecini başarıyla tamamlamak istiyorsa, bilinçdışının derinliklerinde bulunan, başta gölge olmak üzere diğer arketiplerle uzlaşmanın yolunu bulmalıdır (Fordham, 2015, s. 104). Onların varlığını inkar etmek ya da tamamen onların büyüülü etkisi altına girmek bireyin hayatında olumsuzluklara sebep olacaktır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, eserde gölge arketipinin temsilcisi olan yırtıcı hayvan imgesini arketipi, canlı yakalama ve dizginleyip kontrol altına alma çabası, kahramanın bireyleşme sürecini başarılı şekilde tamamlaması adına gerekli olan uzlaşmayı simgelemektedir.

Gölge arketipini, sadece yapamadıklarımız, içimizde biriktirip dışa vuramadıklarımız olarak değerlendirmek eksik olabilir. Aynı zamanda, bu arketip kasıtsız ve dürtüsel bir eylemle de kendini açığa vurabilir: Kişi bazen düşünmeye fırsat bulamadan, aniden yanlış bir karar verebilir ve bunun sonucunda da bilinçli olarak tasarlamadığı ve yapmayı hiç istemediği eylemlerin sonuçlarıyla karşı karşıya kalır. Michel’in de ilk etapta amacı sadece hayvanı canlı olarak yakalamaktı ancak onu kafese koyduktan sonra her şey değişmeye başlar. Sanders, kaplanı yakalamak için mükemmel bir düzenek kurmuştur: Herkes üzerine düşen görevi düzgün bir şekilde yaparsa hiçbir aksilik olmadan görev başarıyla tamamlanabilecektir. Bu süreçte Michel’in görevi ise sadece kaplanın kapısını kapalı tutan halatı sıkıca tutup bırakmamaktır. Gölgeyi bir kişi gibi değerlendirirsek, onun dost mu yoksa düşman mı olacağı biraz da bireye bağlıdır. Arketiplerin çift taraflılığı göz önüne alındığında, her zaman düşman olmayan gölge arketipini, durumun gereğine göre, bazen onun hakimiyetine girerek, bazen de ona direnerek, birlikte yaşamak ve geçinmek zorunda olduğumuz bir parçamız olarak değerlendirmeliyiz (Jung, İnsan Ve Sembolleri, 2018, s. 169). Birey, toplumsal hayatına devam edebilmek adına, gölgenin eğilimlerini bastırarak etrafa karşı bir persona geliştirir. Mağarada kaplanı yakaladıkları ana kadar Michel, Sanders’e karşı beslediği kötü düşüncelerini yarattığı bu persona sayesinde ne Sanders’e ne de diğerlerine hissettirmemeyi başarır. Ancak bireyin bu gölge yanı, o kadar güçlü bir dürtüye sahiptir ki bazen akıl onunla başa çıkamayabilir. Michel de gölgesinin bünyesinde biriktirdiği güç ile başa çıkmakta zorlanır: “sanki toprak çöküyor, tekmil ova, ayaklarımın altından çekiliyor gibi bir şey... Sonra? Sonrası ve bu arada benim neler yaptığımı kolay kolay anlatamayacağım. Zaten pek iyi de kavramış değilim” (Benoît, 1945, s. 178). Gölgenin baskı altına alınması, onun bilinçdışında güç kazanmasına ve şiddetinin gitgide artmasıyla tehlikeli sonuçlar ortaya çıkmasına sebep olabilir: Michel, en başından beri Sanders’a hem hayran olmuş hem de ondan nefret etmiştir: Hayatının zor bir döneminde karşısına çıkarak ona olanaklar sunmasına ve tüm varlığını

ona bırakmasına minnettardır ancak Alzir ile olan kısa süreli ilişkisini asla hazmedemez. Alzir'e dokunmuş ve onunla birliktelik yaşamış olma gerçeğini kabullenmekte ve onu affetmekte zorlanır. Yolculuk boyunca da ona karşı duymuş olduğu bu olumsuz duyguları geri plana iter. Bu olumsuz duyguların geri plana itilmesi, gölgesini bilinçdışında baskılamasına sebep olur: Birey, gölgenin varlığını yadsıyarak, onu bilinçdışı şekilde başkasına yansıtır. Bu şekilde içindeki kötülüğün sorumluluğunu başkalarına yükleyerek, onları “kötü” ilan eder ve bu yolla benliğini koruma altına alır (Stevens, 1999, s. 68). Michel, kendi yetersizliğinden dolayı Alzir'in başka erkeklerle beraber olduğu gerçeğini kabul etmez ve Sanders'in onun ile beraber olmasının suçunu kendinde aramak yerine ona yükler. Michel'in gölgesini besleyen bu duyguların geri planına baktığımızda ise animanın etkileri açıkça görülmektedir çünkü çoğu zaman gölgenin arkasında, büyük bir güce sahip anima durur (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 135): Michel'i asıl rahatsız eden Alzir'i başkalarıyla paylaşmaktır. Bu yolculuğa çıkmadan önce Alzir onu bırakıp başka zengin bir erkeğe doğru yola çıkmıştı bile. Tüm gerçekleri bilmesine rağmen, onun hakimiyetinden bir türlü kurtulmayı başaramayan Michel, bünyesinde gölgeyi besleyen yetersizlik, değersizlik ve reddedilme duygularıyla (Stevens, 1999, s. 68) savaştığıdır. Bu durum onun gölgesinin kontrolden çıkmasına sebep olur ve tam Sanders kafese sokulmuş ve kontrol altına alınmış kaplanı bayıltmak için ona yaklaştığı anda birden sebepsizce halatları gevşetir ve kaplanın bir pençede Sanders'i öldürmesine sebep olur:

Tam şırıngasını hayvanın vücuduna boşalttığı sırada Kubilay, bir lâhze için hareketlerinde serbest kalmış ve kuvvetli bir hamle ile dimdik ayağa kalkmıştı... Bir an için gevşemiş olan örgüler- ne meşum tesadüf- şimdi yeniden ve artık son olarak kapanmış bulunuyordu. Evet,... fakat Sanders, tek bir pençe darbesi ile yere serilmiş, cansız yatıyordu (Benoît, 1945, s. 180).

Kaplanın kafatasını ezerek öldürdüğü Sanders'i izlerken, Michel'in ruh hali yukarıdaki değerlendirmelerimizi destekler niteliktedir: “Öyleyken bakışlarım, soğuk, kalbim donuk, zihnim bulanık kalmıştı. Hayır, hayır, hiçbir elem, hiçbir sızı duymıyordum. Hatta, hatta, ona acımak bile elimden gelmiyordu” (Benoît, 1945, s. 182). Michel, sadece kendine kötülük yapan ve aşık olduğu kadını elinden alan bir hainin ölü bedenine bakmaktadır: Onun için, Alzir'le beraber olduğunu öğrendikten sonra, Sanders'in yapmış olduğu iyiliklerin hiçbir önemi kalmamıştır.

Nasıl benlik bireyin bir parçası ise, bilinçdışına ait arketipler de bireyin parçalarıdır. İlk karşılaştıkları andan itibaren kaplanın heybetinin, ava katılanlar üzerindeki olumsuz ve ürkütücü etkisi aşıkardır. Bu da bireyin karanlık tarafının insan üzerindeki olumsuz etkisini göstermektedir. Michel, Sanders'in servet olarak değerlendirdiği kaplanı sağ bir şekilde yaka-

layıp kafese koymayı başarır ve geri dönüş yolculuğuna çıkar. Michel'in kafesin içindeki kaplanla ilgili gözlemleri, gölge arketipinin özelliklerini yansıtmaktadır:

Kubilay bize, korkmakta haklı olduğumuz üzüntünün yarısını bile çektirmemişti. O, yeni hayatını mütevekkilane kabul etmiş gibiydi. Mamafih, bu teslimiyete pek de inanmak caiz miydi, bilmem. Bazen kısılmış göz kapakları arasından bizi öyle bir gözetleyişi; pençesini, gerilmiş bir yay gibi heybetli vücuduna doğru kayıtsızca öyle bir çekişi vardı ki... eh işte o zaman sırtınızda bir şeyin soğuk soğuk dolaştığını hissetmemek elden gelmezdi. Gayri ihtiyari konuşmanızı yarıda bırakırdınız (Benoît, 1945, s. 190).

Arketiplerin bilinç dışında sessizce varlıklarını devam ettirdiklerine daha önce değinmiştik; bir dış uyaranla ya da içsel bir dürtüyle gün yüzüne çıkarlar. Buradaki durum, gölge arketipinin varlığını bireyin içinde devam ettirdiğini destekler niteliktedir: Arketipler tamamen yok olmazlar sadece ortaya çıkmak için gerekli zamanı ve koşulların oluşmasını beklerler. Her ne kadar Sanders'in ölümüne sebep olduktan sonra Michel, gölgesini kafese kapatmayı başarıp onun üzerinde hakimiyet kurmuş gibi görünse de durum aslında öyle değildir. Çünkü benzer durum eserin sonunda tekrarlanır; bu sefer kurban Alzir'dir. Michel, kaplanı yakalayıp yolculuktan döndükten sonra, Sanders'in ona bıraktığı mal varlığı sayesinde zengin olur. Döndüğünde, Alzir'e mektuplarının ulaşmadığını öğrenir ve onu bulma ümidi gitgide azalır. Ancak gazetede haberleri okuyan, Sanders'in eski çalışmanı Otto Streep ortaya çıkar ve Michel'in yanında işe başlar. O da Alzir aşıklarındandır; o da diğer erkekler gibi onun uğruna tüm mal varlığını, onurunu, kariyerini kaybetmiştir. Michel ile yüzleşip, tüm olan biteni ona anlatır; Alzir artık çok daha zengin bir İngiliz ile beraberdir. Duydukları Michel'in sessizce pusuda bekleyen gölgesini tetiklemeye başlar: Onun başka adamların hatta Streep'in kollarında olduğunu düşünür. Düşündükçe de mahvolur. Bu süreçte Michel'e ulaşan sadece Streep değildir; Alzir de artık çok zengin olan eski aşkı Michel'e ulaşır. Her şeyi unutup aşkına kavuşmanın verdiği mutlulukla mest olan Michel, onunla geçirdiği mükemmel gecenin ardından, sersemlemiş şekilde yatağından kalktığında yanında Alzir'i bulamaz. Gemide yana yakıla onu ararken, kaplanın kafesinde ölüsünü bulur. Hikayenin sonunda anlıyoruz ki kaplanın kafesini aralayıp Alzir'in ölümüne sebep olan Michel'dir. Her iki durumda tipik arketip etkisini görmekteyiz: Arketip bir tür kuvvet aracılığıyla kahramanın benliğini ele geçirmektedir ve bu da onu kendi sınırlarını çiğnemeye zorlamaktadır (Jung, Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme, 2016, s. 88). Michel, gölge arketipiyle uzlaşmayı başaramadığı gibi, onun hakimiyetine girerek bunun sonucunda da kişilik bölünmesi yaşayan bireyin temsilcisi olur.

Eserin özellikle sonlarında anima ve gölgenin arasındaki bağ ol-

dukça göze çarpmaktadır. Alzir gemiye geldiğinde kaplanı görmek ister: Vahşi hayvan animanın tezahürü olan Alzir karşısında tüm vahşiliğini bir kenara bırakıp onun elini yalamaya başlar (Benoît, 1945, s. 225). Bilinç-dışının en önemli iki arketipinin birbirine olan yakınlığını temsil eden bir başka durum ise, Michel'in odasındaki fotoğraflar:

Ayakları karanlığa gömülü, gül ağacından bir masanın üzerinde, beyaz ve siyah orkidelerden bir demetin iki yanında, iki fotoğraf duruyordu... Bu fotoğraflardan biri Kubilay'ındı, diğeri de Alzir'in... Yarı kapalı gözler ile Alzir'in bu resminde, zaman zaman kaplanın göz bebeklerine de sinen esrarengiz bir şey vardı; zalim, demeyeceğim, hayır daha ziyade müstehzi bir ışıltı. Kubilay'a gelince; -fakat onun şu boynundaki de neydi? Göz kapaklarım, mihaniki olarak, biraz daha aralanmıştı. Rüya görmüyordum. Bu Alzir'in kolyesi idi; boynundan çıkarıp oraya asmış olacaktı herhalde (Benoît, 1945, s. 227).

Resimlerin bulunduğu masanın ayaklarının karanlıkta olması, bu iki karakterin bilinçdışına ait öğeler olduğunu vurgularken, tasvirde kullanılan karşıtlıklar da arketiplerin çift taraflılığına vurgu yapmaktadır. Bu durum, bireyleşme sürecinde önemli rol oynayan gölge ve anima arketiplerinin, Michel için olan önemini göstermektedir.

İnsanlar çok eski zamanlardan itibaren hayvanlara sembolik, mitsel ve dini birçok mistik anlamlar yüklemişlerdir. Eserde, Michel'in gölgesinin tezahürü olan kaplan figürünün yanı sıra, bilinçdışının karanlığını yani gölge tarafını temsil eden başka hayvanlarla da karşılaşmaktayız. Bunlardan ilki simgesel bir anlatının içinde yer alan, Sanders'in ölümünden önce ve sonra ortaya çıkan kargalardır. “Tepemizde tüysüz boyunlu, omuzlarından aşağı sarkan kahverengi pelerinleri ile üç kuş peyda olmuştu. Kargalar... Havada daireler çiziyor, keskin sesleri ile durmadan galkıyorlardı.” (Benoît, 1945, s. 172). Ölümle sonuçlanacak olan avın son evresinde tepede beliren ve daireler çizen bu kuşlar, yaşanacak olan olayın habercisi konumundadır. Kargalar, eski çağlardan beri birçok dini ve mitolojik anlamda karşımıza çıkmaktadır; her kültür için farklı anlamlara sahip olan bu kuşlar, hem olumlu hem de olumsuz özellikleriyle dikkat çekmektedirler: Şamanlar için ulu, ruhani, yardımcı bir kuşken bazı mitolojilere bakıldığında ise Azrail'in sembolleştirildiği hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır (Büyükkol & Öztütüncü, 2021, s. 132). Yaşanacak olayın olumsuzluğu göz önüne alındığında, kargaları ölümün habercileri olarak değerlendirebiliriz.

Ölümü çağrıştıran başka bir durumun öznesi ise Sanders'in sadık köpeği Kiss'dir. Sahibinin ölümüyle sonuçlanacak olan son arama yolculuğunun başlangıcında hiç havlamadığı kadar havlar ve sahibinin ölümünün ardından da mezarının başından ayrılmaz: “...Umumi karışıklıkta o da

bir yolunu bulmuş, kaçmıştı. Fakat artık havlamıyordu...hemencecik gelip mezarın üstüne kıvrılıvermişti. Ben kovduka o hırlamış; kindar bakışlarıyla bana dişlerini göstermiş; sonunda da işte parmağını ısırmişti.” (Benoît, 1945, s. 183). Fiziksel yapısını da göz önüne aldığımızda Kiss, eski Mısır mitolojisindeki Anubis’i çağrıştırmaktadır. Ölümle beraber anılan Anubis’in görevi ölüleri korumak ve onları yüceltmektir. Ayrıca, diğer dünyada ölümler kentinin efendisidir (Zorlu, 2016, s. 22). Kiss’in, Sanders’in ölümünden önce sürekli havlayarak ölümün habercisi görevini üstlenmesi, Sanders’in mezarının başından hiç ayrılmaması ve onun ölümüne sebep olan Michel’in parmağını ısırması onun Anubis ile olan benzerliğini desteklemektedir.

Birey çıkmış olduğu bu yolculukta, bilinçdışına ait gölgesinin farkına vardığında, kendi benliğinde varlığını kabul etmediği, bencillik, şiddet eğilimi, hırs, komplo içerikli düşünceler, fanteziler gibi küçük karanlık parçalarının da farkına varır: Jung bunları, kişinin “hiç önemi yok, herkes böyle yapıyor ne olacak ki!” diye değerlendirdiği küçük günahlar olarak görür (Jung, İnsan Ve Sembolleri, 2018, s. 164). Eserde gölge arketipi, çeşitli figürler aracılığıyla ve olay örgüsü çerçevesinde, kahramanda benzer duygu durumları yaratarak varlığını okuyucuya hissettirmektedir.

Kendilik Ve Benlik

Michel’in çıkmış olduğu bu yolculuğun fiziksel zorlukları, psikolojide bireyleşme sürecinin zorluklarını temsil etmektedir. Bireyin yaşamı boyunca yavaş yavaş şekil alan bu süreç, daha çok bireyin yaşamının ikinci evresinde tam bir belirginlik kazanır. Bu sürecin farkına varılmasıyla birey, kendi içindeki, bilinç ve bilinçdışının uyumunu temsil eden “öz”e yani kendiliğe ulaşmayı hedefler.

Eserimizde kendiliğin sembolü olarak karşımıza çıkan Sanders, Jung’un kendilik üzerine yaptığı çalışmalar sonucu elde ettiği özelliklerden birçoğunu sergilemektedir. İki kişinin gizemlerle ve entrikalarla bezemiş av yolcuğu, bireyin ruhsal dönüşümünü yansıtan bireyleşme sürecinin, edebi eserdeki yansıması olarak değerlendirilebilir. Jung, kendilik arketipinin tezahürü açısından oldukça geniş bir yelpaze sunmuştur ancak eserimizdeki kendilik arketipinin nitelikleri, hikayenin olay örgüsü de göz önüne alındığında, bizi İslami açıdan önemli bir figür olan Hızır’a yönlendirmektedir: “Hızır da Kendilik’i temsil ediyor olabilir. Niteliklerinden öyle anlaşılıyor: bir mağarada, yani karanlık bir yerde doğduğu söyleniyor; İlyas gibi daima kendini yenileyen bir “uzun ömürlü” o. Tıpkı Osiris gibi zamanın sonunda o da parçalanıyor, hem de Deccal tarafından” (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 71).

Eser, benliğin temsilcisi olan Michel’in, rıhtımda kendi kendine, içinden çıkılmaz bir hal alan aşk ve iş hayatı için bir çözüm arayışında olma-

sıyla başlar. İçinde bulunduğu durum onu çıkmaza sürükler: Alzir ile geçen seneler sonunda artık ne bir işi ne parası ne de haysiyeti kalmıştır ve tüm varlığı olarak değerlendirdiği Alzir de onu terk etmekle tehdit etmektedir. “Bireyin bireyleşme sürecinin başlangıcını, ruhsal etmenler kadar, içinde bulunduğu dünya ile ilgili dış etmenler de tetiklemektedir.” (Jung, Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme, 2016, s. 203): Kahraman, artık içinde bulunduğu dünyanın sınırlarını aşmak zorunda olduğunu fark eder: O ana kadar Alzir’in varlığıyla yetinip, içinde bulunduğu sıkıntıları umursamayan Michel, onu kaybetme korkusuyla, sığındığı güvenli yolları ve bahaneleri bırakarak harekete geçmek zorunda olduğunu hisseder. Ben’in temsilcisi olan Michel, bireyleşme için, Jung’un yaşamın ikinci evresi olarak değerlendirdiği ve olgunluk seviyesine ulaşılan otuz beş yaşındadır ve Alzir’i kaybetmemek için bir şeyler yapmalıdır. İşte tam bu esnada karşısına, rıhtımda, Sanders çıkar:

... uzun boylu, iri yapılıydı. Fakat ben de pek çelimsiz sayılmazdım. Şüphe yok ki, normal zamanda onu elbise dolabı gibi geniş omuzları, ne de deri kemerinden taşan tabancası beni sınırlendirebilirdi. Evet, fakat normal bir zamanda değildik işte!.. Sonra da, ne yalan söyleyeyim, o anda, damdan düşercesine hayatıma giren bu patavatsız adamın yardımıyla bir gün talihin bizlere de, Alzir ve bana da güleceğini müjdeleyen bir şeyler doğu vermişti içime (Benoît, 1945, s. 9).

Jung’a göre bilinçdışının yabancı bir figürle tasvir edilmesi oldukça doğaldır çünkü Ben’inin farkında olmadığı bu kişisel boyut, birey tarafından ben-olmayan olarak değerlendirilir. (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 72) Hayatının en zor anında karşısına çıkan bu yabancından ilk başta pek hoşlanmaz: “... itiraf edeyim ki pek de sevimsizdi...ve ağzından simsiyah bir salya daha fırladı.” (Benoît, 1945, s. 9-11). Baştaki bu olumsuz izlenim, bireyin bilinçdışına ait bir arketiple karşılaştığında, onu kabullenmesindeki zorluğunu temsil etmektedir; Sanders’in biraz karanlık ve pis taraflarına değinilmesini de bilinçdışının karanlık ve ürkütücü tarafına yapılan vurgu olarak yorumlayabiliriz.

Olay örgüsünde, Sanders büyük bir kutuyu gemiye yüklemeye çalışmakta zorluk çekmektedir ve Michel’dan yardım ister. Bu yardım sonrası aralarında yakınlaşma başlar ve Sanders ona, yüklü bir para karşılığı yeni çıkılacak ava katılmasını teklif eder. Michel ilk etapta kabul etmese de içinde bulunduğu durumdan ancak bu iş sayesinde kurtulacağını fark eder ve teklifi kabul eder. Tıpkı Hızır gibi, en zor anında karşısına çıkmış ve aslında av yolculuğu altında, ona ruhsal dönüşüm yaşayacağı bireyleşme süreci için ön ayak olmuştur. Kendilik ve benlik ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde, kendilik her zaman benlikten üstün bir konumdadır: Benlik, kendilik tarafından hareket ettirilen konumdadır bir nevi öznenin

yanında nesne gibidir (Stevens, 1999, s. 64). Eserimizde de kendiliğin bu özelliği açıkça görülmektedir: Olaylar Sanders'in Michel'e yaptığı teklifle başlar ve yolculuk boyunca da Michel, Sanders'in etki alanı içinde hareket etmektedir; aralarındaki ilişki bir nevi öğretmen öğrenci ilişkisi niteliğinde karşımıza çıkar. Tıpkı Musa ve Hızır ilişkisinde olduğu gibi, Michel de Sanders'in engin bilgilerinden faydalanarak onun izinden yürür: " O izleri takip ederken, ben de, bir makina şuarsuzluğu ile onu takip ediyordum..." (Benoît, 1945, s. 147). Ayrıca ,

İşte Sanders'in kuvvetli bir cephesi daha: İntizam, mantık ve metot!.. Böyle anlarda, en iyisi, onun her dediğine amin demek, her emrine körükörüne itaat etmektir. Herkes de zaten çıkarını bunda buluyordu. Ve ben, bu derece bariz bir otorite ile müterafik bir akliselim karşısında, şüphe yok ki, en evvel boyun eğenlerdendim (Benoît, 1945, s. 163).

Michel'in Sanders'in yörüngesinde yol aldığı destekleyen bu düşünceleri, aynı zamanda onun üstünlüğüne de vurgu yapmaktadır "çünkü kendilikten yayılan belirleyici unsurlar benliği tüm yönlerden kuşatır ve bu yüzden, ona nispetle üstün bir konuma sahiptir." (Stevens, 1999, s. 64). Kendiliğin üstünlüğünü destekleyen bir başka durum ise, Sanders'in deneyimlerine yapılan vurgudur: Yaşının Michel'den büyük olmasının yanı sıra, yaşadıklarının ona kazandırdığı deneyim, bilgelik, eğiticilik özellikleri, onun hem kıdem hem deneyim olarak Michel'den üst konumda olduğunu desteklemektedir. Bunun yanı sıra Michel ile tanışmadan önce çıkmış olduğu kaplan avından, başarıyla dönmesi de Kendiliğin üstünlük özelliğini gösterir: Uzun ve zorlu bir yolculuktan, hazinesi için savaşmış onu kazanmayı başararak ülkesine daha güçlü şekilde dönebilmiştir. Analitik psikoloji çerçevesinde değerlendirecek olursak, onun, kaplanı dizginleyerek yakalamayı başardığı bu durum, çıkmış olduğu zorlu yolculukta gölge arketipiyle yüzleşip, onunla uzlaşmayı başardığının göstergesidir: Yani bir birey olmanın, bilinç ile bilinçdışının bütünlüğünün sembolüdür.

Büyük dairenin küçük daireyi kapsamaması gibi benliği kapsayan kendiliğin varoluş sebebi bireyleşmedir. Eserde Michel'in bu yolculuğa çıkması için oldukça çaba harcayan Sanders, onu ikna etmek için hem maddi hem manevi tüm desteyi sağlar. Onun bu çabası da bize, kendiliğin bireyleşme yolundaki arzusunu göstermektedir. Ayrıca gölge arketipinin tezahürü olan kaplanı canlı yakalamaktaki ısrarı ve Alzir'e, yani animasına, Michel'e karşı sergilemiş olduğu korumacı tavrı da bu arzusunun şiddetini desteklemektedir.

İlk başlarda Sanders'e karşı olumsuz duygular besleyen Michel, onu kendine yakın görmeye hatta onu sevmeye başlar: " ..bu halinizle pek hoşuma gidiyorsunuz" (Benoît, 1945, s. 12). Besledikleri bu olumlu duygular

onları birbirlerine yaklaştırır. Bu yakınlık, benlik ve kendilik yapılarının bireydeki bütünlüğünü gösterir: İkisi aslında tek vücuttur. Ayrıca, Michel'in hayatını kurtarması üzerine Sanders, mal varlığını ona bıraktığını açıkladığı bir vasiyet hazırlar: “ Beraber yaşadığımız günler, yan yana geçen bütün bir ömrün yapamayacağı kadar bizleri birbirimize bağlamadı mı? Ve sonra nasıl olsa bir gün varımı yoğunu birisine bırakacak değil miyim?..” (Benoît, 1945, s. 140). Bunun yanı sıra Michel'in de Sanders öldükten sonra kendini onun varisi olarak görmesi de arketiplerin devamlılığına yapılan bir vurgu niteliğindedir.

Kendilik arketipi özelinde incelediğimizde, Sanders'in kendiliğin tezahürü olduğunu destekleyen simgesel anlatıyla da karşılaşmaktayız. Michel'in ona olan hayranlığını anlatırken kullanmış olduğu “ ... başını bir nevi esrar halesi ile kuşatıyordu.” (Benoît, 1945, s. 26) ifadesindeki “hale” kelimesi, kendiliğin önemli sembollerinden olan mandalaya gönderme içerir. Taç giydirme krala ilahi bir özellik bahşederken (Jung, Rüyalar, 2016, s. 137), bazı dinsel motiflerde de İsa ve rahiplerin başları üzerinde, onu taşıyan kişinin farklılaşmış bütünlüğünün sembolüdür. (Jung, İnsan Ve Sembolleri, 2018, s. 237)

Jung, kendilik arketipinin özelliklerini mitolojik ve dini anlatılarda vurgularken şu ifadeleri kullanır: “ Kendilik henüz doğumunda bile haset ortak güçler tarafından tehdit edilen kahramandır; herkesin sahip olmak istediği, kıskançlık kavgalarına yol açan mücevherdir, kötü ve karanlık ilk güç tarafından parçalanan tanrıdır.” (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 76). Sanders'in anlatı boyunca yazgısını incelediğimizde benzer bir durumla karşılaşırız. İlk karşılaşmalarından itibaren Michel ona hem hayrandır hem de ondan nefret eder: Onun gibi her yönden güçlü bir adam olup Alzir'i elde etme arzusunun büyüü altında, Sanders'in kaplan tarafından öldürülmesine sebep olarak onun yerine geçmeyi başarır.

Eserin geneline bakıldığında, Sanders'in, Jung'un kendilik arketipinin tezahürü olduğunu destekler özellikler taşıdığı gözlemlenmektedir. Her ne kadar Sanders kendiliğin tezahürü olarak, Michel'in çıkmış olduğu bu ruhsal yolculukta onun bilinçdışının arketipleri ile uzlaşmasına destek olmak için çabalasa da ölümü, gölge ve anima arketiplerinin hakimiyeti altına girerek bu süreci başarı ile tamamlayamayan benliğin, yani Michel'in elinden olur.

Yeniden Doğuş

Tüm kültürlerde tema olarak karşımıza çıkan yeniden doğuş arketipi, inisiasyon yoluyla bireyin aydınlanma ve bireyleşme döngüsünü temsil eder. Bu arketipte, kendi derinliğiyle tanışan insan, değişime uğrayan yaşam enerjisi ışığında ruhsal dönüşüme maruz kalır: “Bütünleşme her zaman dönüşüm ile birliktedir. Kendindeki öteki'ni özümsemiş olan insan

aynı kalamaz; dünya görüşü ve modelinde dolayısıyla da yaşamında sarsıcı bir değişim kaçınılmazdır.” (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 14). Geniş bir anlam yelpazesine sahip olan yeniden doğuş arketipi, birçok farklı biçimde karşımıza çıkarken bireyde yarattığı psikolojik olgular da bir o kadar çeşitlidir. Eserimizde ise bu arketipin, Jung’un değimiyle bireyin yaşam süreci içindeki dönüşümünü ifade eden “*yeniden doğuş*” biçimini gözlemlemekteyiz. Bu doğuş biçiminde, genel olarak mistik eserlerde karşılaşılan fiziki bir ölüm ve sonrasında dirilmeden ziyade, yenilenen kişinin varlığının değişmediği, sadece bazı kısımlarının yenilenmesi, güçlenmesi ya da düzelmesi söz konusudur. Michel, uzun ve zorlu bir sürecin sonunda mağarada yakaladıkları kaplanın kafesini, bir anlık bilinç kaybıyla gevşeterek, Sanders’in ölümüne sebep olduğunda yaşadığı süreci şu cümleler ifade eder:

Ölü ile baş başa kaldığım dakikalar için ne diyebilirim?.. Her şey o kadar seri bir tempo ile, o kadar karışık bir rüya hızıyla gerçekleşmişti ki, hâlâ başım dönüyordu. Fakat şimdi her şey bitmişti. Artık vaziyeti olduğu gibi görmek lazımdı. Yeni bir dünyaya giriyordum. Belki de o güne kadar içinde yaşadığımdan daha korkunç bir dünyaya... (Benoît, 1945, s. 181).

Yeniden doğuşu analitik psikoloji bağlamında değerlendirecek olursak, Michel’in yaşamış olduğu bu durum bize, öznel değişim altında bireyin içsel yapısının dönüşümüne işaret etmektedir; çünkü bu değişimin “en önemli tezahürü, bir içeriğin, herhangi bir düşünce ya da kişilik unsurunun herhangi bir nedenden ötürü bireye hakim olduğu cinnet fenomeni”dir. Garip fikirler, tuhaf huylar, saplantılı planlar vs. biçiminde görülen baskın içerikler genellikle hiçbir biçimde düzelmezler.” (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 55). Bu durum fiziksel olduğu kadar ruhsal durumlardan da kaynaklanabilir: Michel’in gölge arketipinin yansıması olan kaplanla karşılaştığı bu av yolculuğu, fiziksel olduğu kadar ruhsal olarak da onu yıpratır; çünkü Sanders’in, onun için yaptığı iyiliklerden mest olup ona hayran olurken, onun bir gece bile olsa Alzir ile birlikte olduğu gerçeği ve sürekli olarak Alzir hakkındaki olumsuz düşünceleri ondan nefret etmesine sebep olur. Alzir’den ötürü gitgide artan nefretine bir de Sanders’in en büyük hedefi olan kaplanı canlı yakalama eylemi eklenince, Michel, Sanders’in o anki mutluluğu karşısında bilincini kaybeder. Genel anlamda cinneti ben-kişiliğinin bir kompleksle özdeşleşmesi olarak değerlendiren Jung, bu durumu tetikleyen faktörlerden biri olarak düşük işlevi işaret eder:

Bireyi etki altına alan başka faktörler de vardır. Bunların en önemlisi düşük işlev denen şeydir... yalnızca şunu belirtmek isterim ki, düşük işlev insan kişiliğinin karanlık yönüyle özdeştir. Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki figürü, “gölge” ve “anima”, bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak ben-bilincini ele

geçirirler. Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 56).

Michel'in yaşamış olduğu bu durum da onun gölge arketipinin hakimiyetine girerek, bilincin kontrolünü kaybettiğini göstermektedir. Jung, böyle durumlarda duyu yitimi ya da unutkanlıkla karşılaşılabilirliğini söyler: Michel'in bir rüya olarak ve baş dönmesiyle tasvir ettiği bu an, benliğinin kontrolünü kaybederek, bilinçdışının ben bilincini etkisiz hale getirmesini temsil etmektedir. Bu olayın akabinde, kendine gelişini yeni bir dünyaya giriş olarak değerlendirmesi de yeniden doğuşu temsil etmektedir. Ancak Michel'in yeniden doğuşu, bir kahramanın bireyleşmesi sonucu yaşadığı aydınlıktan ziyade onun bilinçdışının karanlık dünyasına işaret etmektedir.

Eserde Sanders'in mezarını kaplanı buldukları mağaranın girişine kazarlar. Bu mezarın anne arketipinin ve bilinçdışının en güçlü tezahürlerinden olan mağarada olmasını, Michel'in bilinçdışının en önemli arketipi olan kendilik ile uzlaşmak yerine onu gelmiş olduğu karanlığa gömmesi olarak değerlendirebiliriz. Ayrıca arketiplerin çift yönlülüğü göz önüne alındığında, mağara yeniden doğuşun sembolü olarak da karşımıza çıkmaktadır: bu durumda Sanders'in mağaraya gömülmesi onun bilinçdışında varlığını devam ettirdiğini ve Michel'in kendini onun varisi olarak görmesi de Sanders'in Michel'in vücudunda yeniden doğarak varlığını devam ettirdiğini göstermektedir. Bu da bizi Jung'un yeniden doğuşun ilk biçimi olarak değerlendirdiği "ruh göçüne" e yönlendirir: "Bu görüşe göre, yaşam çeşitli bedenlerde devam eder ya da yaşam süreci çeşitli reenkarnasyonlarla kesintiye uğrar" (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 47).

Michel aynı süreci eserin sonunda Alzir ile yaşar: Kaplanın kapısını açmasıyla, Alzir'in de ölümüne sebep olur. Geçirdikleri gecenin ardından hiçbir şey hatırlamayan Michel, geminin içinde Alzir'i aramaya koyulur ve cesedini kaplanın kafesinin önünde bulur. Yolculuk öncesinde ve esnasında, animasının tezahürü olan Alzir'in etkisinden kurtulamayan Michel, gölgesiyle karşılaşması sonucu yaşadığı dönüşüm sayesinde, onun hakimiyetinden kurtularak onun nasıl bir kadın olduğu bilincine varır: Onun para için tüm erkeklerle beraber olduğunu, kendisini parasızlıktan ve itibarsızlıktan dolayı terk ettiği gerçeğini bilmesine rağmen kabul etmekte zorlanır. Gölgenin hakimiyetindeki bireyin temsilcisi olan Michel, animanın etkisinden kurtulmayı başarır ancak Alzir'in başka erkeklerle beraber olması gerçeğinin ağırlığında cinnet getirir ve Alzir'i öldürerek bir anlamda tamamen kendine ait olmasını sağlar. Ayrıca Alzir'in kanının üzerindeki ölümsüzlüğün ve yeniden doğumun sembolü lotus çiçeği de animanın ölümsüzlüğüne yapılan bir göndermedir.

Eserin geneline baktığımızda, kahramanın hayati öneme sahip kararlar almadan önce bilinç kaybına uğradığını ve o süreci "bir bulanıklık, bir

sersemleme” anı olarak değerlendirdiğini görmekteyiz. Fiziksel bir ölüm söz konusu olmasa da Michel’in hayatını derinden etkileyecek bir değişim yaşadığı olaydan sonra kendine gelişi, yeniden doğuşunu sembolize etmektedir.

Sonuç

20. Yüz yılda yapılan birçok çalışmanın da gösterdiği gibi, psişik elemanlardan kaynaklı insani bir oluşum olması, edebi eserlerin psikolojik bir faaliyet olarak değerlendirilmesine neden olur. Bu yüzden, tıbbi etkilerden uzak şekilde uygulandığı sürece, psikanaliz ve analitik psikolojinin harmanlandığı arketipsel eleştiri, esere farklı bir bakış açısıyla yaklaşmamaza olanak sağlayacaktır. Jung, arketipsel eleştiri edebi esere uygulanırken, yapılan incelemenin, eserin sınırları aşmayacak ve onun doğasını ihlal etmeyecek şekilde olması gerektiğinin önemini vurular: Eleştirmen, eserin “öncelikle anlamını araştırarak ve belirleyicilerle ancak yapıtı daha iyi anlamasına katkıda buldukları ölçüde ilgilenecektir” (Jung, Ruh, 2017, s. 96).

Jung, edebi eserin oluşumunda kişisel bilinçdışından ziyade kolektif bilinçdışının etkili olduğunu öne sürmektedir. Bilinçdışının bu katmanını oluşturan arketipler, insan psikesinin dışı vurulduğu her oluşumda çeşitli imgeler, figürler veya olay örgüsü aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. “Kolektif bilinçdışı, yaşayan bir deneyime dönüşüp, bir çağın bilinçli görüntüsüne uygulandığında, bu olay bütün bir tarih açısından önemli bir yaratıcı hareket haline gelir. Bir sanat eserinin onlarca kuşağa mesaj olması mümkündür.” (Jung, Ruh, 2017, s. 131).

Arketipsel eleştiri bağlamında incelemiş olduğumuz Pierre Benoît’nın “Gobi Çölü” adlı eserinde, Michel’in kaplan avı için çıkmış olduğu yolculuğun, aslında onun kendi bilinçdışına yaptığı ruhsal bir yolculuk olduğunu görmekteyiz. Yaşamış olduğu fiziksel zorlukların, bireyin kendini bulma yolculuğu olan bireyleşme sürecinde yaşadığı ruhsal zorlukları temsil ettiğini ve bu süreçte önem arz eden “kendilik-benlik, kahraman, anima, gölge ve yeniden doğuş” arketiplerinin çeşitli figürler ve imgeler aracılığıyla esere yansıdığını görmekteyiz.

Kaynakça

- Benoît, P. (1945). *Gobi Çölü*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Büyükkol, S., & Öztütüncü, S. (2021). Türk Mitolojisindeki Karga/Kuzgun İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 131-145.
- Campbell, J. (2016). *İkel Mitoloji Tanrının Maskeleri I*. İstanbul: Isık Yayınları.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fordham, F. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Introduction à La Psychologie Jungienne*. Paris: Albin Michel.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Kırmızı Kitap Liber Novus*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, C. G. (2016). *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Rüyalar*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Ruh*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2018). *İnsan Ve Sembolleri*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Keskin, F. (2013). Yakınoğu'da Emanet Oyununda Gölge İle Yüzleşmek. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 298-304.
- Korucu, A. (2011). *Psikanaliz Ve Analitik Psikolojinin Kesiştiği Yer: Sonsuz Döngüde Ruhsal Gezintiler*. Manisa: Bozkır.
- Korucu, A. (2020). *Jungien Bir Okuma: „ İtaat-Edilmesi-Gereken-Kadın“ Ayesha Serisi*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Özçalık, M. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi Ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 22-28.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Yılmaz, N. (2019). Ömer Seyfettin'in „Yalnız Efe“ Adlı Öyküsündeki arketip(sel imge)ler . *Edebi Eleştiri Dergisi*, 234-244.
- Zorlu, Ç. D. (2016). *Dünya Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.



BÖLÜM 2

HİNDUIZM'DE TANRI ÜÇLEMESİ TRİMURTI: BRAHMĀ, VİSHṆU, ŐIVA¹

Őengül DEMİREL²

1 "Hint İnanç Sisteminde Tanrı Kavram"ı adlı doktora tezinden üretilmiş bir çalışmadır. (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatları (Hindoloji)Anabilim Dalı, Ankara, 2013)

2 Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, ORCID: 0000-0002-0174-6379, senguldemirel@yyu.edu.tr.

Giriş

Başka coğrafyalara benzemeyen Hindistan toprakları, adeta ayrı bir kıta gibidir. Kuzeyi yüksek dağlarla çevrili olan Hindistan; yaşam biçimleri, inançları, kültür yapısı ve gelenekleriyle çok farklı bir ülkedir. Başka toplumlarda görülmeyen kast sistemi ve kendine özgü inanç sistemleriyle, anlaşılması çok zor bir ülkedir. Çin, Japonya, Kore, Vietnam, Tayland, Burma gibi doğu Asya ülkelerinde etkili olan Budizm'in ve Hint kültürünü biçimlendiren Hinduizm'in doğduğu topraklardır Hindistan.

Hindistan'daki tüm inançlar, birbirleriyle iç içe geçmiş, ayrılmaz bir bütün haline gelmişlerdir. Biz yazımızda, çok karmaşık bir yapıya sahip olan Hinduizm inancında önemli yer tutan, “Tanrı Üçlemesi” Trimurti’yi ele aldık ve Brahmā, Vishnu, Şiva tanrılarının tek bedende buluşmasını inceleyeceğiz.

Hinduizm’de önemli yer tutan “Trimurti” (Tanrı Üçlemesi: Brahmā, Vishnu, Şiva) konusuna girmeden önce, bu ülke ile ilgili kısaca bilgi vermenin yararlı olacağı düşüncesindeyiz. Hindistan, hemen hemen dış dünyaya kapalı sıcak, nemli ve bol yağmur alan bir ülkedir. Toprakları çok bereketlidir. Bu nedenle, bu topraklarda ortaya çıkan öğretisi ve inanç sistemleri, başka coğrafyadakilere benzemez. Örneğin burada; Orta Asya’da yaşanan kuraklık, soğuk rüzgârlar, sert kış koşulları görülmez. Hindistan’da hava sıcak ve nemlidir. Topraklar verimlidir. Doğal olarak, bu koşullara bağlı olarak da insanların yaşam biçimleri farklıdır.

Hint toplumunu oluşturan iki temel unsur bulunmaktadır: “Ariler” ve “Dravitler.” Bu iki grup, Hindistan tarihinin ve kültürünün temel taşlarını oluştururlar. “Dravit” olarak adlandırılan yerli halk, aslında sanıldığı gibi homojen bir topluluk değildir. Kaynaklar, yerli halkın kökeni hakkında kesin bir bilgi vermese de bura halkının Filipin adalarından göç eden Proto Austroidler ile Hindistan topraklarında yaşayan yerlilerin karışmasından meydana geldiği görüşü yaygındır. Daha sonraki dönemlerde, Orta Asya kökenli beyaz tenli olan Ariler, kuzeybatıdan Hindistan topraklarına girmişler ve yüksek dağ geçitlerini aşarak, öncelikle İndus Vadisi ve havzasına yerleşmişlerdir. Bu toprakların yöneticisi olarak kalmak için, ten rengi temeline dayanan “Kast Sistemi”ni kurmuşlardır. Bununla da yetinmeyip, siyasi güçlerini daha da arttırmak için, ruhban sınıfı olan “Brahman” sınıfını oluşturmuşlardır. Böylece her dönem, toplumu yöneten ve yönlendiren olmuşlardır. Tarihi kayıtlar, M.Ö. 1600 – 500 yılları arasında beyaz tenli insanların İndus Vadisi ve Pencap bölgesine girdiklerini ve bu bölgelere yerleştiklerini yazmaktadır (McNeill, 2006: 103).

Arilerin anavatanı olarak, Güney Rusya, Doğu Türkistan, Hazar Denizi ile Aral Gölü arasında kalan bölge gösterilmektedir. Kaynaklara göre Ariler, bu coğrafyada M.Ö. 3000-1200 yılları arasında yaşamış, hayvancı-

lıkla uğraşan göçebe bir halktır. Bazı bilim insanları, hayvancılıkla uğraşan ve çoğu göçebe yaşam tarzını benimsemiş bu insanlar için “Muharip Çoban” terimini kullanmıştır (Ruben, 1944: 5). Sözü edilen bölgede meydana gelen önemli ekolojik sorunlar, diğer toplulukların baskısı ya da başka nedenlerle Ariler, topraklarını terk etmek zorunda kalmış ve göç etmişlerdir. Arilerin iki büyük göç yolu izlediği düşünülmektedir. Bu göç kollarından biri İran havzasına yönelirken, diğeri ise güneye Hindistan’a yönelmiştir (Demirel, 2017:561-577).

Walter Ruben, Hindistan’a gelen Ariler hakkında şunları anlatmaktadır: “Ariler, sarışın, neşeli ve savaşmayı seven insanlardı. Tek servetleri sığır sürüleri olan bu insanlar belirli bir bölgede yerleşik olarak yaşamaz, hayvanları için gerekli olan otlakları izlerlerdi. Atı evcilleştirmişler ve savaşta kullanmayı öğrenmişlerdi.” (Ruben, 1944: 6).

Arilerin Hindistan topraklarına girmeleri sonucunda, Ariler ile yerli halk (Dasyular) arasında çatışmalar yaşanmıştır. Ariler ile yerli halk arasında geçen çatışmalar, kutsal metinlerde beyaz tenli insanlarla kara derili insanlarla geçen bir mücadele olarak gösterilmiştir. Beyaz ten tanrıları, kara ten ise kötü ruhları sembolize etmektedir (Çağdaş, 1974: 20).

Orta Asya bozkırlarından gelen Arilerin inançları da hiç şüphesiz diğer toplumlarda olduğu gibi, başlangıçta doğa olaylarıyla ilgilidir. Cemil Sena “Tanrı anlayışı” adlı eserinde bu konuya açıklık getirmektedir: “Tanrı inancı dinlerden sonra doğmuştur; yani ilkel insanların kitaplı dinlerde anlatılan bir tanrıdan haberleri yoktur. Her ne kadar onlar da, doğa olay ve varlıkları üzerinde etkilerini sürdüren bazı kuvvetlere inanmışlarsa da, bu kuvvetler yerseldirler, etkileri yalnız kendi çevreleri üzerindedir. Bu itibarla ilkler için, her toplum kendilerine özgü bir takım koruyucu iyilik ya da kötülük yapan kutsal varlıkların etkisi altındadır.” (Sena, 1978: 599).

1. Trimurti Kavramının Kökeni

Hinduizm’in temel kavramlarından biri olan Trimurti, yaratıcı, koruyucu ve yok edici tanrıların birleşimini ifade etmektedir. Bu kavram, Hindistan’ın tarihsel ve kültürel zenginliği içinde gelişmiş, farklı dönemlerin teolojik, felsefi ve mitolojik etkilerini bir araya getirmiştir. Trimurti, Brahma (yaratıcı), Vishnu (koruyucu) ve Şiva’nın (yok edici) tanrısal özelliklerini sembolize etmektedir. Bunun yanı sıra Trimurti, Hinduizm’in temel felsefelerinden biri olan evrenin sürekli devinimini ve evrenin sürekli yenilenme sürecini de temsil etmektedir.

Trimurti kavramı, kökenleri bakımından Veda metinlerindeki erken kozmolojik fikirlerle ilişkilendirilebilir. Rigveda’da Agni (ateş), Vayu (rüzgâr) ve Surya (güneş) gibi doğal unsurların kişileştirilmesiyle ortaya çıkan üçlü ilahî düzen, Trimurti’nin erken bir formu olarak görülebilir. Bu üç

tanrı, evrenin temel güçlerini temsil eder: “Yaratılış”, “Koruma” ve “Yok etme.” Vedik dönemde bu tür çoklu tanrısal düzenlemeler, doğa olaylarını ve kozmik düzeni açıklamaktadır.

Trimurti'nin daha sistematik bir forma kavuşması, Hinduizm'in Puranalar döneminde (M.Ö. 200-MS. 500) gerçekleşmiştir. Bu dönem Hinduizm'in altın çağı olarak da bilinmektedir (Dokras, 1990: 4). Özellikle Padma Purana ve Vishnu Purana gibi metinler, Brahma, Vishnu ve Şiva'nın rollerini açıkça tanımlayarak Trimurti'nin teolojik temellerini güçlendirmiştir. Bu metinler, tanrıların her birine farklı kozmik işlevler atamış ve onların, evrensel düzeni sağlamak için birbirleriyle uyum içinde çalıştıklarını vurgulamıştır. Bu uyum, Hinduizm'in “çokluk içinde birlik” anlayışını ve farklı tanrısal formların tek bir ilahî hakikati temsil ettiğini açıklamaktadır.

Trimurti kavramının kökeninde, yalnızca teolojik unsurlar değil, aynı zamanda toplumsal ve politik etkenler de önemli rol oynamıştır. Hint alt kıtasında farklı tanrılara dayalı çeşitli kültürel gruplar arasında birliği teşvik etmek için Trimurti, birleştirici bir sembol olarak kullanılmıştır. Brahma, Vishnu ve Şiva gibi tanrıların bir arada sunulması, farklı toplulukların kendi inanç sistemlerini korurken, aynı zamanda ortak bir kozmik çerçevede buluşmalarını sağlamaktadır.

Bu bağlamda, Trimurti, sadece bir teolojik kavram değil, aynı zamanda Hinduizm'in dinamik yapısını, tarihsel gelişimini ve çeşitli unsurlar arasında denge kurma çabasını yansıtan zengin bir kültürel simgedir.

Hemen hemen bütün ilkel dinlerde, totemizmden sonra animizmle birlikte insan biçimli tanrılara inanılmıştır. Doğa olayları daha sonraları tanrılaştırılmıştır. Yani fırtına, “tanrı İndra” olurken; güneş, “tanrı Mitra” ve gök, “tanrı Varuṇa” olmuştur. Ariler tarafından Hindistan'a getirilen kutsal metinler, önceleri sözlü olarak nesilden nesle aktarılmıştır. Yazıya aktarılması yasak olan bu metinler çok daha sonraları yazılı metinler haline getirilmişlerdir. Yazıya geçirilmeden önce şüphesiz ki çeşitli eklemeler yapılmıştır. Bu nedenle bu metinlerin orijinal halini bilmek mümkün değildir.

Hintliler, kutsal metinlerin doğaüstü varlıklarla ya da tanrısal güçlerle ilgili olduğuna inanırlar. Rishi adı verilen bilgiler, kutsal metinleri sözlü olarak aktarırlar. Kutsal metinler gizlidir, herkese öğretilemez. Kutsal metinleri Rishi'lerden başkası aktaramaz. Kast sisteminin kutsal kitaplarda yer alması nedeniyle, insanlar hiç sorgulamadan kast sisteminin getirdiği kurallara da uymuşlardır. İnsanlar günümüzde de hiç karşı çıkmadan içinde bulunduğu kastın ilkelerine uymaktadır.

Hinduizm'i daha iyi anlayabilmek için, Hindistan'daki inançlara kısaca değinmek yararlı olacaktır. Hindistan'daki inançların hangi tarihte

başlayıp hangi tarihte bittiğini söylemek kesin olarak mümkün değildir. İnançlar birbiriyle iç içe geçmiş durumdadır. Hindistan’da tarihi olayların sistemli bir biçimde kaydedilmemiş olması da bu alandaki çalışmaları zorlaştırmaktadır. Hindistan’daki inanç dönemlerini iki bölümde incelemek mümkündür. “Veda Dönemi” ve “Veda Sonrası Dönem”.

M.Ö. 1500 – 500 yılları arasındaki döneme Veda Dönemi denmektedir. Veda metinleri Hindistan’ın en eski metinleri olarak kabul edilmektedir. Veda metinleri, çok sayıda ozan ve ermişler tarafından oluşturulmuştur. Önceleri ağızdan ağıza aktarılan metinler daha sonra kaleme alınmıştır. Veda metinleri, kaleme alındığı dönemden çok daha eski zamanlara ait izler taşımaktadır. Veda sözcüğü “vid: bilmek” fiil kökünden türetilmiş olup “İlahi Bilgi” anlamına gelmektedir. Vedaların ortaya çıkışı ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden biri de Veda metinlerinin Brahmā’nın soluğu olduğudur. Bu görüşe göre tanrı Brahmā “evrenin özü”dür. Genel görüş Veda metinlerinin Ariler tarafından Hindistan’a getirildiği yönündedir. Veda metinlerinde geçen tanrıların da Ari tanrıları olduğuna inanılmaktadır. Doğa olaylarının kişileştirilmesiyle ortaya çıkan bu tanrılar, Arilerin göçebe yaşamına uygun tanrılardır. Bu tanrılardan önemli birkaç tanesi şunlardır: İndra (fırtına tanrısı), Varuṇa (evreni kuşatan gökssel olayları düzenleyen tanrı), Agni (ateş tanrısı), Sūrya (güneş tanrısı), vb. Vedalar döneminin sonlarına doğru, Veda tanrıları önemlerini yitirmeye başlamış, başka tanrılar ön plana çıkmaya başlamıştır. Örneğin; Viṣṇu, Śiva, Brahmā vb.

Uzun süre, ezberlenerek nesilden nesle aktarılan Veda metinleri daha sonraları dört kitapta toplanmıştır. Bunlar; R̥ig Veda (İlahi Bilgisi), Yacur Veda (Büyü Bilgisi), Sāma Veda (Kurban Töreni Bilgisi), Atharva Veda (Tıp ve Büyü Bilgisi) Hinduizm tanrılarına yakarılan ilahilerden meydana gelen Vedalar’da, Hint mitolojisinin temel unsurlarını bulmak mümkündür (Demirel, 2017: 565).

Veda sonrası dönem ise Brahmanizm, Budizm ve Hinduizm başlıkları altında incelenebilir. Daha önce vurguladığımız gibi bu dönemlerin arasında kesin çizgiler bulunmamaktadır. Her dönem bir diğer döneme ait unsurlar içerebilmektedir. Hindistan’daki inançların araştırılmasında en büyük zorluk budur.

İlahilerden meydana gelen Vedalar’da, Hint mitolojisinin temel unsurlarını bulmak mümkündür. Vedalar aynı zamanda, Arilerin sosyal hayatlarıyla ilgili önemli bilgiler içermektedir. Arilerde görülen dini inancın ilk şekli güneş, gök, fırtına, yağmur ve ateş gibi kişileştirilen doğa olaylarına tapınmak biçimindedir. Bu varlıklar önceleri tanrı olarak görülmemiş ve saygı duyulması gereken birer güç olarak düşünülmüşlerdir. Zaman içinde bunlara tanrısal kimlik verilmiş ve kişileştirilmişlerdir.

Bununla ilgili olarak “gökyüzü” örneğini verebiliriz. Farklı farklı isim ve sıfatlarla anılan “gökyüzü”, aslında tek bir tanrıyı işaret ediyor gibi gözükmektedir. “Dyaus” ebedi aydınlık veren gökyüzü, “Varuna” ise her şeyi saran, her şeyi içeren gökyüzüdür. “Mitra” sabahı aydınlatan gökyüzü, “Sūrya” ise gökyüzünde parlayan güneştir. “Savitri” yaşam ve ışık veren güneş, “Agni” ise ateş ve ışık verendir. “İndra” yağmur veren olarak gökyüzünde görülür. “Rudra” ve “Marutlar” gökyüzünde gürültüyle esen fırtınadır. “Vata” ve “Vayu” gökyüzündeki rüzgârlardır. Bunlardan hangisi “Yüce Tanrı”dır? Hepsinden üstün olan hangisidir? Bu sorunun tam bir cevabı yoktur.

Bir Hintli Hinduizm’i şöyle tanımlamaktadır: “Bir Hindu, Hinduizm’e inanan ana-babadan doğan Hinduizm kurallarına göre evlenen, tanrıya inanan, ineğe saygı gösteren ve ölüsünü yakan kimsedir.” (Williams, 1884: 57).

Hindoloji Profesörü İnci Macun bu konuda şöyle demektedir: “Hinduizm’in tanımını yapmak oldukça zordur. Tıpkı ne zaman dikildiği belli olmayan büyük bir ağaca benzer.” Hindu kelimesinin “İndus” ya da “Sindhu” kelimesinden gelmiş olduğu kabul edilmektedir. Persler, önceleri “Sindhu” diye adlandırılan İndus Irmağı’na “Hindu” demişlerdir. Bu bölgeye “Hindustan”, bölge insanlarına da “Hindus” demişlerdir. Batılı araştırmacılar ise bu bölge insanının inancını tanımlamak için “Hindu” sözcüğünü kullanmayı tercih etmişlerdir.

İnsani özellikler taşıyan Veda tanrıları, tıpkı insanlar gibi yerler, içeren, evlenir ve çocuk sahibi olurlar. Eğer ölümsüzlük içkisi Soma içmezlerse, “ölümsüz” olamazlar. Antropomorfik özellik taşıyan Veda tanrıları, kendileri için kurban ve adak sunulmasına ihtiyaç duyarlar. Adaklar arasında insanların günlük yaşamda tükettikleri tahıl, tereyağı, süt gibi gıdalar bulunmaktadır. Kurban olarak da genellikle sığır ve keçi kurban edilir. Anlaşılan şudur ki insanlar zihinlerinde canlandırdıkları tanrıları bütün üstün niteliklerine rağmen insan formunda düşünmüşlerdir.

2. Trimurti ve Tanrıları

Kelime anlamıyla üç şekli olan Trimurti, kendini üç belirli biçimde gösteren bir üst varlık kavramını ifade eder; temel kozmolojik işlevleri gerçekleştirmek için Brahmā olarak dünyayı ortaya çıkarır, Vishnu olarak onu korur ve Şiva olarak onu yok eder. Brahmā, Vishnu ve Şiva’nın bir araya getirilmesi ve onların belirli ancak birbirini tamamlayan rollerine vurgu yaparak kendini göstermektedir. Buradaki dizilim her zaman bu sırayla olmamakla beraber, bir önem sırasına da işaret etmeyen teolojik ve kozmolojik sentezin bir sonucudur (Bronkhorst, ve Malinar, 2015: 81).

Veda tanrılarının, insan formunda düşünülmesi sonucunda, tanrılar adaklara muhtaç olmuşlardır. Bunun sonucunda da kutsal metinleri bilen

ve adak törenlerini yöneten Brahmanlar, önem kazanmaya başlamışlardır. Zamanla Brahmanlar, tanrılardan daha önemli duruma gelmişlerdir. Brahmanizm olarak anılan bir inanç sistemi doğmuştur. Brahmanizm'e karşı doğan tepkilerin sonucunda Cainizm, Budhizm gibi öğretiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece, karmaşık kurban törenleri ortadan kalkmış ve Vedalarda, ikinci derece önemli olan tanrılar, önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde "Tek tanrıçılık" düşüncesi ortaya çıkmış ve "Politeizm" ile "Monoteizm" tartışması önem kazanmıştır. Çok sayıdaki tanrının üstlendiği görevlerin, tek bir tanrıya toplanması sonucunda; tek bir tanrı, "Yaratma", "Koruma" ve "Yok etme" işlerini üstlenmiştir. Bu tek tanrı; görevlerini farklı kimliklere bürünerek yerine getirir. Bunun sonucunda, Brahmā, Vishṇu ve Śiva'nın sentezi biçiminde bir tanrı ortaya çıkmıştır. Böylece; Brahmā, Vishṇu ve Śiva'nın tek bedende üç baş olarak tasvir edilir. Bu tanrı üçlemesine, "Trimurti" adı verilmektedir. Trimurti sözcüğü; "üçlü idol", "üç tanrı", "üç figür" biçiminde açıklanabilir. Trimurti sözcüğü, Hinduizm ile özdeşleşen bir tanrıdır.

Trimurti tasvirlerinde genellikle, ortada Brahmā, sağda Vishṇu, solda Śiva yer alır. Brahmā tanrının "yaratıcı" gücünü, Vishṇu "koruyucu" gücünü ve Śiva da "yok edici" gücünü ifade eder. Bu tanrı birliği; "a", "u" ve "m" harfleriyle ifade edilir ve "om" biçiminde seslendirilir. "Om" hecesi Hinduların kutsal hecesidir. Hindular her işe, kutsal heceyi söyledikten sonra başlarlar.

Hinduizm'in ortaya çıkmasıyla, Veda dönemi tanrıları eski önemlerini kaybetmişlerdir. Hinduizm inancının kabullendiği Veda tanrıları, artık eski dönemlerindeki kadar önemli değildir. Örneğin; Veda döneminin önemli tanrılarında olan gök tanrısı "Varuṇa" önemini yitiren tanrılar arasında gelir. Artık eskisi kadar güçlü değildir. Artık sadece, atmosferik olaylarla ilgilenen önemsiz bir tanrı konumundadır. Hindistan'ın batı sahillerinde gemicilerin saygı gösterdikleri bir tanrı olarak kalmıştır.

Veda döneminin güçlü tanrılarında Indra da artık önemsiz bir tanrıdır. Sadece, ölenlerin ruhlarını götürdüğü "zevkler cenneti" adı verilen yerde görevli durumundadır. Ovalarda yaşayan Hindulara göre, Indra'ya ait gök Svarga, kutsal Meru Dağı'nda bulunmaktadır. Indra buradaki sarayında, perilerin danslarını seyrederek zaman geçirmektedir. Eskinin güçlü tanrılarında olan, ateş tanrısı Agni, kurbanın kokusunu tanrılara götüren önemsiz bir tanrı olmuştur. Artık, sıradan bir görevli konumundadır.

Veda döneminin güçlü güneş tanrısı Sūrya, artık ibadet edilen bir tanrı olmaktan çıkmıştır. Hinduizm'de güneş ve güneşe ait hareketlerden artık tanrı Vishṇu sorumludur. Bunlardan başka, Veda döneminin önemli tanrıları olan Mitra, Ushas, Aşvinler, Vāyu, Marutlar, Pūshan vb. tanrılar önemlerinin kaybetmiş ve tamamen silinmişlerdir. Artık Hinduizm inan-

cında, sadece isim olarak kalmışlardır.

Brāhmaṇalar'da daha belirgin olan Agni, Vāyu ve Surya'dan oluşan tanrı üçlemesi düşüncesi Hinduizm'de, Trimurti olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutlak tanrı Brahma, kendini üç tanrı şeklinde göstermektedir. Yaratıcı Brahma, koruyucu Viṣṇu ve yok edici Śiva. Bu tanrıların söz konusu özellikleri sık sık birbirinin yerini almaktadır. Monier Williams, tanrı üçlemesi konusuna ünlü Hint şairi Kalidasa'nın bir şiirini örnek olarak vermektedir:

Bu üç bedende tek bir tanrı gösterildi,

Her biri birinci, her biri sonuncu - hiç biri tek başına değil.

Śiva, Viṣṇu ve Brahma, bunlardan biri olabilir,

Bu kutsal “üç” arasından her biri birinci, ikinci, üçüncü olabilir. (Williams, 1877: 87).

Bu şiirde; her tanrının aynı önemde olduğu vurgulanmaktadır. Hangisinin “en önemli” tanrı olduğu belli değildir. Önem sıralaması değişebilmektedir. Bombay'da bulunan “Elephanta Mağaraları”nda kayadan yontulmuş ünlü Trimurti heykeli bulunmaktadır. Üç görkemli baş tek vücuttan çıkmaktadır. Hindular üçgen sembolünü, “Üçte Tek (Tri Kona)”yı ifade etmek için kullanmaktadır.

2.1. Tanrı Brahmā ब्रह्मा

Tanrı Brahmā, “Tanrı Üçlemesi (Trimurti)” içinde adı ilk anılan ve tasvir edilirken de genellikle ortada yer verilen önemli bir tanrıdır (Williams, 1877: 87) (Demirel, 2017: 572). Ancak tanrı Brahmā'ya atfedilen özelliğin soyut bir kavram olması, halkın algılamasında zorluk yaratmıştır. Brahmā ancak din adamları, filozoflar ve kâhinler tarafından anlaşılabilmiş bir tanrı olmuştur.

Tanrı Brahmā Hint mitolojisinde, dört yöne bakan dört kafalı ve bazen de sakallı olarak tasvir edilen kırmızı renkte bir tanrıdır. Aslında beş kafalı olan Brahmā'nın beşinci kafası, saygısız biçimde konuştuğu için tanrı Śiva tarafından yakılarak yok edilmiştir. Bu yüzden tanrı Brahmā'ya, “çaturanana” ya da “çaturmukha” yani “dört yüzlü” denir. Tanrı Brahmā'ya, “sekiz kulaklı” anlamına gelen “Ashtakarna” da denmektedir. Dört kolu vardır. Bir elinde bir asa, birinde bir kaşık ya da yayı Parivita ya da bir testi, bir diğer elinde de Veda kitabı bulunur.

Tanrı Brahmā'nın eşi, bilgi tanrıçası Sarasvatī'dir. Sarasvatī'ye “Brahmi” de denir. Onun binek hayvanı bir kuğu ya da kaz biçiminde tasvir edilir. Bundan dolayı kendisine “Hansavahana” yani “kuğu binicisi” de denir.

Vedalarda ve Brahmānalarda tanrı Brahmā'nın adı geçmez. Ancak bu

metinlerde yaratıcı güç olarak “Hiranyagarbha” ve “Pracapati” gibi isimler geçer. Ancak “Şatapatha Brahmāna”da bir bölümde şöyle denmektedir:

“O (Brahma) tanrıları yarattı. Tanrıları yarattıktan sonra, Onları şu dünyalara yerleştirdi: Yeryüzüne Agni’yi, atmosfere Vāyu’yu, gökyüzüne de Sūrya’yı yerleştirdi.”

Brahmā Purāṇa, 18 Purāṇa içinde ilk Purāṇa olarak kabul edilir ve “adi Purāṇa (ilk Purāṇa)” denir. Brahmā Purāṇa’da tanrı Brahmā, insanlığın atası olarak kabul edilen “Manu”nun babası olarak anlatılır. Ayrıca Mahābhārata ve Rāmāyaṇa destanlarında da sık sık insanlığın atası olarak gösterilir (Dowson, 1953: 57).

2.1.1. Tanrıça Sarasvatī सरस्वती

Tanrı Brahma’nın karısı olan Sarasvatī’den, Veda metinlerinde önceleri bir nehir olarak bahsedilmiştir. Ancak ilahilerde hem bir nehir hem de bir tanrıça olarak anılmaktadır.

Sarasvatī nehri, Hindistan’a ilk gelen Arilerin yerleştikleri bölgelerden biri olan Brahmavartta’nın sınırlarından birini oluşturmaktadır. O dönemde Sarasvatī nehri, aynı günümüzdeki Ganj nehri gibi kutsal bir nehir konumundadır. Doğurganlık, bolluk ve zenginlik için bir nehir tanrıçası olan Sarasvatī’ye yakarılırdı.

Daha sonraki zamanlarda Sarasvatī, Tanrı Brahma’nın karısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sarasvatī konuşma ve öğrenme tanrıçası olmasının yanı sıra, sanatın ve bilimin de tanrıçasıdır. Sanskrit dilinin ve Devanagari alfabesinin yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Sarasvatī, genellikle alnında ince bir hilal ile lotus çiçeğinde oturur biçimde tasvir edilmektedir.

Sarasvatī, “Bhārati”, “Brāhmī”, “Pūt-kārī”, “Sāradā”, “Sarasvatī”, “Vāgīsvatī” isimleriyle de anılmaktadır. Günümüzde Sarasvatī nehri Sarasuti ismiyle anılmaktadır.

2.2. Tanrı Vishṇu वृष्णु

Vishṇu, tanrı üçlemesinde yer alan ikinci tanrıdır. Veda döneminde önemli tanrılar arasında yer almayan Vishṇu, daha sonraki dönemlerde önem kazanır. Evreni üç adımda dolaştığı kabul edilmektedir. Bu adımlar, güneşin doğuşunu, yükselişini ve batışını sembolize etmektedir.

Veda metinlerinde fazla ön plana çıkmayan tanrı Vishṇu, tanrı İndra’nın kuraklığa sebep olan ifrit Vritra ile mücadelesi sırasında Indra’ya yardımcı olur. Brahmanizm döneminde ise Vishṇu önem kazanmaya başlar. Özellikle Vishṇu, Purāṇalar ve destanlarda ön plana çıkmaktadır. Mahābhārata Destanı’nda Vishṇu önde gelen bir tanrı olmuşsa da henüz tüm avatāraları çok belirgin değildir. Vishṇu’nun avatāraları Purāṇalarda daha netleşmiştir. Bu avatāralar dünyayı büyük tehlikelerden ve belalar-

dan korumak için yeryüzüne inerler. Tanrı Vishṇu varlıkları koruyan, onlara şefkat ve merhamet gösteren bir tanrı olarak gösterilir. Bundan dolayı da adı “Koruyucu Tanrı” olarak ifade edilir.

Padma Purāṇa’da Vishṇu’nun üstün ve tek bir tanrı olduğu şöyle anlatılmaktadır: “Büyük Vishṇu, yaratılışın başlangıcında, bütün dünyayı yaratma isteği ile üç kısma ayrıldı: “yaratıcı”, “koruyucu”, “yıkıcı”. Bedenin sağ tarafından Brahmā, sol tarafından Vishṇu, ortasından Şiva’yı yarattı. Bazıları Brahmā, bazıları Vishṇu ve yine bazıları Şiva’ya iman ederler. Vishṇu’ya inananlar bu üç tanrı arasında bir ayırım yapmazlar, çünkü onlar hepsini Vishṇu olarak kabul ederler.

Hindular tarafından çok sevilen tanrı Vishṇu’nun bin tane adı (Sahasranama) vardır. Tanrı Vishṇu, genç, yakışıklı bir erkek olarak tasvir edilir. Ten rengi koyu mavi (lacivert) olan tanrı Vishṇu, eski dönem hükümdarları gibi giyinmiş olarak tasvir edilir. Dört kolu vardır. Her elinde farklı bir cisim vardır. Bunlar; deniz kabuğu, disk, gürz ve nilüfer çiçeğidir. Ayrıca onun bir yayı ve kılıcı vardır. Göğsünde ve bileklerinde mücevherle resmedilir. Genellikle karısı Lakshmi ile bir nilüfer çiçeğinin içinde uzanmış olarak tasvir edilir. Binek hayvanı yarı kartal yarı insan olan Garuda’dır.

Tanrı Vishṇu’nun en önemli özelliği farklı biçimlerde yeryüzüne inmesidir. Yeryüzüne inerken farklı bir bedende cisimlenir. Bu bedenlere “avatāra” denilmektedir. Bu avatāralar doğaüstü özelliklere sahiptir. Yeryüzüne inerken insan ya da hayvan biçimine girer. Yeryüzüne inmesinin nedeni, bozulan düzeni yoluna koymak ve adaleti korumaktır. Bu özellik sadece tanrı Vishṇu’ya ait bir özelliktir.

Vishṇu’nun genellikle on avatārası olduğu kabul edilmektedir. Ancak bunlardan başka Vishṇu’nun yirmi iki avatārasının da adı geçmektedir. Bu on avatāra şu şekilde sıralanmaktadır: Balık (matsya), kaplumbağa (kurma), domuz (varaha), yarı insan-yarı aslan (narasimha), cüce (vamana), baltalı Rāma (paraşuRāma), Rāma, Kṛishṇa, Buddha, Kalki.

Tanrı Vishṇu’nun sözü edilen diğer avatāraları ise şöyledir: Purusha (nesil), Narada (büyük aziz), Nara ve Narayana, Kapila (büyük aziz), Dattatreya (bir aziz), Yacna (kurban), Rshabha (dindar ve dürüst bir hükümdar), Dhanvantari (tanrıların doktoru), Veda, Vyāsa. Bütün bunlardan başka Vishṇu’nun tecessüsleri bir denizden çıkan ırmaklar gibi çoğalırlar ve sayısızdırlar (Dowson, 1953: 361-363).

Tanrı Vishṇu’nun farklı zamanlarda farklı biçimlerde ortaya çıkan on avatāranın ikisi diğerlerine göre daha ön plandadır. Bunlar Rāmāyaṇa destanında adı geçen kahramanlar Rāma ve Kṛishṇa’dır.

2.2.1. Vishṇu'nun Avatāraları

2.2.1.1. Matsya (Balık)

Matsya (Balık) tecessüsü Vishṇu'nu ilk avatārasıdır. Bu avātārın amacı, insan neslinin kurucusu yedinci Manu olan Vaivasāta'nın kurtarılmasıdır. Vishṇu, tek boynuzlu küçük altın bir balık şeklindedir. Sonra birden büyür ve tufan olacağını bildirir. Bir gemiye binen Vaivasvata'ya yardım ederek onu Himālayaların yüksek bir tepesine bırakır. Bundan sonra Vishṇu büyük bir yılan şeklinde görünür ve bir ip gibi gemiye dolanarak Vaivasvata'yı tufandan korur. Bu sırada ifrit Hayagrīva, Brahma'nın ağzında bulunan Vedaları çalar. Balık bedenine giren Vishṇu, Manu'yu kurtarır. İfrit Hayagiriva'yı öldürerek Vedaları geri alır ve Brahmā'ya verir.

2.2.1.2. Kurma (Kaplumbağa)

İkinci avatāra olan Kurma Vishṇu'nun kaplumbağa şeklindedir. Üst üste oluşan tufanlar sebebiyle dünya yıkılır ve “Amṛita” (ab-ı hayat) kaybolur. Bu sırada Vishṇu kaplumbağa görünüşünde dünyaya inerek yardım eder.

2.2.1.3. Varaha (Domuz)

Domuz olarak bedenlenen Vishṇu, gücü sembolize eder. Dev bir domuz şekline girerek, ifrit Hirayaksha tarafından okyanusun dibine batırılan dünyayı kurtarır. Bin yıllık bir mücadeleden sonra ifriti öldürür ve dünyayı su yüzüne çıkararak kurtarır.

2.2.1.4. Narasimha (yarı insan yarı aslan)

İfrit Hiranyakaşipu, tanrı Brahmā tarafından “yaralanmaz” kılınır. Bundan güç alan ifrit tüm dünyaya eziyet eder. Bu ifritin Prahlada adındaki oğlu ise tanrı Vishṇu'ya inanmaktadır. İfrit oğlunun inancından vazgeçmesi için eziyet eder; fakat onu inancından vazgeçiremez. İfrit, oğlu Prahlada'yı öldürmek için çaba harcar ama öldüremez. İfritin sarayındaki bir sütunun içinden Narasimha görünümdeki Vishṇu çıkar ve ifriti öldürür.

Vishṇu'nun bu dört avatārasının dünyanın birinci devri olan ‘satya – yuga’ çağında ortaya çıktığı kabul edilmektedir.

2.2.1.5. Vamana (Cüce)

Vamana, Ṛig Veda'da sözü edilen “ Vishṇu'nun üç adımı” öyküsünde, tanrı Vishṇu'nun bedenlenmiş şeklidir. Dünyanın ikinci devri olan ‘treta yuga’ da, Prahlada'nın torunu Daitya hükümdarı Bali, tanrıların sevgisini kazanır ve üç dünyanın hâkimi olur. Bundan sonra güçlerini kaybeden tanrılar birleşerek, Tanrı İndra'dan yardım isterler. Ancak Bali, Tanrı İndra'yı da yener. Tanrı Vishṇu, Aditi ile Kaşyapa'nın oğlu Vamana olarak doğar. Bir cüce olan Vamana, Bali'ye giderek kendisine üç adımlık yer vermesini ister. Vishṇu'nun cüce şekline aldanan Bali, Vamana'nın bu ricasını ka-

bul eder. Vishnu, üç adımı ile Tanrı İndra'nın ülkesini geri alır ve Bali'yi öldürür.

Görüldüğü gibi Vishnu'nun ilk beş avatārası tamamen mitolojik öğeler içermektedir. Bundan sonraki üç avatāra ise destansı öğeler içerir. Dokuzuncu avatāra olan Buddha ise dini öğeler içermektedir. Onuncu avatāra ise henüz yeryüzüne inmemiştir.

2.2.1.6. Paraşurāma (Baltalı Rāma)

Dünyanın ikinci devri treta yuga çağında, Vishnu'nun altıncı avatārası olarak Paraşurāma görünür. Bu devirde Kshatriyalar, Brhmanlar da dâhil olmak üzere bütün insanlara eziyet etmektedirler. Din adamlarının eski güçlerini elde edebilmeleri için Vishnu, bir Brahman olan Camadagni'nin oğlu olarak yeryüzüne iner.

Brahman Camadagni, bir gün karısının işlediği bir kusurdan dolayı karısının başını keser. Paraşurāma'nın kardeşleri babalarına kızarlarken, Paraşurāma babasına karşı çıkmaz. Paraşurāma, Şiva'nın verdiği baltayla annesinin başını tekrar keser. Bunun üzerine babası, oğlu Paraşurāma'dan bir dilekte bulunmasını ister. Paraşurāma da annesinin yeniden hayata dönmesini ve kendisinin savaşlarda yenilmez olmasını diler.

Bir gün Kartaviryaya adlı yüz kollu bir hükümdar ormanda avlanırken Camadagni'nin inziva yerine gelir. Orada Paraşurāma'nın annesinin güzel ineği Kamadhenu'yu görür. İneğin güzelliğinden çok etkilenen hükümdar, bu güzellikte bir ineğin ancak bir Kshatriyanın böyle bir ineğe sahip olabileceğini düşünür ve ineği kaçıtır.

Kartaviryaya'nın peşinden giden Paraşurāma, onu öldürür. Bunun üzerine Kartaviryaya'nın oğulları Paraşurāma'nın babası Brahman Camadagni'yi öldürürler. Bundan sonra Paraşurāma, bütün Kshatriya kastından öç almak için yemin eder ve dünyanın idaresini Kaşyapa'ya bırakarak Mahendra dağlarına çekilir.

2.2.1.7. Rāmaçandra

Vishnu'nun yedinci avatararı olan Rāmaçandra, Rāmāyaṇa Destanı'nın kahramanı Rāma'dır. Rāma, elinde yayı, sırtında sadağı ile tasvir edilmektedir. Ayodhya hükümdarı Daşaratha'nın oğlu olan Rāmaçandra, dünyanın ikinci devri olan treta yuga çağında doğmuştur. Rāmāyaṇa Destanı'nda Sītā'yı kaçıran ifrit Rāvaṇa'yı öldüren kahramandır.

2.2.1.8. Kṛiṣṇa:

Vishnu'nun en eski avatārasıdır. Önceceleri Kṛiṣṇa ile Vishnu arasında bir bağlantı yoktur. Bu iki tanrı daha sonra ilişkilendirilmiştir. Diğer avatāraların aksine Kṛiṣṇa'nın çocukluk ve gençliği ayrı ayrı anlatılır ve tasvir edilir. Çocuk Kṛiṣṇa sevimli ve yaramaz bir çoban çocuk olarak

tasvir edilir. Genç Kṛiṣṇa ise esmer tenli, yakışıklı olarak tasvir edilir. Tüm kadınların sevgilisidir. Hindu tanrıları içinde en çok sevilen tanrı Kṛiṣṇa'dır. Kṛiṣṇa inanırları ona sadece bir avatāra gözüyle bakmazlar, aynı zamanda onu Tanrı Viṣṇu'nun mükemmel bir tezahürü olarak kabul ederler.

2.2.1.9. Buddha:

Buddha, tanrı Viṣṇu'nun dokuzuncu avatārası olarak kabul edilir. Dünyanın yeni devri olan kali yuga çağında ortaya çıkan Buddha, kötü insanların, Vedaları hor görmeleri, kast sistemini ve tanrıların varlığını reddetmek için ortaya çıkmıştır.

2.2.1.10. Kalki

Viṣṇu'nun beyaz bir ata binmiş olarak kali yuga çağının sonunda görünecek olan Kalki'nin elinde yıldız gibi parlayan bir kılıcı olacaktır. Dünya, insanların yaptıkları kötülükler sebebiyle batarken tanrı Kalki gelip kötülükleri sona erdirerek dünyayı maha yuga çağına doğru götürecektir.

2.2.1.11. Tanrıça Lakṣmī लक्ष्मी

Lakṣmī sözcüğü R̥g Veda'da "iyi talih" anlamında kullanılmıştır. Athrava Veda'da "talihli" ve "talihsiz" iki karakterin kişileştirilmiş hali olarak görülmektedir. Daha sonraki zamanlarda Lakṣmī, talih tanrıçası olarak Viṣṇu'nun karısı ve Kamā'nın annesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rāmāyana Destanı'nda Lakṣmī'nin ortaya çıkışı ile ilgili efsanede, şöyle bir anlatım bulunmaktadır: Tanrılar ve Asurular tarafından çalkalanan okyanustan Lakṣmī, bütün güzelliğiyle elinde bir lotus tutarak çıkar.

Dört kolu olan Lakṣmī, genellikle iki kollu olarak tasvir edilmektedir. Güzellik sembolü olan Tanrıça Lakṣmī bir elinde lotus çiçeği ile resmedilir. Lakṣmī'nin diğer isimleri şöyledir: Hīrā, İndirā, Caladhicā, Lolā, Chanchalā ve Lokamātā.

2.3. Tanrı Şiva शिव

Tanrı Şiva, tanrı üçlemesinin üçüncü tanrısı olarak yer almaktadır. Ömer Hilmi Budda'ya göre tanrı Şiva, Arilerle beraber Hindistan'a gelen bir Türk tanrısı olan Rudra'dır. Rudra doğa güçlerini ve bolluğu sembolize eden bir tanrıdır. Zamanla "merhametli, hayırlı" özellikler taşıyan tanrı Şiva'ya dönüşmüştür.

Şiva hem "yok edici" hem de "merhametli" özellikler taşıyan bir tanrıdır. Ömer Hilmi Budda, bu iki özelliğin Şiva'da bulunmasını bir çelişki olarak görmemektedir. Ona göre Şiva, kendisine inanlara merhamet ve iyilik getirmektedir. Kendisine inanmayanları ise cezalandırandır.

Şiva elinde üç uçlu bir “mızrak” taşımaktadır. Trişula olarak adlandırılan bu mızrağın neden üç uçlu olduğu konusu şöyle yorumlanabilir. Trişulanın uçları “yaratmak”, “sürdürmek”, “yok etmek” eylemlerini ifade eder. Tıpkı tanrı üçlemesi “Trimurti”de olduğu gibi. Bir anlamda Trişula, Trimutinin bir sembolü görünümündedir.

Mahābhārata destanında Şiva için “Devadeva” tanrıların tanrısı, “Trişulin” (üç dişli yaba taşıyan) ya da “Umapati” (Uma’nın kocası) gibi adlarla anılmaktadır. Anne anlamına gelen Uma, tanrıların annesi konumdadır. Uma sözcüğü ile Orta Asya Türklerinin kullandığı Umay sözcüğü arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Şiva inancında Hun Türklerinin derin etkisi olduğunu düşünüyoruz. Tanrıça Uma da kocası Şiva gibi düşmanlarına karşı acımasız davranırken, inananları için hep iyilik düşünür.

Şiva’nın gücü, öfkesi ve eril özelliği bir boğa ile özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle Şiva tapınaklarının girişinde ya da içinde “Nandi” adında kutsal boğa figürü bulunmaktadır. Nandi, Şiva’nın binek hayvanıdır.

Şiva’nın bir diğer sembolü erkek üreme organı “Linga”dır. Linga sembolü bütün Şiva tapınaklarında bulunan bir semboldür. Linganın karşılığı olarak “Yoni” dişi üreme organı sembolü bulunmaktadır.

Tanrı Şiva Dört kollu, üç gözlü yakışıklı bir erkek olarak tasvir edilir. Dünya için tehlike oluşturan zehri içtiği için boynu mavi rengi almıştır. Bundan dolayı kendisine “Mavi Boyunlu (Nilakantha)” denmektedir. Kaplan postu giyen Şiva’nın başında bir hilal sembolü bulunmaktadır. Soma içtikten sonra karısı Devī ile “Tandava dansı” yapar. Şiva’nın, yok edici güce sahip üçüncü gözü bulunmaktadır. Şiva, Parvati’nin kocası ve fil başlı tanrı Ganeşa’nın babasıdır.

2.3.1. Tanrıça Devī देवी

Tanrıça Devī, Tanrı Şiva’nın karısıdır. Ona, “büyük (ulu) tanrıça” anlamında “Maha Devī” de denmektedir. Devī, Himavat yani Himalaya Dağları’nın kızıdır. Tanrıça Devī, Mahābhārata Destanı’nda çeşitli isimlerle ve kendine özgü karakteristik özellikleriyle anılmaktadır. Ancak büyük ününe Purānalara ve daha sonraki eserlere borçludur.

Tanrı Şiva’nın dişil enerjisi Şakti olarak Devī’nin biri yumuşak diğeri sert, kızgın iki karakteri vardır. İnanları Devī’nin sert haline daha çok tapınırlar. Devī’nin faaliyet ve niteliklerinden dolayı ona pek çok isim atfedilmiştir. Ancak bu isimler belirgin ve kesin olarak kullanılmazlar.

Tanrıça Devī, yumuşak formunda iken o “mülayim” ve “güzelliğin sembolü” olan Uma’dır. Gauri “sarı ve parlak”; Parvati “dağlı”, soyundan dolayı Haimvati; Caganmata “dünyanın anası” ve Bhavani’dır.

Tanrıça Devī korkunç formunda iken o “erişilmez”, “yaklaşılmaz” olan Durga’dır. Kali ve Syama “kara”; Çandi ve Çandika “sert”; Bhaivara “korkunç”dur. Tanrıça Devī’nin bu formuna Durgapuca ve Çarakpuca bayramlarında kanlı kurbanlar sunulur.

Tanrıça Devī on kolludur ve her elinde bir silah tutmaktadır. O, Durga iken güzel bir kadın olarak bir kaplan üzerinde otururken tasvir edilmektedir. O, Kali iken kara derili, korkunç ve çirkin yüzünde kan damlaları, yılanlarla sarılı ve boynunda kafatasları ve insan başları ile resmedilmektedir. Kali bu haliyle bir tanrıçadan çok korkunç bir kadına benzemektedir.

2.3.2. Gaṇeṣa गणेश

Fil başlı olan Gaṇeṣa, Şiva ve Parvati’nin oğludur. Bir efsaneye göre Gaṇeṣa, Parvati banyo yaparken vücudundan çıkan ölü derilerden oluşmuştur.

Bilgeliğin tanrısı olan Gaṇeṣa, engelleri ortadan kaldıran bir tanrıdır. Bundan dolayı önemli bir girişimde bulunulurken ve bir kitaba başlanırken Gaṇeṣa’nın adı anılır. Mahābhārata Destanı’nın Vyasa tarafından Gaṇeṣa’ya dikte ettirerek yazdırıldığı söylenmektedir.

Gaṇeṣa sarı renkli, şiş göbekli, dört elli ve tek dişi olan fil başlı şişman bir adam olarak tasvir edilmektedir. Gaṇeṣa’nın bir elinde deniz kabuğu, bir elinde disk, bir elinde bir sopa veya üvendire ve bir elinde bir nilüfer vardır.

Gaṇeṣa’ya çeşitli isimlerle hitap edilir. Bunlardan bazıları şöyledir: “Fil yüzlü” anlamlarında Gacana, Gacavadana ve Karimukha; “övünen” anlamında Heramba; “uzun kulaklı” anlamında Lambakarna; “sarkık göbekli” anlamında Lambodara; “engelleri ortadan kaldıran” anlamında Viḡṇeṣa ve Viḡṇahari.

SONUÇ

Yaptığımız çalışma sonucunda görüldüğü gibi, Hindistan’daki inançlar ve tanrılar öylesine iç içe geçmiş ve öylesine karmaşık hale gelmiştir ki bırakınız batılı bilim insanlarını, Hintli araştırmacıların bile bunun içinden çıkabildiklerini söylemek mümkün değildir. Bir inanç dönemi ne zaman başlamış, ne zaman sona ermiş kesin olarak belirlenemez. Kutsal metinlerin ilk halleri nasıldı, nasıl ortaya çıkmışlar, hangi aşamalardan geçmiş, ne zaman ve kimin tarafından yazıya geçirilmiş, bütün bunları kesin olarak saptamak mümkün değildir. Diyebiliriz ki Hindistan’daki inançlarla ilgili çalışmalar kısır bir döngü içine sıkışıp kalmıştır.

Hindistan’daki inançları araştırırken, öncelikle toplum yapısının bilinmesi gerektiğini düşünerek, incelemelerimize oradan başlamayı uygun bulduk. Ariler ile yerli halkın kültürel sentezinden, çok renkli bir inanç

ve kültür meydana çıkmıştır. Dünyada “Hint kültürü ve inanç” yapısına benzer bir başka örnek göremiyoruz. Elbette bu oluşumda Hindistan topraklarının coğrafi ve iklim yapısı da önemli bir etkidir. Bu bağlamda, Hindistan kültür ve inanç sistemini oluşturan öğeleri gözler önüne sermeye çalıştık.

Hint kültür ve inancını biçimlendiren asıl unsur Arilerdir. Arilerin kimdir sorusunu tam ve doğru yanıtlamadan, Veda dönemini ve sonrasını anlamak kolay değildir. Veda dönemi iyi anlaşılmadığı takdirde de Hindistan’daki kültür ve inanç yapısını doğru olarak anlayabilmek neredeyse imkânsızdır. Veda dönemi, Hindistan topraklarında oluşan inançların ve kültürün temelini oluşturmaktadır. Arilerin anavatanları konusunda da çeşitli varsayımlar ileri sürülmüştür. Bazı bilim insanları Arileri, İskandinav kökenli yapmaya çalışırken, bazıları da Makedon kökenli yapmaya uğraşır. Bu varsayımlar temel dayanaktan yoksundur. Arilerin Hindistan’a geldikleri dönemle ilgili yazılı belge bulunmaması araştırmacıları varsayımlara zorlamaktadır. Kimi araştırmacı saç ve göz rengine, kimi araştırmacı dil yapısına, kimi araştırmacılar da inançlarla bağlantı kurarak Arilerin kökenini açıklamaya çalışmaktadır. Tarafsız bilim insanlarının elini kolunu bağlayan yazılı belge olmamasıdır. Bunun en güzel örneğini kutsal kitaplara dayandırılan “Kast Sistemi”nde görmekteyiz. Kast sistemi tamamen ten rengi esasına dayanan bir sistemdir. Doğal olarak Ariler en üstteki iki kastı oluşturmaktadır. Yerli halk ise, tenlerinin renginden dolayı alt kastlarda yer almaktadır. Kast sistemin yerli halk tarafından kurulmadığı açıkça anlaşılmaktadır. Kutsal kitaplarda adı geçen tanrılar, “parlak ve beyaz tenli” olarak anlatılmaktadır. Siyah renk ise, kötü ruhları ve ifritleri anlatmak için kullanılmıştır. Anlaşılan şudur ki beyaz tenli Ariler kendilerini tanrı yerine koyarken, yerli halkı da ifrit olarak belirlemişler ve bu görüşü de kutsal kitaplara aynen geçirmişleridir.

Bir diğer sorun da araştırmacının kendi inancıyla ilgilidir. İslami eğitim almış bir araştırmacı, olaylara aldığı dini eğitim penceresinden bakacak ve yorumlarını İslami düşünceye göre yapacaktır. Bir Hıristiyan araştırmacı da bundan farklı bir şey yapamaz. O da kendi penceresinden bakarak olayları yorumlamaya çalışacaktır. Eğer daha iyi bileceğini düşünerek bir Hintliye sorarsanız, o da kendi inancı doğrultusunda yorum yapacaktır. Hindistan’daki inançları incelerken karşımıza çıkan bir sorun da “terim ve kavram” karmaşası olmuştur. Hindistan’la ilgili çalışmalarda, Almanca ve İngilizce terimler esas alınmıştır. Terminoloji karmaşası çoğu kez akılları karıştırmaktadır. Bu konuda en büyük karmaşa kutsal kitaplar konusunda yaşanmaktadır. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Ari ve yerli halk sentezinden oluşmuş bir Hindistan halkı vardır. Arilerin kurdukları “kast sistemi” sosyal yapıyı biçimlendirmiştir. Ariler tarafından oluşturulan “kast” sistem, hem ten rengini hem de meslek gruplarını temel almıştır.

Böylece Ariler, her zaman yöneten olmuş, yerli halk ise daima ikinci planda kalmıştır.

Vardığımız bir başka sonuç da Hinduizm ile ilgilidir. Hindistan'daki yerli inançlar, son olarak Hinduizm potasında erimiş ve biçimlenmiştir. Hinduizm inanç bağlamında ne bulduysa içermiş ve Hinduizm formatına sokmuştur. Buda bile Vishnu'nun bir avatārası olarak Hinduizm'in içine dâhil edilmiştir. Hinduizm'e inananlar "biz de sizin gibi tek tanrıya inanıyoruz, Brahma, Vishnu, Şiva ve benzeri tanrılar ise sadece "tek tanrı"nın yeryüzündeki tecessüsüdür." demektedirler. Hindistan'daki inançları araştıranların karşılaştığı en büyük sorun Hinduizm'in nasıl bir inanç olduğu konusudur.

Hinduizm'in Trimurti kavramı, yaratılış, koruma ve yok oluş döngüsünü temsil eden Brahma, Vishnu ve Şiva'nın birliğinde ifade edilen derin bir felsefi düşünceyi yansıtır. Bu üçlü, birbirinden bağımsız gibi görünse de, evrensel bir düzenin ve kozmik dengenin parçalarıdır. Brahma yaratıcı olarak başlangıcı, Vishnu koruyucu olarak sürekliliği ve dengeyi, Şiva ise yok edici ve dönüştürücü olarak yeni bir başlangıç için gerekli olan sonu temsil eder. Bu üçlü, yaşamın ve evrenin sürekliliğini sağlayan döngüsel yapıyı metaforik bir şekilde ifade eder.

Trimurti'nin temel mesajı, evrendeki her şeyin bir başlangıca, bir sürece ve kaçınılmaz olarak bir sona sahip olduğu, ancak bu sonun yeni bir başlangıç için bir zemin hazırladığıdır. Bu döngüsel anlayış, insan yaşamının geçiciliğini ve bu geçiciliğin içinde barındırdığı anlamı vurgular. Trimurti, insana değişimin kaçınılmaz olduğunu ve bu değişimle uyum içinde yaşamının önemini hatırlatır.

Günümüzde Brahma'nın tapınımı neredeyse tamamen tükenmiş olsa da, Vishnu ve Şiva'ya duyulan bağlılık, Hindu toplumunda güçlü bir şekilde devam etmektedir. Bu durum, Hinduizm'in sadece bir teolojik sistem olmadığını, aynı zamanda dinamik ve esnek bir inanç yapısı sunduğunu göstermektedir. Trimurti'nin üç unsuru, farklı yollarla, farklı topluluklar ve bireyler tarafından yorumlanmış ve benimsenmiştir. Örneğin, Vishnu'nun avatırlıkları (Rama ve Krishna gibi) üzerinden Vishnu'ya duyulan bağlılık, geniş halk kitleleri arasında popülerleşmiştir. Benzer şekilde, Şiva'ya yönelik tapınım, onun hem yok edici hem de yeniden yaratıcı güçleriyle birleşen mistik doğasına dayanır.

Trimurti aynı zamanda Hindu kozmolojisinin ve metafiziğinin temel taşlarından biridir. Bu üçlü birlik, hem çokluğun hem de birliğin doğasını anlamak için bir anahtar sunar. Hinduizm'deki "birlik içinde çokluk, çokluk içinde birlik" ilkesi, Trimurti ile somutlaşır. Brahma, Vishnu ve Şiva'nın ayrı ayrı varlıkları, evrensel gerçeğin farklı yüzlerini temsil ederken, onların bir arada var oluşu, bu gerçeğin nihai bütünlüğünü ifade eder.

Sonuç olarak, Trimurti sadece bir teolojik kavram değil, aynı zamanda yaşamın doğası, evrenin işleyişi ve insanın ruhani yolculuğu üzerine derin bir metaforik anlayış sunar. Bu kavram, Hindu felsefesinin çok katmanlı yapısını ve evrensel hakikatlerle olan bağını yansıtır. Trimurti'yi anlamak, yalnızca Hinduizm'in derinliklerine bir yolculuk yapmakla kalmaz, aynı zamanda insanlık için evrensel bir öğreti olan değişim, dönüşüm ve sürekli yenilenme kavramlarını da kucaklamamıza olanak tanır. Bu nedenle Trimurti, Hinduizmin evrensel geçerliliğe sahip bir yönünü temsil eder ve dinin ruhani değerlerini modern dünyada da anlamlı kılar.

Kaynakça

- Demirel, Ş. (2017). Hinduizm'in Tarihsel Serüveni. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı: 18, Aralık 2017, s. 561-577.
- Dowson, J. (1953). A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Uday Dokras, puranic age (collection of Essays), Stockholm/Sweden: 1990.
- McNeill, H. W. (2006). Dünya Tarihi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ruben, W. (1944). Eski Hind Tarihi. Ankara: İdeal Matbaa.
- Williams, M. (1877). Hinduism. New York: Pott, Young&Co.
- Williams, M. (1884). Hinduism ann Brahmanism. London: Oxford Press.
- Çağdaş, K. (1974). Hint Eski Çağ Kültür Tarihine Giriş . Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- Sena, C. (1978). Tanrı Anlayışı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bronkhorst, J. ve Malinar, A. (2015). Handbook of Oriental Studies Handbuch Der Orientalistik. Köln: Brill.



CHAPTER 3

RE-READING *MADAME BOVARY*, THE PIONEER OF THE PHYSIOLOGICAL REALISTIC NOVEL

*Buğra ŞENGEL*¹

¹ Res. Asst. / Ankara Hacı Bayram Veli University, Department of Western Languages and Literatures, French Language and Literature, bugra.sengel@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3093-4683.

Introduction

Gustave Flaubert's novel *Madame Bovary* has become the object of comprehensive critical analysis in every respect since its publication in 1856. The novel began to be published in the magazine *Revue de Paris*, and gradually became the pioneer of psychological realism in French literature. The work presents, in depth, the inner world of the heroine to the reader with realistic tools while depicts the desires, disappointments and spiritual structure of its main character, Emma Bovary. The protagonist of the novel is defined as one of the most compelling characters in the literary world, considering the century she is in. Therefore, her tragic fate has affected the reader for centuries. Perhaps the biggest reason why the character has such a wide impact is her relationship with the concept of bovarism, coined by the French philosopher Jules de Gaultier. He used the term to describe a certain genre between imagination and desire. Some of the ideas about bovarism put forward by Gaultier have been seen as a positive force in the field of creativity and self-expression, but others as a dangerous form of escape from reality. And the concept has become the subject of various literary scientific debates. The concept of bovarism is not the only reason why Flaubert is brought to the stage as the object of various discussions. However, due to the author's style and the psychological dimension of *Madame Bovary*, the process of taking it to court was also effective in popularizing the novel.

Madame Bovary, with its advanced realism and psychological aspects, aroused the reaction of many people and was brought to justice on the grounds that it did not comply with the rules of morality. Flaubert became famous with the sentence "Madame Bovary, it is me!", which he said in defense of his novel before the judge and with the statement "negroes cannot be whitened" against those who demanded that some parts of the work be changed. Thus, perhaps the most famous of the 19th century novelist, Flaubert began to be remembered as the founder of the realism movement. It is said that Emma in *Madame Bovary*, which should be written as realistically as possible in line with the principles of realism, is actually a lady named Delphine Delamare and just like Emma, this person broke up with her doctor husband (Şen, 1987, p. 112). Even though the author did not accept this claim, the factual dimension of his work continues to be on the agenda due to his contradictory discourses. According to Bruneau, Flaubert wrote to Madame Leroyer de Chantepir in his letter dated March 18, 1857: "*There is nothing real about Madame Bovary. It is a completely made-up story; I did not add anything from my feelings or my life to this!*". However, in his correspondence with Amélie Bosquet, he said "*Madame Bovary is me, she comes from me!*" (2021, p. 24). With his work, Flaubert became the pioneer of psychological realism, thanks to both the fact that

his story is based on reality and his psychological analyzes that explain the inner world of the individual in depth. But he also presented the reader with a critique of French society while telling the story of a women's search for escape by emphasizing the social norms of the period and the place of women in it.

The strong psychological realism dimension of the novel makes various psychological or psychoanalytical analysis methods applicable on the narrative. In this context, the psychosexual theory and the id, ego and superego triangle developed by Sigmund Freud are clearly seen throughout *Madame Bovary*. Freud is considered the founder of psychoanalysis, one of the sub-branches of psychology that aims to treat mental disorders by discovering aspects of the mind that individuals are often unaware of. Psychoanalysis concepts and approaches put forward by Freud have dominated the field of psychology since their introduction. Terms such as dream interpretation, unconscious, id, ego, superego, Oedipus complex, and defense mechanisms such as suppression of emotions or transference etc. put forward by Freud, are considered scientific by many psychologists, even though their scientific basis has become a matter of debate. At this point, especially the author Peter Barry, in his work *Beginning Theory* (2002), states that these psychoanalytic theories and methods are very useful in the analysis of literary works for some reasons. For example, it is possible to establish connections between the main text of the work and the level of consciousness. In addition, in cases where emotions are suppressed and thrown into the unconscious, many researchers find it possible to reveal such suppressed elements through literary works. In particular, the emotional states of the characters encountered in novels can be revealed through the psychological definitions highlighted by Freud, and their emotional distress or mental disorders -if any- can be revealed with different representation. It is a fact that such analyzes have been carried out in different studies in the field of literature and yielded positive results. For example, Shakespeare's play Hamlet was analyzed in the context of the Oedipus complex (Armstrong, 2018), and the study played an important role in revealing the male-female relations and gender dynamics of the culture from a social perspective.

In this study, the text analysis method developed by French Professor Jean Bellemin (2012), which proposes to analyze and interpret literary works with unconscious methods was used. In other words, this method, similar to psychoanalytic treatments, tries to reveal the underlying and hidden meanings of the texts along with their relational aspects and reveals the idea that the narrative unconsciously carries some unconscious characteristics of the author or the society. This method also suggests a relationship between the text and reader just like between patient and therapist during

a psychological session. In this context, re-reading Flaubert's novel *Madame Bovary* through the concepts and theories revealed by Freud will yield important findings in the framework of literary research. The analysis aims to reveal the psychological background of Emma Bovary from different aspects and to reach various conclusions regarding the social roles of women in the 19th century. However, although the concept of bovarism developed by Gaultier emerged through Emma Bovary, it is also aimed for today's readers to re-read the novel within the framework of the concept and to reconsider the relationship between the character and the concept. In this context, how Flaubert portrays his protagonist as a bovarist archetype is discussed as a result of a post-reading with both positive and negative aspects. It has also been tried to reveal how the novel sheds light on some basic themes such as disappointment, identity and desire in terms of Gaultier's bovarism. Eventually, this study aims to create a new perspective or deepen the existing understanding about Flaubert's work and the importance of the novel for contemporary readers.

Theoretical Framework

“From the point of view of instinctual control of morality, it may be said of the id that is totally nonmoral, of the ego that it strives to be moral, and of the superego that it can be supermoral and then become as cruel as only the id can be”

Sigmund Freud

Psychological realism can be defined as a literary genre that continued from the 19th century to the early 20th century. The movement is seen as a continuation of realism and aims to present a more character-oriented realistic fiction by including not only the detailed and deep description of the psychical environment but also the motivation and psychological structure of the characters in the narrative. In this context, psychological realistic novels can potentially be not only true representations of event and characters, but also true representations of fears, limitations, prejudices and vulnerabilities (Sen, 2020, p. 3). Psychological realism authors are not content with merely describing their characters' physical appearance, behavior and external environment, but also reveal the internal causes of the characters' actions and psychological reflections of their consequences. Therefore, in these novels, authors present social criticism while expressing their ideas about social or political issues through the characters' choices and their developments. From this perspective, Flaubert's famous novel *Madame Bovary* constitutes a prototype for the psychological depth and complexity of literary characters, with the psychological portrayal of Emma, her detachment from reality and her life full of romantic dreams. For this reason, *Madame Bovary* has become one of the pioneering works in literature by

shaping the realism of the 19th century and presenting Emma's psychological structure to the reader in fine details. And it is noteworthy that the novel is described as the first psychological realistic novel.

The fact that it is a psychological realistic work, makes *Madame Bovary* suitable for examination within the framework of psychology-based literary criticism such as psychoanalysis. Psychoanalysis, developed by Freud, can be defined as both a theory that aims to demonstrate mental health and a practice used in the treatment of mental distress. It aims to reveal how the mind works, but it also can be used as a research method in these areas as well as recommending treatment for mental problems. The method is regularly used to examine art, cinema and socio-cultural events but it is a set of methods frequently used in the analysis of works of art, especially literature.

The Oedipus Complex is inspired by a tragedy, and it is based on the idea of a desire for sexual involvement with the parent of the opposite sex and a concomitant sense of rivalry with the parent of the same sex (Freud, 2021, p. 19). This complex causes radical problems in the child if not overcome in a healthy way and it causes the individual to have problems in his/her relationships throughout his/her life. The id, ego and superego structural classification, developed by Freud after the topographic theory consisting of the unconscious and pre-conscious, is the basic starting point used to explain human movements and psychology. The id is defined by the aspects dominated by infant's most primitive impulses for satisfaction, the release of tension and the desire to receive pleasure through the cathexis of his energy (Freud, 2022, p. 25). In other words, id represents the most primitive aspect of the individual; the deepest desires are controlled by the id, and it causes a person to want what he/she desires immediately, wherever and whenever. The last component of trilogy, the superego, can be expressed as the internalization of the moral commands of society. In other words, the partially conscious superego is the side that enables the individual to perceive social rules and act according to them. The ego stands between the two and grows with the pleasure principle of the id but tries to stay in balance thanks to the superego's ability to measure and punish aggressive elements.

Another important concept that should be reviewed in the process of re-reading and evaluating *Madame Bovary* is the concept of bovarism. Gautier's concept of bovarism is originally based on broad philosophical ideas about imagination, the management of desires, and the nature of reality. Gautier defines bovarism, in its simplest form as the power given to people to see themselves differently than they are (1989, p. 11). According to him, bovarist individuals create their own reality through imagination rather than passively accepting the world as it is given to them. The bo-

varist individual is not satisfied with the worldly and ordinary aspects of life, instead he/she tries to transcend them with his/her high imagination and sense of desire. As Battal stated: “Bovarisism is a lifelong work, it is the need to live with imagination, not reality. It is to create a reality for oneself, just oneself, outside the common reality, made of imaginary materials” (2009, p. 167-168). In this context, a few basic features of Gaultier’s bovarism can be listed. First of all, bovarists desire innovation and excitement, and they seek new and inspiring experiences in order to escape from their ordinary lives. The bovarist individual emerges as a rejection of tradition and is not satisfied with the limitation and restrictions of society, but also rejects traditional normal and values. In an unrestrained pursuit of pleasure, they often seek desire and satisfaction in dreams to escape responsibility and obligation in the real world. As a result of all these actions, the stage of self-deception inevitably occurs. The bovarist individual can become so caught up in his/her own fantasies that he/she loses touch with reality, and this can lead to delusions and hysteria.

Gaultier believes that bovarism is a fundamental aspect of human nature and plays a very important role in the development of culture and civilization. In other words, he sees bovarism as a way to expend the boundaries of human experience and creativity, and as a challenge to the status quo (Kaba, 2013, p. 59). Gaultier describes bovarism as “a noble adventure of the soul that refuses to submit to the banality of everyday life and gives birth to the most beautiful works of art and the most daring ideas” in his work *Le Bovarysme, la psychologie dans l’œuvre de Flaubert (1892)*. At this point, Gaultier interprets bovarism as an essentially positive force, and arguing that it represents a form of creativity and imagination that allows individuals to transcend their ordinary lives and find deeper meaning: “Bovarisism is a creative force, a way of transcending the limits of reality and imagining new possibilities” (Gaultier, 1902, p. 18). However, Gaultier also acknowledges that bovarism has dangers, such as detaching the individual from reality and causing him/her to engage in destructive behavior: “The bovarist individual, who cannot limit his/her dream world to the restrictions of the real world, can be led to despair, delusion and even insanity” (Gaultier, 1989, p. 15). As a result, it can be said that bovarism is the power of a person to imagine him/herself differently than he/she is. As soon as this power is seen in the individual, he/she becomes a slave to his/her passion and begins to behave like the other he/she wants to be. Finally, bovarism leads him/her to disasters and, moreover, to death (Seven, 2019, p. 8)

Gaultier’s concept of bovarism, in the context of Flaubert’s *Madame Bovary*, offers a profound method to examine Emma’s character and her own tragic through re-reading. Emma’s constant pursuit of romantic dreams and her rejection of the realities of her life make the character the greatest

representative of the term. At the same time, Emma's failure to accept her desires within the limits of her socio-economic position, emerges as the most important reason that brings the character closer to final collapse. Therefore, the re-discovery of Emma Bovary's complex relationship with bovarism sheds light on deeper information about both Flaubert's novel and Gaultier's philosophical ideas.

Re-reading *Madame Bovary*

The them bovarism provides a broad framework for Emma and the general human condition of the novel in Flaubert's *Madame Bovary*. The novel can be seen as an examination of the dangers of romantic fantasies and the consequences of detachment from reality. Emma Bovary embodies most of the basic features of the concept of bovarism because it is naturally based on her psychological structure. Throughout the narrative, Emma is consumed by her romantic fantasies and the desire for a more attractive, exciting and satisfying life than she has (Gaultier, 1989, p. 31). She rejects the worldly realities of existence and 19th century social roles, such as living in a small town and being a good wife or mother, instead she builds a different reality for herself through her imagination and interest in men. Emma's bovarist tendencies are presented to the reader through her behavior from the beginning of the novel. In the narrative, it is seen that the character creates an imaginary world within herself, disproportionate to her real existence, in which she disappears in all her dreams and enthusiastic moments (Battal, 2009, p. 166). Her dissatisfaction with her marriage to Charles Bovary leads her to have a series of relations with other men, each representing different aspects of different romantic ideals. She spends the financial income she does not have on meaningless items such as expensive clothes and luxury decoration products, in an effort to create the appropriate environment to realize her fantasies (Vialle, 1942, p. 114). These actions basically seem to only serve to deepen the frustration and drive the character further into debt and despair. Emma begins to become more consumed by her own desires in an imaginary environment far away from the current reality and becomes increasingly distant and introvert from most people around her, including her husband and daughter.

Gaultier interprets bovarism as a way of expanding the boundaries of human experience and creativity but also as a way of challenging the existing established order. In this respect, Emma's bovarism can be seen as a response to the constraints of her social and economic position as a woman in 19th century France. The novel describes a period of great change in which traditional forms of social organization are replaced by a more modern and capitalist society. In this context, both the character and the novel include issues that are problematic even in 21st century, such as gender roles and the place of women in society. Emma rejects the roles

offered to her as a wife and mother and tries to create a new identity for herself through her relationships full of fantasies with men. In this sense, the bovarism experienced by Emma is also interpreted as a form of resistance against the patriarchal structures that dominate her world and the society she lives in. From a different perspective, the novel is a critique of the limitations of traditional social structures and allows the possibility of personal liberation and creativity to be discovered from the beginning. However, it should also be noted that the character's bovarism leads to her own eventual downfall due to her excessive ambition and desire. As Gaultier said: "Human ability to scream as he/she wishes and to dream the good dreams that are unreachable to him/her actually lead to excessive ambition" (1989, p. 37). Unable to align her desires with the limitation of her social and economic position, Emma enters a cycle of debt, betrayal, and despair. As a result of all these psychological difficulties she experiences, the character cannot have the same interest in the real face of life as she had in the dreamland. Consequently, she is dragged towards a tragic end since dreams and reality do not correspond. Every step she takes in this process paves the way for her alienation, first from her environment and society, and then even from herself (Er, 2017, s. 991). In this context, Emma can be described as an archetype that reveals the dangers of breaking away from reality due to her romantic imagination and rejection of the ordinary realities of life and her inability to reconcile her own desires with the constraints of her socio-economic position. However, depicting the character as an archetype with realistic methods makes the novel rich in terms of psychological realism.

Flaubert uses detailed language in his novel and invites the reader to understand Emma's psychological structure by depicting her character and inner world. While the detailed spiritual descriptions of the character strengthen the psychological aspect of the novel, the realism of the language used throughout the novel and the author's command of the subject move the story away from fiction and bring it closer to reality. Offering deep, vivid and detailed insights into Emma's thoughts, desires and emotional states, Flaubert aims for the reader to live in the minds of the characters and experience their struggles and vulnerability. The psychological depth and complexity that the author uses to serve this purpose make the work a prime example of the psychological realistic novel. While discussing the character's inner world, the author, in addition to the detailed descriptions he uses, also presents Emma's introspective conversations to the reader in the form of passages. Thanks to these pieces that convey the character's mental state and inner world in detail, the work draws the reader in and constitutes an important example of a psychological novel.

One of the most important scenes of the novel in terms of psychological realism is the moment when Emma commits suicide with arsenic. This scene represents the peak of the collapse in Emma's inner world, and it also reveals the realistic dimension of the novel. Although the suicide scene, which depicts the basic tragedy of the novel, has romantic effects, it shows how faithful the author remains to reality. It has been rumored that Flaubert even tasted arsenic in order to make his descriptions in his work more realistic. The main reason for this rumor is perhaps the author's correspondence with Hippolyte Taine. He said to Taine: "There was a taste of arsenic in my mouth when I wrote about Emma Bovary poisoning herself. The people I create influence me, they follow me, or rather I enter them" (as cited in Rifat, 2021). The narrative, detailed from Emma taking the arsenic with a trembling hand to the atmosphere of the room, Emma's physical condition, and other characters' reactions to the event, continues with a completely realistic description of the symptoms Emma experienced after the poisoning. Apart from the rumor that Flaubert tasted arsenic, another reason why his narrative is so close to reality is that the author comes from the positivist tradition of a family full of surgeons, doctors and biologists. Thanks to this positivist tradition, Flaubert wrote Emma's death scene in a realistic style and presented the character's pain, suffering and emotions to the reader in detail.

Flaubert's power to use realism also emerges in the presentation of his characters; the author first starts describing his characters with physical and external features, and then describes the person's character and inner world. Especially when describing the appearance and physical characteristics of the characters, it is seen that the author takes an object and describes it in detail. This descriptive style can be described as an example of the Balzac tradition, and it was used visibly when Flaubert describing Charles Bovary's hat at the beginning of the novel.

"It was one of those headgears of composite order, in which we can find traces of the bearskin, shako, billycock hat, sealskin cap, and cotton night-cap; one of those poor things, in fine, whose dumb ugliness has depths of expression, like an imbecile's face. Oval, stiffened with whalebone, it began with three round knobs; then came in succession lozenges of velvet and rabbit-skin separated by a red band; after that a sort of bag that ended in a cardboard polygon covered with complicated braiding, from which hung, at the end of long thin cord, small, twisted gold threads in the manner of tassel. The cap was new, its peak shone" (Flaubert, 2010, p. 5).

As seen in the quote, Flaubert insists on using different words in the description of characters, places and objects. In this context, the author's style is to describe as much as possible and it is known that he accessed many documents during the writing process of the novel. For Flaubert,

the only thing that is important is not the realistic depiction of the psychological structure of characters, objects, places or people. In addition, he also wanted to convey events, situations and documents accurately. For example, it is known that Flaubert consulted a lawyer to write realistically the scenes in which the hero of the novel was experiencing financial difficulties. Ultimately, the fact that *Madame Bovary* was written so faithfully to reality, both physically and psychologically, has made the work one of the most important examples of the realism movement. Despite all this, it is also noteworthy that Flaubert, in a letter dated 1856 to Madame Roger des Genettes, said that he wrote his novel not out of passion for realism, but on the contrary, because he hated realism (Flaubert, 1927, p. 135). Just as it is about whether the novel is based on a true story or not, the author wrote the novel in the context of realism or not continues to be a matter of debate.

Freudian Influence on Psychological Realism

At the beginning of the novel, instead of the main character Emma, her future husband, Charles Bovary is presented to the reader. Flaubert started his novel with a male character, even though he was not the main hero. This situation is a sign of the fact that in the society of the period, women were placed in the background and men were ahead in every field. Charles is portrayed as an incompetent and indifferent child when he was young, so he is a symbol of weakness in terms of his personality. Because he does not embody the roles that society imposes on men, such as strong, solid, smart and skillful. Charles is humiliated even by his teacher at the school, and he is described as a child who cannot receive attention from his father. On the contrary, his mother has established complete control over her son. She is described as an overly controlling mother who takes control of everything, from his clothing to his education or his marriage. The Oedipus complex revealed by Freud is clearly seen in Charles' family relationships. Charles' excessive dependence on his mother and his tendencies to submit affect the relationship with his wife Emma. But also, his superficial and neglectful relationship with his father prevents the development of his personality.

Although Emma is an educated woman, it is not possible to say that she fully exists in society without a man by her side. Among the reasons that push the character to her dissatisfaction, the most important one can be shown as the second-class treatment given to women by the society. Women who remained in a passive state and could not have an individual identity without a man were alienated by society and dragged into the world of dreams. Just as Charles is described as clumsy, inexperienced and childish, Emma is described by Flaubert as unstable, strange and seductive. These prominent behaviors of the character coincide with the oral period, according to Freud's psychosexual theory of development, and show that Emma is trapped in this period. In Freud's system, biting or sucking one's own

lips is an indication that the person is seeking pleasure through the mouth, just like a baby being breastfed by its mother or uses a pacifier and gets pleasure from eating (Freud, 2018, p. 43). In this context, the descriptions given by the author about Emma, such as “constantly putting her finger to her mouth while sewing”, “having a habit of biting” and “touching her full lips”, also point to Freud’s psychosexual theory of development.

Some descriptions made by the author for Emma in the first chapters can be listed as emotional instability, aversion to closeness, intolerance of monotony, need for strong emotional experiences, sudden mood swings, and living in a dream world as a result of reading romantic works during adolescence. But despite all this and Emma’s childishness, her seductive features play an important role for Charles. Nevertheless, the relationship between Emma and Charles was problematic from the beginning. Emma’s dissatisfaction with their marriage is described with words such as “habit” and “monotony” and is supported by metaphors such as “every corner of her heart and life is cold”. It has been revealed by her husband Charles that the main character Emma appears to have a deep psychological disorder, and she suffers from a nervous disease, hysterical neurosis. Psychoneuroses arise from sexual experiences before puberty, and if this situation leads to obsessive neurosis, it can be overcome more easily, but hysterical neuroses are more disturbing (Freud, 2019, p. 12). The symptoms of this disease were also described in detail by Flaubert; Emma is becoming more and more difficult and capricious, first she loses her appetite and then begins to experience heart palpitations. She also babbles intensely but then suddenly becomes silent, freezes in a lethargic state without moving, and experiences nervous coughs.

From a psychological perspective, the symptoms shown by Emma overlap with some of the symptoms described by Freud. For example, the symptoms of a 21-year-old young woman in a study conducted by Freud and Bruner in 1895, such as nervous cough, mood changes and speech disorders, are seriously like Emma’s symptoms. According to Freud, such disorders may be due to sexual traumas experienced in a person’s childhood but may also arise from distorted ideas of sexual experience or incorrect sexual experiences. As a result of similar life experiences, the individual may develop an expression that transforms a mental disorder into a physical disorder, or a phobia that causes fear (Freud and Breuer, 2001, p. 46). The author does not mention experiences like these about Emma. However, if a reading like delving into the subconscious during psychoanalytic treatment is made on the character, it can be said that her pain is the result of losing her mother early, her father wanting to get rid of her as soon as possible, her mood fluctuations and the books she reads. According to Luz (2019), some emotions hidden and suppressed in the subconscious due to

some traumatic experiences are managed in line with the frightening and selfish ideas of the ego and emerge as somatic symptoms. Based on this inference, it is concluded that Emma acts under the control of the ego, which represents the childish and wild side of humans.

Considering the patriarchal perspective of the period, it can be seen that there are reasons such as marginalization and relegation to the background that push women to psychological problems. However, it is difficult to say that these factors caused the hysteria that Charles diagnosed for Emma. As said by Freud, the factors used to explain this disease can be listed as trauma, dissatisfaction, monotonous life flow and the emergence of mental problems. This situation can occur in 3 ways. First it begins as a constant state of anxiety. Then, in the second stage, this state of anxiety turns into a phobia, and in the last stage, the phobia arising from this state of anxiety creates a panic situation (Freud, 2018, p. 123-131). The behaviors and roles of Madame Rollet and Madame Homais mentioned in the novel bear no resemblance to Emma. These women are described in the novel as women who approach children with love, play the correct mother role, and are kind wives. On the other hand, Emma is depicted as a woman who does not love her husband and therefore has difficulty in being attached to him, but she also has difficulty in being attached to her daughter because she wants a son. From this perspective, Emma is not up to society's expectations. According to Freudian psychoanalysis, it is possible to say that the superego, which represents social norms and perfectionism, cannot do its job despite being in a struggle with the ego. For this reason, the superego could not prevent Emma from acting in line with her own id and pushed her to act against society.

Flaubert clearly conveys examples of Emma's emotional instability to the reader. The character feels disgust for closeness and intolerance for monotony but has a need for strong emotions. Sudden mood changes that occur in the monastery and daydreaming tendencies, especially due to romantic readings during adolescence, are also included in this hysterical state (Giordano, 2020, p. 328). Hysterical personality disorder manifests itself as exaggeration of emotions, behavior to attract attention, efforts to seduce, attempts to attract romantic attention, and boredom. Throughout the novel, it is seen that the picture Flaubert draws for Emma matches these symptoms. The main problem of the hysterical situation experienced by Emma can be defined as her dissatisfaction with her relationships and the desire for different things. For this reason, hysterical people can never feel complete satisfaction and cannot be happy because their expectations are never met. The character searches for the inadequacy, dissatisfaction and new experiences she feels in life on Leon's lips. Emma's experiences with Leon, even though she is married, are entirely the result of this hysterical

situation. Likewise, Emma's attempt to put the entire burden of her life and unhappiness on Rodolphe with the words she said in her relationship, is also a part of her own dissatisfaction. In addition to all this, the depression experienced by the protagonist and her psychological neuroses leading to suicide are also the results of her melancholy and hysterical disorder. In fact, death represents for Emma both the easiest and most impulsive way to get rid of emotional emptiness and romantic disappointments, to escape from living under the pressure of debts and to get away from so much pain. This path chosen by Emma is a sign to cannot come under the control of the ego that makes healthy decisions and remains under the control of the aggressive id. In this case, suicide is seen as a step taken by the character to kill the pain and the love that remains inside her because she is a slave to sadistic impulses.

Conclusion

Madame Bovary is one of the leading examples of psychological novels due to its complex depiction of the inner world of its protagonist, Emma. The character development, depiction of internal conflicts and social criticism that Flaubert skillfully uses in his work contribute to the psychological depth of the novel, and the fact that the author was trained in a positivist tradition and the closeness of his style to the physical world strengthen the realistic aspect of the novel. Moreover, *Madame Bovary* becomes one of the most important realistic novels thanks to the novel's realistic usage of the 19th century French society and its detailed description, the author's ability to evoke the sensory experiences of individuals to the reader, and his ability to convey human behavior realistically. In this context, Flaubert masterfully handles character development, internal conflicts and criticism of social norms in his novel. The author offers a deep psychological examination of human nature by holding on to the details of the protagonist's desires, disappointments and internal struggles. In this way, he creates the first example of the psychological realistic novel in world literature by focusing on the realistic dimension of all kinds of social, individual or spatial descriptions.

Through realistic psychological descriptions, *Madame Bovary's* life is generally presented by Flaubert as an unsatisfied, miserable and unhappy existence, and is revealed by her inappropriate romantic relationships that cause disappointment. It is a fact that Emma is not satisfied with the monotony of rural life and her economic situation, especially her marriage. The fact that Emma was "only a woman with the surname Bovary" and did not have any social identity reveals the dominant attitude of men at the century and it shows that women had no power and remained in the background in society. The main reason that pushed Emma and the women she represents to this depression they fell into has been interpreted as the

society of the age's perspective on women and their placing of women in the background. Through the dream Emma tells, the reader has clear ideas about the life she wishes for herself. For this reason, the dream interpretation methods used by Freud in the treatment of patients with hysterical neurosis were used to explore the unconscious of the character - and perhaps the author - and to reach the subtext of the narrative. As a result, it was concluded that the dream disconnected Emma from reality. Considering all the information, it can be interpreted that the character is trapped in the oral period in Freud's psychosexual theory. In addition, throughout the work, it is seen that the character is stuck in the triangle of id, ego and superego and cannot come under the control of the superego, which aims to follow the rules of society. Therefore, Emma remains under the control of the id, the childish, wild, and sometimes even sadistic aspect of human desires. In other words, because of the demands of the id, Emma Bovary is distant from society and has failed to take on the roles assigned to her and has been driven to get rid of the neuroses she experiences by ending her life. As a result of the analysis of the novel in the context of psychoanalytic methods, it was concluded that Emma has the characteristics mentioned in the definition of bovarism put forward by Gaultier.

In the study, the concept of bovarism developed by Jules de Gaultier was also examined and the concept was applied by re-reading Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. The basic elements of bovarism can be listed as unhappiness, living in a dream world and problems in relationships as a result of shaping life around excessive imagination, ongoing troubles and, finally, depression and disappointment caused by psychological distress. The analysis of Emma Bovary as a bovarist character shows how the character leads herself into a tragic decline because of her detachment from reality and preoccupation with romantic fantasies. In addition, the study reveals the broader social and economic conditions of 19th century France, and it also reveals that bovarism emerged as a response to the rapidly changing world, enabling the discovery of new views on the complexity of human experience. Thanks to this re-reading, which expands the views on the characters, themes and motifs at the center of Flaubert's masterpiece, it is seen that bovarism is not a feature limited to the century in which it was revealed, and is a situation encountered in human psychology even in the 21st century. The concept of bovarism offers a powerful scope for examining the human condition and the dangers of uncontrolled romanticism, and it reveals characteristics such as individual freedom and creativity inherent in this way of thinking. As a result, the work stands out in the context of showing once again that Flaubert's *Madame Bovary* is a warning narrative about the dangers of breaking away from reality and emphasizing the transformative power of imagination in the light of Gaultier's ideas.

REFERENCES

- Armstrong, R. H. (2018). The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet. *Revista de Estudos Classicos*, 6(2), pp. 71-81.
- Barry, P. (2002). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Battal, O. (2009). L'Univers Bovaryque. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(4), 164-174.
- Bellemin-Noel, J. (2012). *Psyccanalyse et Littérature*. Paris: PUF.
- Bruneau, J. (2021). Gustave Flaubert: Gençlik Yılları, Bunalım Yılları, Roman Sanatı. (S. Rifat, Ed.) *Kitaplık*, 19-24.
- Er, A. (2017). A Comparative Approach to Madame Bovary and Kiralık Konak in Terms of Alienation. *Journal of Literature and Art Studies*(7), 986-992.
- Flaubert, G. (1927). *Correspondance, Quatrième Série*. Paris: Louis Conard.
- Flaubert, G. (2010). *Madam Bovary*. (N. Ataç, Trans.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Freud, S. (2018). *Bilinçaltı: Cinsellik Üzerine Üç Deneme*. (B. N. Doğan, Trans.) Ankara: Gece Kitaplığı.
- Freud, S. (2019). *Fredu-Breuer (Etudes sur L'Hystérie)*. (A. Berman, Trans.) Paris: PhiloSophie.
- Freud, S. (2021). *Psikanaliz Üzerine*. (E. Çaliner, Trans.) İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Freud, S. (2022). *Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd*. (G. Karahasanoğlu, Trans.) İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Freud, S., & Breuer, J. (2001). *Histeri Üzerine Çalışmalar*. (E. Kapkın, Trans.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gaultier, J. (1902). *Le Bovarysme : Essai sur le grand style*. Paris: Mercure de France.
- Gautier, J. (1989). *Le Bovarysme*. Paris: Mercure de France.
- Giordano, G. (2020). Madame Bovary and Hysteria: A Freudian Perspective. *Open Journal of Social Sciences*, pp. 326-333.
- Kaba, F. (2013). Madame Bovary'deki Burjuva Karakterler Üzerine Bir İnceleme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(15), 59-66.
- Luz, M. (2019). The Structure of Hysteria in Madame Bovary: The Deviation of Femininity. *European International Journal of Science and Technology*, 30-39.
- Rifat, M. (2021). Gustave Flaubert Üstüne Notlar. *Kitaplık*, 5-18.

- Sen, D. (2020). *Psychological Realism in 19th Century Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Seven, E. N. (2019). A La Recherche du “Bovarysme” à travers Les Oeuvres, “Madame Bovary” de Gustave Flaubert et “Kumru et Kumru” de Tahsin Yücel. *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi*. Konya.
- Şen, M. (1987). Romaneske Karşı Bir Roman Madam Bovary. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 105-132.
- Vialle, L. (1942). Le Bovarysme. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 4, 111-128.



BÖLÜM 4

HİTİT METİNLERİNDE GEÇEN FIRTINA TANRI'SININ ADAMI “LÚ^DU” ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Betül TERCAN¹

1 Arş. Gör. Dr., Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü, Hititoloji Ana Bilim Dalı b.e. tercan006@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9244-3279, Çorum/ TÜRKİYE

GİRİŞ

Hitit devletinin kral arşivleri, ülkenin merkezi konumunda olan Hattuşa’da düzenli olarak yapılan kazılarla ortaya çıkarılmış olup, bu tablet veya fragmanların sayısı oldukça fazladır. Günümüzde Hititlerin önemli merkezlerinde yapılan kazı çalışmaları ile yeni belgeler gün ışığına çıkarılmaya ve bu belgelerle Hitit ülkesi ile ilgili yeni bilgilere ulaşılmaya devam edilmektedir. Boğazköy Hitit Arşivleri’nde bulunan metinlerin çoğunu dini metinler oluşturmaktadır ve bu durum Hititlerin dine verdiği büyük önemi açıkça ortaya koymaktadır (Arıkan, 1998:271-285).

M.Ö. II. bin yılda Anadolu’da büyük bir imparatorluk kurmuş olan Hititler için din önemli bir yerde bulunmaktadır. Hititçe metinlerden öğrendiğimiz kadarı teokratik bir anlayışına sahip Hitit Devleti içinde özellikle dini görevler olarak nitelendirebileceğimiz birtakım yükümlülükleri yerine getiren birçok görevli bulunmaktadır. Özellikle dini merasimlerde en önde olan ve oldukça önemli bir görevli olan Fırtına Tanrı’sının Adamı “LÚ^{DU}/IM/IŞKUR” olarak Hititçe metinlerde geçmektedir (Ünal, 1996:37; 2016:324). Ayrıca, Hitit metinlerinde “LÚ SANGA^{DU}/IM/IŞKUR” Fırtına Tanrı’sının Rahibi olarak da geçmektedir (Rüster-Neu, 1989:335).

Bu bölümde çalışmamızda bahsi geçen Fırtına Tanrı’sından da kısaca bahsetmek gerekmektedir. Fırtına Tanrı’sı, Anadolu’da Hititlerin karakteristik ve baş tanrısı olarak ön plana çıkmaktadır. Bu tanrının çeşitli ti-polojilerini gösteren birçok yerel anıt mevcut olup, metinlerde bu tanrıya ait kültürün çok sayıda kentle ilişkili olduğu görülmektedir. Özellikle Nerik kentinin Fırtına Tanrı’sı Hitit tanrıları ve panteonu içinde önemli bir yere sahiptir. Nerik’in Fırtına Tanrı’sı ülkenin refahı, bolluğu ve yağmurla yakından ilgilidir. Tanrı öfkelenip yeryüzünden kaybolduğu zaman ülkede kuraklık başlar; tekrar ülkeye döndüğü zaman ise ülke eski refah ve bereketli günlerine kavuşmaktadır (Haas, 1994: 598, 604 vd.). Bu tanrının en önemli tapınaklarına Toroslar bölgesinde ve Kuzey Suriye ovasında rastlanmaktadır. Hititlerin bu bölgesine Hurriler hâkim olup, bu bölgenin her yerinde Hurrili Fırtına Tanrı’sı Teşup ile Tanrıça Hepat’ın kültürünün etkisindedir (Gurney, 1990). Hitit tanrıları insan şekline bürünmüş bir formda tasvir edilmektedir. Biz bunun en iyi örneğini Yazılıkaya’da görmekteyiz (Macqueen, 2013).

Hititler çok tanrılı bir din anlayışına sahipti. Hatta eskiçağ Anadolu tarihinde “Bin Tanrılı Ülke” tabiri Hititler için kullanılmaktadır. Bu çok tanrılı anlayışta, Hitit öncesi olarak kabul edilen Hatti tanrıları, Hititlerin kendi yerel tanrıları ve bunlarla birlikte kendi hakimiyetlerine aldıkları ülkelerin tanrılarının birleşimi söz konusudur. Yukarıda bahsettiğimiz

tanrılar dışında Hitit tanrıları olarak Arinna'nın Güneş Tanrıçası, Hava Tanrısı Taru, Güneş Tanrısı Estan, Savaş Tanrısı Wurunkatte, Taht Tanrıçası Halmasuit, Kaybolan Tanrı Telipinu gibi daha birçok tanrıyı sayabiliriz. Yine burada unutulmaması gereken en önemli nokta Hitit dininde açıkça görülen Hurri etkisidir ki; Hititler Hurrileşme sürecine girdikten sonra adeta devlet dini el değiştirmiş ve en sonunda bütün panteon Hurri hakimiyetine geçmiştir. (Beckman, 1989).

Fırtına Tanrı'sı Adamının dini görevlerinin dışında başka yükümlülüklerle sahip olduğu düşünülmektedir. Bazı magic (büyüsel, majik) ritüelleri diğer görevliler (^{MUNUS}ŞU.GI, ^{LÚ}MUŞEN.DÙ, ^{LÚ}IGI.MUŞEN, ^{LÚ}A-ZU, ^{LÚ}HAL, ^{LÚ}A.ZU, ^{LÚ}SANGA ^{DNN}, ^{MUNUS}É.DINGIR^{LIM} ŞA ^{DNN}, ^{MUNUS}ŞA.ZU, ^{MUNUS}SUHUR.LAL) ile birlikte yönetmektedir. ^{LÚ}DU/IM ve yukarıda bahsi geçen bu görevliler aynı zamanda magical (büyüsel), psikolojik (ruhbilimsel), pharmacological (eczacılık) ve tıbbi alanlarda temel bilgilere de sahip oldukları düşünülmektedir (Ünal, 1996: 37).

Bayram törenine ait bu metinde “Fırtına Tanrı'sının Adamı” merasiminde kralın yanında yer almaktadır. Kralın tören için hazırlığı ve dinsel anlamda temizlenmesi görevini yerine getirdiği görülmektedir.

KBo 20.10 (Neu, StBoT 25, 1980, 130vd.).

öy.I

Çeviri:

8 Saray nazırı *marnuan* içkisini götürür. Kral iki defa

9 libasyon yapar. Saray nazırı kadehi taşır

10 ve Fırtına Tanrı'sının adamı içeri götürür. Krala reverans yapar/önünde eğilir.

11 ve kralı temizler. 3 defa su

12 serper (ve) terennüm eder. Kral (ve) kraliçe oturur. İçeri

13 el yıkama suyunu alıp götürürler. Sunağa koyarlar.

Dini törenlerde Fırtına Tanrı'sının Adamının yanında Fırtına Tanrı'sının Kadını da yer almaktadır. Krala, merasim süresince Fırtına Tanrı'sının Adamı eşlik ederken; kraliçeye ise Fırtına Tanrı'sının Kadını eşlik etmektedir. Fırtına Tanrı'sının Adamı, diğer görevliler ile birlikte merasimde en önde yer almaktadır. Alkışçı kadın görevliyle birlikte bulunmaları kral ve kraliçe çiftinin hemen yanında törenin ilk açılışını yapan ve kutlamaya katılan halkı selamlayan önemli görevlilerden biri olduğunu düşündürmektedir.

KUB 20.19 (Groddek, DBH 13, 2004, 34-36).

öy.III

Çeviri:

1 Fırtına Tanrı'sının adamı, Fırtına Tanrı'sının kadını, alkışçı kadın,

2 *ZITI* adamları, merasim sahiplerinin

3 tümü önde koşar(lar).

4 Kral harman yerine varır. İki defa kurban sunar.

5 Tanrı *Şepuru* ve Tanrı *Telipinu* küçük lir (eşliğinde)

6 kral dışarıdan içeri girer

7 ve o arabadan aşağı iner.

8 Saray nazırlarının başı krala esasını verir.

9 Saray nazırlarının başı, bir saray muhafızı, merhemli rahip

10 *hamina* görevlisi (adamı), Fırtına Tanrı'sının adamı, Fırtına Tanrı'sının kadını,

11 alkışçı kadın, *ZITI* adamları önde koşar(lar).

12 merasim sahipleri önde koşar(lar).

Başka iki metinde ise yine Fırtına Tanrı'sının Adamını ve Kadını bu defa kraliyet mensuplarının tören yerine varışını haber veren görevli (halukan tarna-) olarak görülmektedir. (Taggar-Cohen, 2006: 213, 267; Ardzinja, 2010: 155). Fırtına Tanrı'sının Adamı ve Kadını kralın geliş haberinin ardından bir diğer görevlinin alkışı eşliğinde kral törende yapması gereken dini merasimleri gerçekleştirmektedir.

Ayrıca, her iki metinden hareketle, bu görevlilerin töreni ilk olarak kraliyetin gelişini haber vererek başlattığı ve arkasından diğer görevlilerin yapması gerekenleri onun komutuyla devam ettirdiklerini akla getirmektedir. Diğer yandan dikkat çekici başka bir nokta ise, Fırtına Tanrı'sının Adamının ve Fırtına Tanrı'sı Kadınının bazı zaman birlikte bazen ise ayrı olarak tören alanında yer aldıkları görülmektedir.

KUB 11.30 (Popko, 1994, 206 vd.)

öy.III

Çeviri:

-
- 20 Tanrının kapısına aşağıya ulaşır.
21 Fırtına Tanrı'sının adamı haber verir. Alkışçı adam
22 alkışlar. Kral *hūuāši* taşına (steline)
23 gider (geçer). Üç defa kurban sunar.
24 Zippalanda kenti Fırtına Tanrı'sı
25 Daha Dağı Tanrısı *Hašmai* (için)
26 küçük lir (eşliğinde) *halliari* adamları
27 şarkı söylerler. Cambaz söyler.
28 Alkışçı adam alkışlar.
29 *kita* adamı (ezbere okuyan kişi) çağırır.

KBo 30.155 (Groddek, DBH 2, 2002, 217 vd.)

öy.?

Çeviri:

- 10' Fırtına Tanrı'sının adamı ve Fırtına Tanrı'sının kadını haber verir.
11' Alkışçı kadın alkışlar.

-
- 12' *hamena* adamı, rahibe gözleri ile
13' (işaret) yapar. Rahip ve *tazzili* adamı
14' reverans yaparlar. Arkasından *hamena* adamı,
15' merhemli rahip, UMMEDA adamı tanrıya
16' reverans yaparlar. [] içeri geçerler.

Fırtına Tanrı'sının Adamı bir rahip olarak Zippalanda kenti Fırtına Tanrı'sına, ritüel metninde yakarıшта bulunmaktadır. Dağların yüksek kesimlerinde yağış daha fazladır. Fırtına Tanrı'sı insanlara öfkelendiği zaman beraberinde ülkeden yağmuru da alıp götürmektedir. Tanrının uyanması ve beraberinde bereket için yağmuru göndermesi için Fırtına Tanrı'sının Adamı aracı olarak tanrıyı uyandırıp ikna etmeye ve Daha Dağı'na yönlendirmeye çalışmaktadır. Aslında burada Fırtına Tanrı'sının Adamı dini bir görevi üstlenmekte rahip olarak tanrıya dua etmektedir. Başka önemli bir nokta ise, Fırtına Tanrı'sı Adamı, Fırtına Tanrı'sının tıpkı insanlar gibi uyuyup uyanan, annesinin var olması gibi insani özelliklerinin olduğunu kabul ederek tanrıya yakarıшта bulunmaktadır. Hitit tasvirlerinde Fırtına Tanrı'sının insana ait vasıflara sahip olduğu görülmektedir. Tanrı, gücünü simgelemek adına “topuz” taşımakta ve elinde “yıldırım” tutmaktadır. (Savaş, 2002: 112; Taggar-Cohen, 2006: 266).

KUB 41.29+IBoT 4.92 (Savaş, 2002: 112).

Çeviri:

öy.

6 Fırtına Tanrı'sının [ad]amı söyler: “(Ey) Zip<pa>l[anda]'nın Fırtına Tanrı'sı

7 tatlı uykundan uyan!

8 Bak, hükümdar (tabarna) kra[l]ın,

9 Arinna'nın Güneş Tanrıçası annenin

10 rahibi, seni Dağa Dağı'na (Dağ Dağa'ya)

11 sevgiline götürecek”

Dini bir törende Fırtına Tanrı'sının Adamı ve Tanrıça Hepat'ın rahibesi ile birlikte reverans yaptıktan sonra, birtakım sunular yapmaktadırlar. Fırtına Tanrı'sının Adamı burada bizzat bir rahip olarak tanrı için sunum gerçekleştirmektedir. Bu dini görevi gece yapması törenin süre ve yapılması gerekenler bakımından uzun bir zaman aldığını akla getirmektedir.

KUB 25.44 (Taggar-Cohen, 2006: 196-197).

Çeviri:

öy.II

23' Tanrıça Hepat'ın rahibesi ve Fırtına Tanrı'sının adamı yukarı çıkarl[ar]

24' ve onlar reverans yaparlar. Onlar dışarı çıkar[lar].

25' Gece olduğunda ise onlar [

26' Fırtına Tanrı'sı rahibi biradan ^DKASKAL.KUR'a (yeraltı su yolu[?] kaynak yeri?) sunar.

27' Bir keçiyi de tanrıça Hepat'a sunar.

28' Ayrıca onları ^DKASKAL.KUR (yeraltı su yolu[?] kaynak yeri?) huzurunda bizzat yakarl[ar].

Fırtına Tanrı'sının Adamı rahip sıfatıyla Tanrıça Hepat için içki sunumu rahibe ile birlikte yerine getirmektedir.

KBo 20.113 (Taggar-Cohen, 2006: 329).

Çeviri:

öy.II

6 [] Tanrıça Hepat'ın *BIBRU* kabını (ritonunu) alır.[

7 [] Fırtına Tanrı'sının rahibine verir. Ve o [

8 çıkıp gider. O biradan [doldurur].

9 Ve onu rahibe tanrıça Hepat'a [

Hititçe metinlerde ^{LÜ}GUDU₁₂ olarak geçen Merhemli rahip ve Fırtına Tanrı'sının Adamı birlikte tanrı ZABABA için kurban sunumları gerçekleştirmektedir. Sıvı adakları da Fırtına Tanrı'sının Adamı tanrıya sunmaktadır. Merhemli rahip, törende Hattice ilahi okumakta ve bitirmesiyle kral ellerini çırparak komut vermektedir. Fırtına Tanrı'sının Adamının bu sefer bir rahip olarak Zahalukka kentine gittiği görülmektedir. Burada tek başına Fırtına Tanrı'sının Adamı reverans yapmakta, Hattice ilahi okumakta ve bitirdiği zaman ise törendeki yerini almaktadır. Metnin yukarıdaki bölümünde, Merhemli rahip ile beraber kralın bizzat yanında baş yardımcıları olarak törenin gereklerini yaparken gördüğümüz Fırtına Tanrı'sının Adamı, ilerleyen satırlarda bir rahip olarak tek başına Zahalukka kentinde dini merasimin devamını gerçekleştirmektedir. Olasılıkla törenin bu bölümünü Fırtına Tanrı'sının Adamı tek başına yürütmektedir. Kralın temsilcisi olarak merasimde yerini almaktadır.

KUB 25.36 (Haas, 1970: 206-207).

Çeviri:

ay.V

- 1 Merhemli rahip *tapišana*- kabını Fırtına Tanrı'sının Adamı[na]
- 2 Fırtına Tanrı'sının Adamı her ne tutarsa onu bizzat merhemli ra[hip]
- 3 Merhemli rahip *tapišana*- kabını krala öne doğru []
- 4 tutar. Kral uzaktan elini üç defa ko[yar].

5 Merhemli rahip tanrı ZABABA'ya sunmak [için]

6 üç defa aynı şekilde kurban sunar. Fırtına Tanrı'sının adamı

7 sıvı adakları

8 yukarıya üç defa aynı şekilde doldurur.

9 Kral gider. Fırtına Tanrı'sına reverans yapar.

10 Merhemli rahip arkasından girer ve Hattice ilahi okur (terennüm eder).

11 Merhemli rahip ilahi okumayı (terennüm etmeyi)

12 bitirdiği zaman kral ellerini

13 çırpır. Kral reverans yapar

14 ve bizzat yerini tutar.

15 Fırtına Tanrı'sının rahibi Zahalukka kentine gider.

16 Fırtına Tanrı'sına reverans yapar. Ellerinden alır.

17 Hattice ilahi okur (terennüm eder)

18 ve Tanrı Halipinu rahibi arkasından girer.

19 Zaḫalukka kenti Fırtına Tanrı'sının rahibi
20 ilahi okumayı (terennüm etmeyi) bitirdiği zaman reverans yapar
21 ve bizzat arkasında yerini tutar (alır).

Fırtına Tanrı'sının rahibesi (^{MUNUS}SANGA ^{DU}) de, törende kralın yakınında bulunan görevlilerden biri olarak görülmektedir.

KUB 52.95 (Taggar-Cohen, 2006: 328).

Çeviri:

1 daḫazi adamları
2 tanrıya reverans yaparlar
3 ve onlar geçerler.
4 Kral ayakta durur.

5 Fırtına Tanrı'sının rahibesi krala,
6 arkasından koşar
7 ve onu Tanrı Ḫulla'nın rahibi
8 elinden tutar.
9 ve onu ocağın arkasından uzağa
10 koyar.

Gökyüzünün Fırtına Tanrı'sının rahibi olarak özellikle vurgulanmakta kralın merasimde söylediği dua ya da dilek Fırtına Tanrı'sının rahibi tarafından belki sembolik olarak yakılmaktadır. Burada amaç yakılan nesneden çıkan dumanın gökyüzüne ulaşarak Fırtına Tanrı'sı ile bir bağ kurarak yapılan duanın veya dileğin hızlı bir şekilde gerçekleşmesini sağlayacağı düşüncesi olabilir.

Bo 5239 (Haas, 1970: 226-227).

Çeviri:

x+1 Gökyüzünün Fırtına Tanrı'sının rahibi oturu[r.?
2' ve onu krala tutar. (sunar) [
3' Kral sözünü içeri [söyler.]
4' ve onu Gökyüzünün Fırtına Tanrı'sının rahibi ve tanrı EREŞ.KI.GAL[
5' tamamen yaka[r.

Nerik kentinde yapılan Proto-Hatti kökenli bir kült metninde ise Fırtına Tanrı'sının Adamı olarak adı Dattašša olan bir görevliyi görmekteyiz. Nerik kenti kültürüne ait başka bir metinde ise Huzziya adı ile karşılaşılmak-

tadır. Yine oldukça kırık olan KBo 16.81 numaralı tablette Fırtına Tanrı'sının adamları olarak Taḫpurili ve Tatta isimleri geçmektedir.

KUB 28.98 (Haas, 1970: 186-187).

ay.IV

Çeviri:

2' Fırtına Tanrı'sının adamı Dattašša

3' Nerik kentinde

4' tanrının huzuruna durur (dikilir)

5' ve sürekli bağıırır (çağırır).

IBoT 2.121 (Haas, 1970: 136-137).

ay.

Çeviri:

9' Fırtına Tanrı'sının adamı Ḫuzziia

10' ve sekiz (adet) *eia* ağacını

11' onları yakar.

12' böylece

13' Fırtına Tanrı'sının adamı Ḫuzziia

14' kraliçeyi [

Fırtına Tanrı'sının adamını bayram metinlerinde de görebilmekteyiz. *nuntarriiašhaš* Bayramı'nın 12. ve 16. günlerinin anlatıldığı metinde Fırtına Tanrı'sının Adamlarını bayram kutlamasında tanrı için sunulacak olan kurbanların toplanması görevini yerine getirdikleri görülmektedir. Burada Fırtına Tanrı'sının Adamları olarak birden çok görevlinin bayrama iştirak ettiği anlaşılmaktadır.

A=KUB 10.48 B=IBoT 2.8 III (Karasu, 1988: 414-416).

Çeviri:

17 Ertesi gün kral Tippuğa yolu (ile) Ḫatt[uša'ya]

18 girer. Fırtına Tanrı'sının adamları (kutsal kurban) kümelerini

19 Nirḫanta kentinde nehrin önünde yığarlar.

“Gökten Düşen Ay” isimli Hatti kökenli Hitit mitosunda Fırtına Tanrı'sının Adamının yürüttüğü çeşitli tören hazırlık görevlerini ve libasyonu gerçekleştirmektedir.

KUB 28.4 (Haas, 2006, 120-122).

öy.1

Çeviri:

5 Bunların hepsini düzenledikleri zaman Fırtına Tanrı'sının adamı [
6 icra ederler (ritüel icra ederler). Fırtına Tanrısının adamı elli adet kalın
ekmeği ...

.....

20 Fırtına Tanrı'sının adamı tapınağına gider.

21 Göğün Fırtına Tanrı'sının huzurunda içki sunumunu yapar.

Fırtına Tanrı'sının Adamı, yıldırım çarpan bir insan eğer ölürse onun dokunduğu eşyaların ve yanında olan insanların temizlik görevini üstlenmektedir. Hatta Fırtına Tanrı'sının Adamı bir şifacı olarak yıldırım çarpan ölen insanın yanındaki diğer insanları o alandan uzaklaştırdıktan sonra tedavilerini yapmaktadır.

KBo 17.78 (Ünal, 1977, 433).

öy.1

1-14 [Eğē]r Fırtına Tanrı'sı korkunç bir şekilde şimşek çakar ve kapıda [olsun], başka bir yerde olsun, ev[de] olsun, bir insanı çarpar ve o ölürse; vücudun[da] onun dokunmuş olduğu her şey temizlenecektir. Hiçbir kimse onun bir şeyini uzaklaştıramaz. Onun yanında bulunmuş olan şeyleri de Fırtına Tanrı'sının adamı kendisi için alır. Eğer onun yanında başka insanlara da rast gelinirse, o onları da dışarı çıkarır ve Fırtına Tanrı'sının Adamı onları (da) tedavi eder.

SONUÇ

Hititçe metinlerde geçen Fırtına Tanrı'sının Adamını (LÚ^{DU}/IM/İŞ-KUR) Hitit Devlet düzeni içinde özellikle dini merasimlerde ve kutlama törenlerinde çok çeşitli görevlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan başlıcaları; kralın tören için hazırlığı ve temizliği görevini üstlenmektedir. Törenlerde en önde diğer görevliler ile birlikte açılış yapmakta ve kral ile kraliçenin merasim alanına girişini halka haber vermektedir. Yağmur yağması ve ülkenin kaybettiği bereketin tekrar geri dönmesini sağlamak adına Fırtına Tanrı'sına dua etmekte; öfke ile ülkeyi terk eden Fırtına Tanrı'sını yağmur göndermesi için ikna edip *Daha Dağı*'na yönlendirmektedir. *Zippalanda*, *Nerik*, *Zahalukka* gibi kentlerde "Fırtına Tanrı'sının Rahibi" olarak törenlerde bulunmaktadır. Dini merasimlerde birden fazla Fırtına Tanrı'sının Adamı görev almaktadır. Bunlardan biri rahip olarak belli bir

kentteki kutlamayı tek başına kral adına yürütmekte ve tanrı için sunularını yapmaktadır. Merasimlerde Hattice ilahiler okumaktadır. Bu törenlere yanında genellikle “Fırtına Tanrı’sının Kadını (MUNUS ^{DU}) ya da Rahibesi (^{MUNUS}SANGA ^{DU})” de bulunmaktadır “Gökyüzünün Fırtına Tanrı’sının Rahibi” olarak Fırtına Tanrı’sının temsilcisi olarak Hitit metinlerinde geçtiği görülmektedir. Fırtına Tanrı’sının Adamlarının adlarını da Hitit metinlerinden öğrenebilmekteyiz. *Dattašša*, Nerik kenti kültürüne ait başka bir metinde ise *Huzziya*, kırık bir Hitit tableti metninde ise, Fırtına Tanrı’sının Adamları olarak *Tahpurili* ve *Tatta* adlarıyla karşılaşılmaktadır. Özellikle *Huzziya* adlı Fırtına Tanrı’sının Adamı sürekli yapraklarının yeşil kalması ile bilinen *eya*- ağacını dini törende kraliçe için yakmaktadır. Bahsi geçen ağaç uzun ve sağlıklı bir yaşamla özdeşleştirilmiş olabileceği için seçilmiş olabilir. Bayram törenlerinde de Fırtına Tanrı’sının Adamı görev almakta tanrı için sunulacak kurbanları hazırlamaktadır. Merasimlerde Göğün Fırtına Tanrı’sı için içki ve kurban sunumlarını yapmaktadır. Fırtına Tanrı’sının Adamının dinsel görevlerinin dışında örneğin yıldırım çarpması sonucu ölen bir insanın temas ettiği nesnelere ve diğer insanları temizlemek görevinin de olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA:

- Ardzinba V. (2010), *Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri*, Çev: Orhan Uravelli, Ankara.
- Arıkan, Y. (1998), “Hitit Dini Üzerine Bir İnceleme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 38, sy. 1-2 (s.271-285).
- Beckman G. (1989), “The Religion of the Hittites”, *Biblical Archaeologist* 52: 98-108.
- Groddek D. (2004), Hethitische Texte in Transkription KUB 20, *Dresdner Beiträge zur Hethitologie Band 13*, Verlag der TU Dresden.
- Groddek D. (2002), Hethitische Texte in Transkription KBo 30, *Dresdner Beiträge zur Hethitologie Band 2*, Verlag der TU Dresden.
- Gurney O.R. (1990), *The Hittites*, Londra.
- Haas V. (1970), *Der Kult von Nerik. Ein Beitrag zur hethitischen Religionsgeschichte*, Roma.
- Haas V., (1994), *Geschichte der Hethitischen Religion*, Handbuch Der Orientalistik, Leiden, E.J. Brill.
- Haas, V., (2006), “*Die hethitische Literatur*”, Berlin-New York.
- Karasu C. (1988), “*nuntariyaşhaş* Bayramında Hitit Kralının Kült Gezileri”, *Belleten* 52: 409-428.
- Macqueen J. G., (2013), *Hititler ve Hitit Çağında Anadolu*/çev. Esra Davutoğlu, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Neu E., (1980), Althethitische Ritualtexte in Umschrift, *StBoT* 25, Otto Harrassowitz-Wiesbaden.
- Popko M., (1994), *Zippalanda. Ein Kultzentrum im hethitischen Kleinasien*, (Theth 21), Heidelberg.
- Rüster C-Neu E., (1989), Hethitisches Zeichenlexikon (*StBoT Beiheft 2*) Wiesbaden.
- Savaş Ö.S., (2002), Hititlerde “Fırtına Tanrısı” ile “Boğa Kültü” Üzerine Bazı Gözlemler ve Yorumlar, *ArAn* 5, 2002: 97-170.
- Taggar A.-Cohen (2006), *Hittite Priesthood*, Heidelberg.
- Ünal A., (1977), “*M.Ö. II. Binyıl Anadolu’sunda Doğal Afetler*”, *Belleten*, cilt: XLI, sayı: 163, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ünal A. (1996), *The Hittite Ritual of Ḫantitaššu from the City of Ḫurma Against Troublesome Years*, TTK, Ankara.
- Ünal A. 2016, Hititçe-Türkçe / Türkçe-Hititçe Büyük Sözlük (Hattice, Hurrice, Hiyeroglif Luvicesi, Çiviyazısı Luvicesi ve Palaca Sözcük Listeleriyle Birlikte), Ankara.