



BAKEA
2025



**IX. ULUSLARARASI
BATI KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATLARI
ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**

9th International Western Cultural
and Literary Studies Symposium

“KURGU/FICTION”

**Bildiri Kitabı
Proceedings Book**

15-17 Eylül 2025 / KONYA

September 15-17, 2025 / KONYA

E-BOOK

ISBN 978-625-5729-92-7



**IX. ULUSLARARASI
BATI KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATLARI ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**

9th International Western Cultural and Literary Studies Symposium

“KURGU/FICTION”

**Bildiri Kitabı
Proceedings Book**

Editörler

Prof. Dr. Aydın ERTEKİN
Dr. Öğr. Üyesi Esra BÜYÜKŞAHİN KÖSEOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Fatih AYNACI
Dr. Öğr. Üyesi Seçil YÜCEDAĞ BAŞSOY
Arş. Gör. Dr. Meltem AKIN POTOĞLU

Selçuk Üniversitesi

Genel Yayın Yönetmeni:
Mustafa ÇALIŞKAN

KİTAP DÜNYASI YAYINLARI

Bu eserin tüm yayın hakları saklıdır. Yayınevinin/Yazarın izni olmadan eserin herhangi bir bölümü yeniden basılamayacağı gibi, kayıt, fotokopi ve bilgi depolama da dahil elektronik ya da mekanik yöntemle yeniden çoğaltılıp dağıtılması yasaktır.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayıncı Sertifika No: 51889

E-BOOK ISBN:

978-625-5729-92-7

Aralık 2025

Kitap Dünyası Yayınları
Alayköşkü Cad. Küçük Sk. Civan Han No. 6/D:4
Cağaloğlu – İSTANBUL
Tel: 0212 514 93 05

www.kitapdunyasi.com.tr
bilgikitapdunyasi@gmail.com

IX. Uluslararası Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu

9th International Western Cultural and Literary Studies Symposium

Düzenleme Kurulu – Organizing Committee

- Prof. Dr. Hüseyin YILMAZ (Onursal Başkan, Selçuk Üniversitesi Rektörü)
- Prof. Dr. Zeki BAYRAMOĞLU (Selçuk Üniversitesi Rektör Yardımcısı)
- Prof. Dr. Ali TEMİZEL (Selçuk Üniversitesi- Edebiyat Fakültesi Dekanı)
- Prof. Dr. Aydın ERTEKİN (Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı)
- Prof. Dr. Ahmet GÖGERCİN
- Prof. Dr. Yılmaz KOÇ
- Doç. Dr. Nazan ÇOŞKUN
- Dr. Öğr. Üyesi Esra BÜYÜKŞAHİN KÖSEOĞLU
- Dr. Öğr. Üyesi Fatih AYNACI
- Dr. Öğr. Üyesi Gülay BOLATTEKİN
- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif BALKAYA
- Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
- Dr. Öğr. Üyesi Pelin ESEN
- Dr. Öğr. Üyesi Seçil YÜCEDAĞ BAŞSOY
- Arş. Gör. Dr. H. Meltem AKIN POTOĞLU
- Arş. Gör. Elif Ceren CEMİLGİL
- Öğr. Gör. Sultan KAYMAK DOĞAN

IX. Uluslararası Batı Kùltürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu

9th International Western Cultural and Literary Studies Symposium

Düzenleme Kurulu Genel Sekreterliği – General Secretariat of the Organizing Comittee

- Dr. Öğr. Üyesi Esra BÜYÜKŞAHİN KÖSEOĞLU
- Dr. Öğr. Üyesi Fatih AYNACI
- Dr. Öğr. Üyesi Gülay BOLATTEKİN
- Dr. Öğr. Üyesi Müge ARSLAN KARABULUT
- Dr. Öğr. Üyesi Pelin ESEN
- Dr. Öğr. Üyesi Seçil YÜCEDAĞ BAŞSOY
- Arş. Gör. Dr. H. Meltem AKIN POTOĞLU
- Arş. Gör. Elif Ceren CEMİLGİL
- Öğr. Gör. Sultan KAYMAK DOĞAN

IX. Uluslararası Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu

9th International Western Cultural and Literary Studies Symposium

Bilim Kurulu – Scientific Board

- Prof. Dr. Ahmet CUMA, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Ahmet GÖGERCİN, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Ahmet SARI, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Akram KHALİBULLAEV, İndiana University Bloomington, ABD
- Prof. Dr. Albina RAHMANOVA, Navoy Devlet üniversitesi, Özbekistan
- Prof. Dr. Aleksey Yuryeviç OVÇARENKO, P. Lumumba RUDN Üniversitesi, Rusya
- Prof. Dr. Alessandro LEIDUAN, Toulon Üniversitesi, Fransa
- Prof. Dr. Ali TİLBE, İstanbul Üniversitesi- Cerrahpaşa, Türkiye
- Prof. Dr. Arif SARIÇOBAN, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Askar TURGANBAYEV, Kazakistan Bilim Bakanlığı M.O. Auezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü, Kazakistan
- Prof. Dr. Aydın ERTEKİN, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Aysel UZUNTAŞ, Türk-Alman Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Ayten ER, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Beatrice STASI, Universita' del Salento-Salento Üniversitesi, İtalya
- Prof. Dr. Caroline ROONEY, University of Kent, Birleşik Krallık
- Prof. Dr. Claus SCHATZ-JACOBSEN, University of Southern Denmark, Danimarka
- Prof. Dr. David LE BRETON, Université de Strasbourg, Fransa
- Prof. Dr. Dominique VIART, Université Paris Nanterre, Fransa
- Prof. Dr. Donna LANDRY (Emeritus), University of Kent, Birleşik Krallık
- Prof. Dr. Eldina NASUFI, Tiran Üniversitesi, Arnavutluk
- Prof. Dr. Elisabetta MARINO, University of Rome Tor Vergata, İtalya
- Prof. Dr. Emel ÖZKAYA, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Emine Zeynep GÜNAL, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Ergin JABLE, Priştine Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Kosova
- Prof. Dr. Erkan ZENGİN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Ertuğrul İŞLER, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Eunkyung OH, Avrasya Türk Araştırmaları Enstitüsü, Dongduk Kadın Üniversitesi, Güney Kore
- Prof. Dr. Fatma KALPAKLI YEĞİN, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Faye HAMMILL, University of Glasgow, İngiltere
- Prof. Dr. Fikret RZAYEV, Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Azerbaycan
- Prof. Dr. Francisco Javier Juez GÁLVEZ, Complutense University of Madrid Filoloji Fakültesi, İspanya
- Prof. Dr. Gamze ÖKSÜZ, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

- Prof. Dr. Gülsev PAKKAN, TED Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Hacer TOPAKTAŞ, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Hülya SKUKA, Kiril Metodi Üniversitesi, Kliment Ohridski Pedagoji Fakültesi, Makedonya
- Prof. Dr. Hüseyin MEVSİM, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. İrina Anatolyevna BELYAEVA, M.V. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi, Rusya
- Prof. Dr. İsmail Hakkı MİRİCİ, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Jeanne DUBINO, Appalachian State University, ABD
- Prof. Dr. Joanna Klara TESKE, John Paul II Catholic University of Lublin, Polonya
- Prof. Dr. Kubilay AKTULUM, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Lyubomir GUZİ, Prešov Üniversitesi, Slovakya
- Prof. Dr. Makbule SABZİYEVA, Anadolu Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. María José Domínguez VÁZQUEZ, Universidad De Santiago De Compostela, İspanya
- Prof. Dr. Marina BONDI, Università Degli Studi di Modena e Reggio Emilia, İtalya
- Prof. Dr. Marina Ortrud M. HERTRAMPH, Universität Passau, Almanya
- Prof. Dr. Marjana DJUKIC, Karadağ Üniversitesi, Karadağ
- Prof. Dr. Medine SİVRİ, Osmangazi Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet BAŞTÜRK, Balıkesir Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet İLGÜREL, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet Ali AKINCI, Université de Rouen Normandie, Fransa
- Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Melahat PARS, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Michael HOFMANN, Universität Paderborn, Almanya
- Prof. Dr. Mirjana MARİNKOVİÇ, Belgrad Üniversitesi, Sırbistan
- Prof. Dr. Mukadder ERKAN, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Nathalie PIÉGAY, Université de Genève, İsviçre
- Prof. Dr. Nazan TUTAŞ, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Nurten SARICA, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Pamela TAKAYOSHI, Kent State University, ABD
- Prof. Dr. Reyhan ÇELİK, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Saverina PASHO, Tiran Üniversitesi, Arnavutluk
- Prof. Dr. Sergey LEBEDEV, Belarus Devlet Üniversitesi, Belarus
- Prof. Dr. Svetlana SNAPKOVSKAYA, Belarus Devlet Üniversitesi, Belarus
- Prof. Dr. Türkan OLCAY, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Vladimir Leonidoviç KOROVİN, M.V.Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi, Rusya
- Prof. Dr. Yavuz KIZILÇİM, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Yevdokiya Boyanova BORİSOVA, Şumnu Üniversitesi (Konstantin Preslavski), Bulgaristan
- Prof. Dr. Yılmaz KOÇ, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Zbigniew BIAŁAS, University of Silesia in Katowice, Polonya
- Prof. Dr. Zeynep BAĞLAN ÖZER, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

- Prof. Dr. Laura T. ILEA , Babeş-Bolyai University, Romanya
- Assoc. Prof. Dr. Lisa Ann HINRICHSEN, University of Arkansas, ABD
- Assoc. Prof. Dr. Martyn Richard BONE, University of Copenhagen, Danimarka
- Doç. Dr. Elena KRAINIUCHENKO, Tatişçev Astrahan Devlet Üniversitesi, Rusya
- Doç. Dr. Alba FRASHËRI, Tiran Üniversitesi, Arnavutluk
- Doç. Dr. Badegül Can EMİR, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye
- Doç. Dr. Bülent AYYILDIZ, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Doç. Dr. Carolina DODU-SAVCA, Ion Creanga Devlet Pedagoji Üniversitesi, Moldova
- Doç. Dr. Déborah CAIRA, Université de Rouen Normandie, Fransa
- Doç. Dr. Edit GILBERT, Peç Üniversitesi, Macaristan
- Doç. Dr. Nazan COŞKUN, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Doç. Dr. Paolo RIGO, Università Roma Tre/Roma Tre Üniversitesi, İtalya
- Asst. Prof. Dr. Angelos EVANGELOU, National and Kapodistrian University of Athens, Yunanistan
- Asst. Prof. Dr. Maria ANTONIA BÜYÜKKOYUNCU, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Asst. Prof. Dr. Rebecca CHATHAM-VAZQUEZ, North Dakota State University, ABD
- Dr. Bianca CHERECHÉS, University of Zaragoza, İspanya
- Dr. Denise DECAIRES NARAIN GURNAH, University of Sussex, New York University Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri

IX. Uluslararası Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu
9th International Western Cultural and Literary Studies Symposium

Danışma Kurulu – Advisory Board

- Prof. Dr. Aleksey Yuryeviç OVÇARENKO, P. Lumumba RUDN Üniversitesi, Rus Dili Enstitüsü Rus Dili ve Dil Kültürü, Rusya
- Prof. Dr. Alessandro LEIDUAN, Toulon Üniversitesi, Fransa
- Prof. Dr. Aleksandra BANJEVIC, Karadağ Üniversitesi, Karadağ
- Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Arzu KUNT, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Askar TURGANBAYEV, Kazakistan Bilim Bakanlığı M.O. Auezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü, Kazakistan
- Prof. Dr. Burçin EROL, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Caroline ROONEY, University of Kent, Birleşik Krallık
- Prof. Dr. Cemile AKYILDIZ, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. David LE BRETON, Université de Strasbourg, Fransa
- Prof. Dr. Dominique VIART, Université Paris Nanterre, Fransa
- Prof. Dr. Esmeralda KROMIDHA, Tiran Üniversitesi, Arnavutluk
- Prof. Dr. Eunkyung OH, Avrasya Türk Araştırmaları Enstitüsü Müdürü, Dongduk Kadın Üniversitesi, Güney Kore
- Prof. Dr. Fikret RZAYEV, Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Azerbaycan
- Prof. Dr. Foued LAROUSSE, Université de Rouen Normandie, Fransa
- Prof. Dr. Francisco Javier Juez GÁLVEZ, Complutense University of Madrid, Filoloji Fakültesi, İspanya
- Prof. Dr. Gülser ÇETİN, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Hasan BAKTIR, Erciyes Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. İrfan ATALAY, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Lyubomir GUZÍ, Prešov Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rusya Çalışmaları Enstitüsü, Bölüm Başkanı, Slovakya
- Prof. Dr. Marina BONDI, Università Degli Studi di Modena e Reggio Emilia, İtalya
- Prof. Dr. Marina Ortrud M. HERTRAMP, Universität Passau, Almanya
- Prof. Dr. Metin TİMUÇİN, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL, Marmara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet DEMİREZEN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mehmet Emin ÖZCAN, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mustafa SARICA, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Mümtaz KAYA, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Nurmelek DEMİR, Ankara Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Nurten BİRLİK, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Pamela TAKAYOSHI, Kent State University, ABD
- Prof. Dr. Sergey LEBEDEV, Belarus Devlet Üniversitesi, Belarus

- Prof. Dr. Şeyda SİVRİOĞLU, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
- Prof. Dr. Valérie ANDRÉ, Université Libre de Bruxelles, Belçika
- Prof. Vladimir Leonidoviç KOROVİN, M.V.Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Edebiyat Tarihi Bölümü, Rusya
- Assoc. Prof. Dr. Lisa Ann HINRICHSEN, University of Arkansas, ABD
- Assoc. Prof. Dr. Martyn Richard BONE, University of Copenhagen, Danimarka
- Doç. Dr. Alina MASLOVA, N. P. Ogaryov Mordovya Devlet Üniversitesi, Rusya
- Doç. Dr. Anna LANSKİH, Ural Federal Üniversitesi, Rusya
- Doç. Dr. Ayşe UYANIK, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Doç. Dr. François SCHMITT, Université Matej Bel, Slovakya
- Doç. Dr. Galina SİNİLO, Belarus Devlet Üniversitesi, Belarus
- Doç. Dr. İlknur CUMA, Selçuk Üniversitesi, Türkiye
- Doç. Dr. Larisa İvanovna MURNAYEVA, Pyatigorsk Devlet Üniversitesi, Rusya
- Doç. Dr. Mehmet SAYIN, Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye
- Dr. Bianca CHERECHÉS, University of Zaragoza, İspanya
- Dr. Pauline MCGONAGLE, University of Groningen, Hollanda

İÇİNDEKİLER

<i>Trapped Between Two Incommensurable World Views: No Longer at Ease</i>.....	1
Abdullah Nejat TÖNGÜR	
<i>Fiction and Sociocultural Inclusion: Intersectionality, Classism and Racial Prejudice in Harper Lee's To Kill a Mockingbird</i>.....	8
Adesanya Moroundiya ALABI	
<i>Novalis (Friedrich von Hardenberg) ve Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Anlayışlarında Kurmaca ve Gerçeklik Algısı</i>.....	14
Ahmet CUMA	
<i>Die stille Zerstörung menschlicher Werte: eine ethische Lektüre von Herta Müllers Essay Augenringe der Geiseln im Kontext des Golfkriegs</i>.....	21
Ali Osman ÖZTÜRK & Ayşe ARSLAN ÇAVUŞOĞLU & Seval PARLAKGÜNEŞ ERDOĞAN	
<i>Trauma, Suicide, and Cultural Imperative: A Comparative Study of Death of a Salesman and Death and the King's Horseman</i>.....	30
Asım AYDIN & Sami AKGÖL	
<i>Tarihi Kurgu Olarak Harem Anlatıları</i>.....	38
Atalay GÜNDÜZ & Yonca Gül UĞURLU	
<i>Fiction as Faith: Constructing Belief in Kazuo Ishiguro's Klara and the Sun</i>.....	46
Ayşe Nur BELER	
<i>The Depths of Memory: Concept of Post-truth in A Village After Dark</i>.....	53
Ayşe Rüveyda KILIÇ	
<i>Tarih ile Kurgu Arasında: Edebiyatın Gerçeğe Müdahalesi</i>.....	60
Ayten DEMİR ÇAKIROĞLU	
<i>The Ethics of Reading Fiction in Italo Calvino's If On a Winter's Night a Traveler</i>.....	66
Berfin Özlem ERDEN	
<i>Fantastik Edebiyatta Kurgu</i>.....	72
Büşra GÜLER	

<i>Kurgusal Anlatılarda Eş Benliğin Anlatı Teknikleriyle İnşası: Tekinsizlikten Otobiyoğrafik Çözölmeye</i>	79
Büşra KOÇAK	
<i>Fiction as Philosophical Dissent: Dehumanization and Resistance in The Machine Stops</i>	86
Cihannur SELENCE BUÇAK	
<i>Id, Ego, Superego, Repression Sublimation and Unconscious: Equus As A Portrait of Freudian Psychoanalysis</i>	94
Deniz KUTLU	
<i>Concevoir une fiction polyphonique: La structure du Passage de Milan de Michel Butor</i>	101
Duran İÇEL	
<i>Toprak Köleliğinin Yansımaları: Bir “Tabula Rasa” Olarak Golovlevlerin Aile Kurgusu</i>	108
Duygu İKİSİVRİ AKDEMİR	
<i>Правда и вымысел в повести Билана Цуро «Стон земли»</i>	114
Елена ГИЛЕВА	
<i>Butor’un Değişme ile Karasu’nun Gece Eserlerinde Zaman Kurgusu</i>	122
Emel ÖZKAYA	
<i>Historiographic Metafiction and the Reimagining of the Past: The Deconstruction of Historical Discourse in Jeanette Winterson’s The Passion</i>	132
Enver KESKİN	
<i>Kafka’nın Dönüşüm Adlı Eseri Örneğinde Kurmaca Metinlerde Çeviri Sorunsalı</i>	140
Erdinç YÜCEL & Hasan YILMAZ	
<i>Disjunction of the Self: Trauma Narrative in Oryx and Crake</i>	148
Fatma Büşra GÜNÇEL	
<i>Storied Matter and Sustainable Narratives: Material Ecocriticism in Dr. Seuss’ The Lorax</i>	154
Gökçe YETKİN	

<i>Staging Illusion: Metafiction and the Crisis of Reality in Edward Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	158
Güllü YAVUZ	
<i>Modernist Alienation in Sherwood Anderson's Winesburg, Ohio and Oğuz Atay's The Man in White Coat</i>	165
Hacer Nur YILDIRIM	
<i>Le Harem Ottoman Dans Les Récits De Voyage Du Xixe Siècle: Entre La Fiction et La Réalité</i>	171
Hamza KUZUCU	
<i>Navigating the Political Intricacies of a Loyalist Childhood: John Chambers' A Belfast Child: My True Story of Life and Death in the Troubles (2020)</i>	178
Hatice Esra MESCİÖĞLU	
<i>Posthüman Distopyalarda Kurgu ve Gerçeklik Sınırlarının Kaybı: Marie Darrieussecq'in Notre Vie Dans Les Forêts Romanında Kimlik ve Bedenin Yeniden Kurgulanışı</i>	184
Hilal TUNÇEZ	
<i>Tarihsel Kurgu Özellikleri ve Amin Maalouf'un Semerkant Adlı Romanı</i>	191
İrfan ATALAY	
<i>A Black Feminist Reading of Economic Disempowerment and Social Disappointment in Yaa Gyasi's Homegoing (2016)</i>	200
Melek YILDIRIM & Samet GÜVEN	
<i>When Horror Becomes Eco: Looking at Stephen King's Fiction through Ecohorror</i>	207
Melis MÜLAZIMOĞLU G Ceren ORDU	
<i>Twin Peaks and the Neo-Romantic Wilderness</i>	215
Melisa GENÇ	
<i>Reinkarnative Fiktion und Geschichtstheorie: Walter Benjamins Spuren in Jenny Erpenbecks Aller Tage Abend</i>	223
Miray ENEZ BAYAR	
<i>Fictional Voices, Fragmented Identities: Postcolonial Conflicts in the Selected Poems of Walcott, Bhatt, and Senior</i>	232
Mustafa CANLI	

<i>Medyalar Arası Dönüşüm: Edebiyat ve Video Oyunları Arasındaki İlişki</i>	238
Nazmiye ÖNEL	
<i>The Language of Hegemony: An Analysis of Nathaniel G. Clark's An Outline of the Elements of the English Language</i>	249
Necdet EKER	
<i>The Unbearable Lightness of Being a Mother: Shirley Jackson's Living Among The Savages</i>	256
Olgahan BAKŞI YALÇIN	
<i>Wobbly Bridges and Wobbly Truths: Postmodern Memory in The Sense of an Ending</i> ..	263
Özge Nur KASAP	
<i>Narrating the Self in Captivity: Cultural Memory and Individual Resistance in Ursula K. Le Guin's The Wild Girls</i>	271
Pınar SÜT GÜNGÖR	
<i>Lyudmila Ulitskaya'nın Medeya ve Çocukları İsimli Eserinin Zaman Kurgusu Bağlamında İncelenmesi</i>	278
Saliha DEMİREL	
<i>Rethinking The Fictional Universe Through The Work Of Orhan Pamuk: The Naïve Novelist and The Sentimental Novelist</i>	283
Salima KHAT'TARI & Salma ERRAKKAZ	
<i>"Prince am I none, yet am I nobly born": Proto-Populist Fiction in Thomas Dekker's The Shoemakers' Holiday</i>	289
Seçil VARAL	
<i>Rereading the Hundred Years' War: Historical Fiction and English Nationalism in the Works of Sir Arthur Conan Doyle and Bernard Cornwell</i>	295
Selim Burak YEŞİLDAĞ	
<i>Leitmotifs on Doris Lessing's Short Stories: A Semiological Analysis</i>	302
Senem ÜSTÜN KAYA	
<i>Äsop im Wandel: Eine Charakteranalyse seiner Fabeln vor und nach der Freiheit</i>	311
Seval PARLAKGÜNEŞ ERDOĞAN	
<i>Wrong Time, The Correct Time: Anachronism in Margret Atwood's The Penelopiad</i>	319
Seyfettin Doğaç OVAT	

<i>Patrick Modiano'nun Bir Gençlik (Une Jeunesse) Adlı Eserinde Arketipsel Bir İnceleme</i>	326
Sibel YILDIZ & Ertuğrul İŞLER	
<i>Fiction as a Site of Ethical Collapse: Normalization of Cannibalism in the Tender is the Flesh</i>	334
Sude ÖNER	
<i>Entre Mémoire et Fiction : Petit Pays de Gaël Faye</i>	341
Sultan Dilek GÜLER	
<i>Leïla Slimani'nin Yapıtlarında Kurgusal Kadın İmgesi</i>	348
Tuğrul ERTUĞRUL	
<i>'Bellek, Travma ve Kimlik Arasında: Perec'te Parçalı Anlatı ve Özkurmaca'</i>	355
Uğur TÜRKSEVER	
<i>Exploring the Human-Animal Divide in Sheikhi's Harnâme</i>	363
Yalçın ERDEN	
<i>Anomie in Adiga's The White Tiger</i>	370
Yıldıray ÇEVİK	
<i>Fransız Romanlarında Fenomenolojik (Olgubilimsel) Anlatı Tekniği</i>	376
Zehra Bilge KONUR	
<i>Психоаналитическая функция символов сна и видений в произведении «Доктор Живаго» Бориса Пастернака</i>	384
Зейне ОРАЗБЕКОВА	
<i>Una nueva ficción a la sombra de Sherlock Holmes: Sarah Holmes</i>	393
Zeliha DURAN	

Trapped Between Two Incommensurable World Views: *No Longer at Ease*

A. Nejat TÖNGÜR*

ABSTRACT

Chinua Achebe is celebrated as the pivotal author of African fiction in English. His works which reflect the African people, African life, and African cultures realistically and from the perspective of an insider, an African person is widely read and studied. *No Longer at Ease* (1960) in which Achebe gives voice to African people and embraces African cultures is the second of his Trilogy which was published after *Things Fall Apart* (1958) and before *Arrows of God* (1964). In *No Longer at Ease*, the plot opens with the trial of Obi Okonkwo who came from Britain as an educated and ambitious young man and unfolds with glimpses on westernisation of colonial Nigeria, immigration to Britain particularly for education, discrimination and racism by the white men and by the Nigerians towards former osus in the background. Impact of British colonialism and British imperialism on individuals and on Nigerian communities, the clash of British values and perspectives with those of Nigerian people, and Obi's attempts to find an equilibrium between these starkly opposite world views are Achebe's focal points in the novel. The aim of this study is to show how Achebe intersects the peculiar features of Igbo, Nigerian and African culture with Christianity, the English language and European values in *No Longer at Ease* to display how British colonialism corrupts and traumatises communities and individuals who are unable to reconcile these different value systems.

Keywords: *No Longer at Ease*, Achebe, African Literature, Nigeria, colonialism

İki Uyuşmaz Dünya Görüşü Arasında Sıkışmak: *No Longer at Ease* (Artık Rahat Yok)

ÖZ

Chinua Achebe, İngilizce Afrika edebiyatının önde gelen yazarı olarak kabul edilir. Afrikalıları, Afrika yaşamını ve Afrika kültürlerini içeriden bir Afrikalının görüşü açısından gerçekçi biçimde yansıtan eserleri çok okunur ve çalışılır. Achebe'nin Afrikalılara söz verdiği ve Afrika kültürlerini kucakladığı *No Longer at Ease* (1960) adlı romanı *Things Fall Apart* (1958)'dan sonra ve *Arrows of God* (1964) önce basılan ve üçlemenin ikincisi olan kitabıdır. *No Longer at Ease*'de olay örgüsü Britanya'dan eğitilmiş ve hırslı bir genç adam olarak gelen Obi Okonkwo'nun yargılanması ile başlar ve arka planda sömürge döneminde Nijerya'nın Batılılaşması, özellikle eğitim için Britanya'ya göç, beyazların ayrımcılık ve ırkçılığı ve *osu*'ya yapılan ayrımcılığı göz önüne getirerek devam eder. İngiliz emperyalizmi ve İngiliz sömürgeciliğinin Nijerya toplulukları ve bireyler üzerindeki etkisi, İngiliz değer ve bakış açıları ile Nijeryalıların değerleri ve bakış açılarının çatışması ve Obi'nin bu iki tamamen zıt dünya görüşü arasında bir denge bulma çabası Achebe'nin odak noktalarıdır. Bu çalışmanın amacı İngiliz sömürgeciliğinin, toplulukları ve bu farklı görüşleri bağdaştıramayan bireyleri nasıl yoldan çıkardığına ve travmatize ettiğine işaret etmek amacıyla *No Longer at Ease*'de Achebe'nin Igbo, Nijerya ve Afrika kültürleri ile Hristiyanlığı, İngiliz Dilini ve İngiliz değerlerini nasıl keştiirdiğini göstermektir.

Anahtar Kelimeler: *No Longer at Ease*, Achebe, Afrika Edebiyatı, Nijerya, sömürgecilik

INTRODUCTION

Chinua Achebe was one of the pioneers in the emergence of African literary voice in English with his novels *Things Fall Apart* (1958), *No Longer at Ease* (1960), *Arrows of God* (1964), *A Man of the People* (1966), and *Anthills of the Savannah* (1987). He populated his novels with African characters, folk life, traditions, flora, fauna, landscape, rituals and African languages as an insider in contrast to the perspective of the Anglo-Saxon writers who created stereotypical characters and reflected their derogatory attitude to the colonised. He also included myths, tales, legends, faith, ceremonies, and tribal life in his work and "Achebe established the total rehabilitation of the image and dignity of the African personality bruised and damaged by the colonial master" (Nnolim, 2011, p.39). Kruger (2021) added that "Achebe is intervening in a discursive field

* Assoc.Prof.Dr., Maltepe University, Faculty of Education, Foreign Languages Teaching Department, nejattongur@maltepe.edu.tr, anejatt@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1204-4399>.

where racist and imperialist depictions of Africa have predominated” (p.64). His novels date back to the late colonial, independence and post-colonial times during which Nigeria transformed from a rural protectorate to an independent country. As Boehmer claimed (2009),

Achebe offered a way of writing Africa that would prove influential, not to say path-breaking, a paradigm shift, for African literature subsequently. This approach might be characterized as vernacular and idiomatic, embedded in local myth and oral tradition, yet also involved in two chief concerns: to explore in the once-colonial language of English the subtle, often fatal seductions of the colonial project; and to assert a specifically African voice and historical presence (pp.141-142).

So, Achebe’s novels are a rebellion against the net the British threw on West Africa with the slave trade and export of their language, education system, legal system, military, law enforcement and religion during the colonial period. The ensuing economic and social problems and tribal strife due to the multi-ethnic and the multi-lingual structure of the country in the colonial and late colonial period afflicted the society and the individuals in varying degrees. Achebe’s *No Longer at Ease* is important because all these issues find an echo in his novel through the lens of a Nigerian author with a fresh insight.

1. Trapped in-between

The novel is basically about the anguish of the protagonist Obiajulu Okonkwo as he felt trapped in two different set of values, life styles, outlooks, languages, beliefs, and traditions in the colonial and late colonial periods in Nigeria within the wider framework of the transformation in the Nigerian society from a colonised country to independence, its economic and social change, and its impact on the Nigerian people. As Babalola (1986) observed, his work also depicted “the clash of two civilizations, the antipathy between youth and old age, human fallibility, social and moral decadence” (p.139). Obi’s suffocation and despair between customs and modern life, between his parents and his girlfriend, between his conscience and his financial needs, between his individuality/independence and communal/societal pressures, between city life and rural life, and between the affluent parts of the city and the slum areas are the focal points in the novel. The novel begins with the trial of Obi in 1956 at the High Court in Lagos for soliciting and accepting bribe abusing his post in the Senior Civil Service for scholarships abroad. The novel unfolds with flash backs and flash forwards which further inform about Obi and how he failed his family, his friends, his girlfriend and his community after various conflicts and dilemmas in his life. At the onset, two very different worlds are apparent with the trial scene as it brings out the two totally different reactions to his crime. While the Europeans like the judge and Mr. Green expressed their disappointment with this promising man, Nigerians blamed Obi for risking his career for such a small sum. They thought it was a shame for “their most learned offspring, who has been educated for the glory of the clan and to look after their interests, should be so incompetent in the elementary conventions of bribe taking (Carroll, as cited in Sakshi, 2013, p.27). However, due to their tribal solidarity, they decided to support him despite their disappointment with him in contrast to the British people who immediately distanced themselves from him.

Throughout the novel, Ibo people’s crisis between their traditions, and English and Christian teachings are depicted again and again. Particularly Obi found himself squeezed by the values of Christianity, English-style education he had and the dominant Ibo culture in his village, Umuofia, in Eastern Nigeria when the country was still a colony of the United Kingdom in the 1930s. Obi was a bright boy and a village celebrity in the mission school. The education he had confused his mind as he was reported to have written a letter to Adolf Hitler during the war and caned for this disgraceful act. Another inner and intensive conflict in his childhood arose in the ‘oral’ lessons at school. Every pupil was supposed to tell a folk story and he liked them but he was unable to tell a story because his father, a convert, forbade such heathen stories. Finally, he learned a story from his mother and told it to the class. It was a pity for him to see that “knowledge of his own culture's literature is forbidden by his father's Christian prejudices” (Rogers, 1983, p.167) which was one of the very first crises he would have to undergo throughout his life. In his childhood, he did not

believe in the myths and stories of his culture as he found them illogical. It is noteworthy that religion played a very significant role in their relationships because Obi had to hide his atheism from his father who had been cursed by his grandfather because of his conversion to Christianity and he had to pretend as if he was a faithful Christian. Obviously they had difficulty in reconciling Christian faith with the myths, folk tales, local religion, and the paternalistic society. Particularly his father's conversion resulted with his rejection and opposition to polytheist elements in his culture like giving gifts to the local rainmaker and breaking a kola nut for his return because he thought it was idolatry and heathen sacrifice. His father internalised the superiority of the white and he believed that the power of the white men was the written word which did not disappear in contrast to the *uli*, black patterns, women made on their bodies which disappeared soon. So, he preserved all the books and papers as if they were sacred papers. On the other hand, his mother, Hannah, was depicted to be a devout woman who forbade her children to eat food in the neighbours' houses because they offered food to idols. They did not eat heathen food despite the fact that she liked their folk tales and 'heathen music'. Even his parents who were expected to stick to traditions in the most conventional way as they were living in the rural area changed with the irrefutable effect of Christianity.

So, it is no surprise that Obi, too, changed mentally with his education in the mission school and university education in Britain which became a reality thanks to the communal spirit of the Umuofia Progressive Union in Lagos sponsoring promising Umuofian students for their studies abroad with a loan. Students like Obi were sent abroad as an investment as they were entitled to a European post in the civil service after their return. Obi's education in English literature reflected as allusions and quotations to British poets and novelists, Housman, T.S. Eliot, Auden, Graham Greene, Evelyn Waugh and Conrad, which alienated him from his community as they did not understand or they were not interested in those people. Rogers (1983) supported the idea saying "European education and values constitute the germ of his later alienation and betrayal of his parents' world" (p.166). Here, the different perceptions of the government by the local people come to the fore as the government in Nigeria in the late colonial period was still a foreign colonial institution from which some posts could be gained and abused in the eyes of the Nigerians. It was a foreign institution under the colonisers' control and they did not feel "a sense of belonging" (Zarrinjooee & Khatar, 2016, p.235). Therefore, university degree meant improvement in salary, a comfortable life, a position in government, and "second only to actually being a European" (Achebe, 1994, p.105). As a first step for gaining a government post, Nigerian people needed a scholarship for studying in Britain and therefore people were ready to do everything including indecent and immoral acts like bribery and sexual abuse to have a scholarship. Obviously, at the beginning, Obi was an idealistic man who tried to behave decently and honestly claiming that colonial mentality and corruption in Nigeria would terminate when old Africans in important posts were replaced by educated generation. However, he was despaired to witness that poverty, corruption, and bribery was the reality of the streets and common people were accustomed to giving and taking bribes routinely. On his way to his hometown in the front seat of a lorry, his honesty cost the driver to pay more to the police and he was angry with Obi: "Na him make I no de want carry you book people,' he complained. 'Too too know na him de worry una. Why you put your nose for matter way no concern you?'" (Achebe, 1994, p.50). Apparently, the reality clashed with his sense of righteousness and he felt unable to do anything. His reactions and attitude were the implications of his estrangement from his own culture and his alienation from his people.

Soon after he started working in the Civil Service, he bitterly realised that although his salary sufficed to afford the instalments for a new car and to live in the posh neighbourhood of Ikoyi, it was not good enough to refund his loan to the Union, for his financial needs, for the school fee of his brother, for the financial support for his family, and for the expectations of the village people who were glad because he did not come back with a white wife like many of his people. His alienation and his "utilitarian concerns" (Rogers, 1983, p.178) became evident when the Umuofia Progressive Union organised a welcoming graduation party for him. In contrast to the formal clothes of the people, Obi was dressed casually. As opposed to the excitement and cheer of the crowd which was celebrating his graduation and his new position in the government, he remained silent and calm throughout the event. Even the short speech he delivered lacked any delight or

energy. However, when the president warned him not to be attracted by the pleasures in Lagos and not to womanize, not to drink as they heard his relationship with “a girl of doubtful ancestry” (Achebe, 1994, p.94), Obi got furious, asked them not to interfere in his life, and left. What was expected from him to give heed to the warnings of the tribe as a dutiful and indebted young man; however, his personality, which was exposed to the overwhelming effect of Western individualism and morality, surpassed his native leanings and he refused to obey the impositions of his cultural heritage.

So, his new challenge was the strong resistance to and condemnation of his relationship with Clara who was an *osu*, an outcast in Nigerian Ibo society by his parents, his friends, and his community. Although he had known from the beginning that his family and his people would oppose his marriage with an *osu*, he tried his chances with them. Clara was aware of the futility of his attempts to marry her and suggested breaking off their engagement because “the societal rule forbids a free-born from marrying an outcast like Clara” (Serge, 2022, p.24). Obi thought it was foolish to “be barred from marrying a girl simply because her great-great-great- greatgrandfather had been dedicated to serve a god, thereby setting himself apart and turning his descendants into a forbidden caste to the end of Time” (Achebe, 1994, p.82). Even his friends Joseph and Christopher warned him that it was not possible for them to marry without the consent of his parents and they could not ignore their customs. Joseph said perhaps in the future, people would not mind such marriages but it was too early then. Facing so many resistance and protest, Obi was confused. He was indecisive whether to have a traditional wedding or a modern one.

As he expected, he faced the strong opposition of his parents when his father called him to his village on the pretext that her mother was ill. His father immediately voiced his disapproval and resistance to his marriage with an *osu*. Obi failed to persuade his father with words from Bible who remained resolute in his decision although he knew that her father was a good man and a devout Christian and stated that “*Osu* is like leprosy in the minds of our people. I beg of you, my son, not to bring the mark of shame and of leprosy into your family. If you do, your children and your children's children unto the third and fourth generations will curse your memory” (Achebe, 1994, p.152). His mother strictly protested him and threatened to kill herself if he married that girl, which drifted him to further conflict between his desires and those of his parents. He was neither able to persuade his parents or persuade Clara to stay with him.

To make everything worse, Clara disclosed that she was pregnant but she aborted and abandoned him after her prolonged stay in hospital due to some complications. His mother's death was the last blow on Obi. From that moment on, he started languishing as he felt unable to do anything to change the course of the events. Although he did his best for her mother to have a proper funeral service financially, his people were dissatisfied and criticised him for not behaving like a respectful son. Moreover, his people blamed him for womanizing, drinking, not coming home, and not caring for his family because the *osu* put something in his food. Rather than defying the customs and his people, he locked himself in his house. He felt shame, guilt, and despair as he lacked the courage, stamina and energy to resist his family and his community. After all these events, he felt squeezed between “tradition and modernity”:

He is looking for Nigerian food but he cannot countenance its taboos. He wants to be close to his people, but he is concerned that Clara makes her dresses in the slums. He seeks to transcend tradition, and yet he cannot immerse himself in Englishness because it makes him feel like an outsider in his own language. (Ogude, 2014, p. 252).

Kruger (2021) underscored his helplessness stating that:

He is impatient with the remains of the British colonial administration; he is impatient, too, with those Igbo customs that get in his way. What this adds up to, however, is never made clear, because these are not principles that ever spur Obi into action. His various resolutions to pay off his debt to Umuofia, to help pay Clara for her abortion, to secure his parents' permission to marry, to avoid succumbing to corruption, all fail; indeed, they are barely attempted (p.70).

Obi tried to remain steadfast to his principles and to act honestly for a long time. But in the end, “unable to make a balance between his values and the expectations of the society, Obi experiences a total

breakdown” (Zarrinjooee & Khatar, 2016, p.231) as he was unable reconcile two value systems, two ways of life, and two attitudes with his lukewarm, unenthusiastic and feeble reactions.

2. Colonialism and Its Impact

Indeed, the most pervasive and domineering force behind the personal and social crises lay the colonialism with its iron fist in the country. The colonial administration and the colonial institutions like British Council, club, law courts, Anglican Church, Roman Catholic Church, mission schools, and Church Missionary Society were still intact. The higher and administrative posts in Nigeria were still held by the Europeans. It was the late colonial period when some Nigerians started questioning the presence of the colonizers and there was some change of outlook towards the colonised. In the past, the non-Christians were called as ‘the people of nothing’ or ‘the people of the world’ by the early Christians who thought themselves as ‘people of the Church’. Obi remembered his first days at the bush mission school in Umuofia 20 years ago when “white men were very rare” (Achebe, 1994, p.73). The first white person Obi saw in his life was the Bishop of Niger and the second person was the school inspector, Mr. Jones, whom everybody feared. Mr. Jones slapped the headmaster who retaliated him, which scared everybody because “To throw a white man was like unmasking an ancestral spirit” (Achebe, 1994, p.74). The European culture was still influential and its seeds grew to be big plants as the school band played the tunes from the colonial times which reflected the strife between the Catholics and the Protestants, which was quite irrelevant for the Nigerians. Despite the export of the language, institutions, mannerisms, codes of conduct, life style of the British, the Nigerians were able to preserve their customs, ceremonies, deities, languages, and their” joy of life had not yet been killed by those who claimed to teach other nations how to live” (Achebe, 1994, p.57).

Nevertheless, the transition of Nigeria from a colonised country into a quasi-independent state caused some confusion in the daily lives of the people in varying degrees. Lagos was obviously transforming from a rural town into a big city with electricity, cars, and slums. The transition resulted in two areas which were like “two kernels separated by a thin wall in a palm-nut shell” (Achebe, 1994, p.20). This kernel metaphor was also taken as a sign of Obi’s loss of “political pride as well as socioeconomic and cultural integrity [which] ... describe[d] his dual character as a cultural mulatto and rebel” (Babalola, 1986, p.147) and “the two halves of the palm kernel perfectly represent the two halves of Obi's divided life” (Rogers, 1983, p.176). The difference was so big that “going from the Lagos mainland to Ikoyi on a Saturday night was like going from a bazaar to a funeral” (Achebe, 1994, 20). So, Obi had to live among the people who had different attitude to the British people in the country with his education in English literature, his aspirations for success, his morality, and his atheism. When in Britain, he was homesick for his country and he took every opportunity to speak Ibo with his people, but in Nigeria he realised that people spoke Pidgin and Ibo only in personal and confidential circumstances. The language of the coloniser was the contact language in their dealings in business and legal affairs. Despite regarding the language of the coloniser, everything they associated with British culture as prestigious, paradoxically they disapproved the white wives brought from Britain. Moreover, even the educated Nigerians ate pounded yams/garri with their hands as they thought it tasted better and they did not mind being called uncivilized which was the fear of the first generation educated Nigerians although “No decent restaurant served Nigerian food” (Achebe, 1994, p. 39).

There was some improvement in the name of equality and race relations but still there were few Africans in the European club after long years of segregation, and the relationships between the colonisers and the colonised were still tense, which further deteriorated Obi’s condition. He was very careful in his talks with Mr. Green’s secretary, Miss Marie Tomlinson, lest she could spy on him. Mr. Green, his boss, was depicted to be a typical colonist with his condescending behaviour and belittling attitude to the Nigerian office worker as he stated that “The African is corrupt through and through” (Achebe, 1994, p.3). He was a forbidding man who treated his assistant badly, and then rebuked Obi for not calling him ‘sir’. Mr. Green claimed that Western education which was imported to the country for developing the Africans was a futile attempt because “The fact that over countless centuries the African has been the victim of the worst climate in the world and of every imaginable disease. Hardly his fault. But he has been sapped mentally and physically”

(Achebe, 1994, p.4) without mentioning the horrible effects of colonialism. Zarrinjooee and Khatar (2016) posited that “Mr. Green is blind to the changes in Nigeria and continues to use the lens of a typical colonialist’s mentality to see the world ... The encoded master/slave expressions in his diction, shows his colonial mentality and his false image of the Nigerian people” (p.233). Indeed, Mr. Green was angry with educated Nigerians who demanded money from the government even for their girlfriends when their people were suffering from poverty, disease and hunger. Despite his hatred for the colonised, he was still working hard in his work like a missionary. Therefore, Obi commented that:

It was clear he loved Africa, but only Africa of a kind: the Africa of Charles, the messenger, the Africa of his garden-boy and steward-boy. He must have come originally with an ideal--to bring light to the heart of darkness, to tribal headhunters performing weird ceremonies and unspeakable rites. But when he arrived, Africa played him false. Where was his beloved bush full of human sacrifice? There was StGeorge horsed and caparisoned, but where was the dragon? In 1900 Mr Green might have ranked among the great missionaries; in 1935 he would have made do with slapping headmasters in the presence of their pupils; but in 1957 he could only curse and swear (Achebe, 1994, p.121).

Mr. Green said he did not understand why Africans needed annual leave because the original aim was to give Europeans a chance to go to cooler places. Marie also thought there were too many holidays in Nigeria forgetting the fact that it did not occur to the Europeans, particularly the English colonisers that the posts in the country would be held by the Nigerians some day with the same benefits and advantages although Mr. Green firmly believed that every Nigerian working in the government was corrupt and therefore Nigerians were not fit to govern their own country. Obviously, “Mr. Green does not like the real Nigeria, but the Nigeria of his imagination. He likes the Nigeria of thick bushes, dirty natives, and submissive servants. He likes his office, because his submissive workers, stewards, and messengers who give him a pleasing self-image as a colonial master surround him” (Zarrinjooee & Khatar, 2016, p.234). The most remarkable event which displayed the barriers between the colonised and the colonisers was the impolite and racist intrusion of the Mother and the Bishop of the Roman Catholic Convent who forbade two Irish girls to fraternise with African men.

Although the Nigerians complained, criticised and condemned the European colonisers about their discriminatory and racist practices and their hypocritical behaviour, obviously some of them were stricken with the similar malaise. In addition to the collectivistic racist behaviour towards Clara, Clara herself did not have clean hands regarding discriminatory manners towards people of less fortunate situations. Although she suffered the most because she was an *osu*, Clara showed an attitude towards the desperate girl she came across in Obi’s flat with her haughty behaviour and “by her sophisticated un-Nigerian accent she showed that she was a been-to ...by her walk---quick, short steps instead of the normal leisurely gait” to show her that she had no chances to seduce her boyfriend (Achebe, 1994, p.106).

CONCLUSION

To conclude, Obi aimed to have a comfortable life in Nigeria after his education in Britain but day by day he lost his peace of mind, his relatively comfortable life, his girlfriend, his position, his honor, his goals, and his freedom. Obi considered himself impervious to corruption and he tried to act honestly, decently and morally. For a long time, he resisted all attempts to tempt him to accept bribe with cash money and seduction by taking advantage of his position in the Civil Service. He found himself in an emotional dilemma as he already suffered from financial issues despite his relatively high salary and posh life, which were the envy of most people. Splitting up with Clara and the death of his mother unscrewed all his moral bolts. Economic, familial, and social challenges crippled him and he lost his idealism after he returned. In the face of contrasting world views, opposing parents, unhelpful tribe, colonialist and racist mind sets, and successive crises, he attempted to find equilibrium and peace. But he failed as a son, as a boyfriend, as an employee, as a member of his community and his various strategies like pretension, abject refusal or silent acceptance did not help. His ideals and principles were shattered and replaced by passivity, desperation, aimlessness, and corruption. He could not conform to the demands of the two incommensurable forces and he felt

debilitated, lethargic, and desperate. In contrast to his name, which means ‘my heart is at peace’, Obi could not find peace in the novel. After languishing in his small sphere for some time and not finding an equilibrium in his life, he finally gave in to the temptation and starting taking bribes, which led him to devastation and destruction

REFERENCES

- Achebe, C. (1994). *No longer at ease*. New York: AnchorBooks. (Original work published 1960).
- Babalola, C. A. (1986). A reconsideration of Achebe's *no longer at ease*. *Phylon (1960-)* 2nd Qtr., 47(2), 139-147.
- Boehmer, E. (2009). Achebe and his influence in some contemporary African writing. *Interventions*, 11(2) 141-153. DOI: 10.1080/13698010903052982
- Kruger, L. (2021). Literary setting and the postcolonial city in *no longer at ease*. *Research in African Literatures*, 52(3), 62-86. doi: 10.2979/reseafrite.52.3.04
- Nnolim, C. E. (2011). Chinua Achebe: A re-assessment. *Tydskrif Vir Letterkunde*, 48(1), 39-50.
- Ogude, J. (2014). Reading "No longer at ease" as a text that performs local cosmopolitanism. *PMLA*, 129(2), 251-253
- Rogers, P. (1983). "No longer at ease": Chinua Achebe's "Heart of whiteness". *Research in African Literatures*, 14(2), *Special Issue on Modern African Fiction*, 165-183.
- Sakshi. (2013). Colonial conflicts leads to alienation and rootlessness in Achebe's *no longer at ease*. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 8(6), 26-30.
- Serge, E. M. (2022). The world of conflicts in Chinua Achebe's *no longer at ease*. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 5(7), 17-25. DOI: 10.32996/ijllt.2022.5.7.3.
- Zarrinjooee, B. & Khatar, S. (2016). Dissemination of English culture in Chinua Achebe's *no longer at ease*. *Advances in Language and Literary Studies*, 7(4), 231-238.

Fiction and Sociocultural Inclusion: Intersectionality, Classism and Racial Prejudice in Harper Lee's *to Kill a Mockingbird*

Adesanya M. Alabi*

ABSTRACT

The term 'fiction' is derived from a Latin word, '*factus*', meaning 'to create'—it is practically invented from the writer's realm of imagination. Hence, every culture has a legacy of fiction, which has long been connected to narrative storytelling involving myths, tales, and traditional stories. Fiction primarily presents imaginary events, characters, places, and times to tell a creative story. Its roots may be found in classical Greece, where poets like Homer, Hesiod and others created fanciful tales through oral tradition before they were subsequently recorded in writing. Fiction may produce various literary forms, including novels, poems, novellas, short stories, and even plays. Fictional stories have been used to reflect events that are true and factual, yet those events happen in the writer's imagination. As it is ingrained and holistically inveterate in every culture, it moulds, forms and ameliorates the socio-cultural situation of the people. It entertains and enlightens the readers in a way that uniquely changes and shapes their point of view. It reflects an escape from reality to an adventurous world that exists only in people's thoughts. In its interconnection with society, social justice, the concept of class distinction, gender, marriage and civil rights, it presents crucial sociocultural issues in a universe that is seriously harsh, and people tend to seek meaning and congruence in the same lacuna where they are helpless to control their fate. Regarding this, drawing on Harper Lee's *To Kill a Mockingbird*, this paper examines the themes of intersectionality, racial prejudice and classism and reflects how fiction accentuates the cohabitation of evil and good, respectively.

Key Words: Fiction, intersectionality, racial prejudice, classism, society

Kurgu ve Sosyokültürel Kapsayıcılık: Harper Lee'nin *Bülbülü Öldürmek* Adlı Romanında Kesişimsellik, Sınıfcılık Ve Irksal Önyargı

ÖZ

'Kurgu' terimi, 'yaratmak' anlamına gelen Latince 'fictus' kelimesinden türetilmiştir; neredeyse yazarın hayal gücünden türetilmiştir. Dolayısıyla her kültürün, mitleri, masalları ve geleneksel hikayeleri içeren anlatısal hikâye anlatımıyla uzun zamandır bağlantılı olan bir kurgu mirası vardır. Kurgu, öncelikle yaratıcı bir hikâye anlatmak için hayali olayları, karakterleri, yerleri ve zamanları sunar. Kökenleri, Homeros, Hesiodos ve diğerleri gibi şairlerin sözlü gelenek yoluyla hayali hikâyeler yarattıkları ve daha sonra bunların yazıya geçirildiği klasik Yunanistan'a dayanır. Kurgu, romanlar, şiirler, novelalar, kısa öyküler ve hatta oyunlar dahil olmak üzere çeşitli edebi biçimler üretebilir. Kurgusal hikâyeler, gerçek ve olgusal olayları yansıtmak için kullanılmıştır, ancak bu olaylar yazarın hayal gücünde gerçekleşir. Her kültüre kök salmış ve bütünsel olarak yerleşmiş olduğundan, insanların sosyo-kültürel durumunu şekillendirir, biçimlendirir ve iyileştirir. Okuyucuları eğlendirerek ve aydınlatarak, onların bakış açılarını özgün bir biçimde değiştirip şekillendirir. Gerçeklikten, yalnızca insanların düşüncelerinde var olan macera dolu bir dünyaya kaçışı yansıtır. Toplum, sosyal adalet, sınıf ayrımı kavramı, cinsiyet, evlilik ve medeni haklarla olan bağlantısıyla, son derece sert bir evrende önemli sosyokültürel meseleler sunar ve insanlar, kaderlerini kontrol etmekte çaresiz kaldıkları aynı boşlukta anlam ve uyum arama eğilimindedir. Bu bağlamda, Harper Lee'nin *Bülbülü Öldürmek* kitabından yararlanan bu makale, kesişimsellik, irksal önyargı ve sınıfcılık temalarını inceler ve kurgunun sırasıyla kötü ve iyinin bir arada yaşamasını nasıl vurguladığını yansıtır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, kesişimsellik, irksal önyargı, sınıfcılık, toplum

INTRODUCTION

After many years since the Civil Rights Act of 1964 and the Voting Rights Act of 1965 were enacted to abolish systemic racial distinctions, the force of racism continues to grow in the United States, posing a significant threat to Black Americans. Racism in America has been a frequent topic of debate among researchers.

* Assistant Professor/Dr., Cappadocia University, English Language and Literature Dept., adesanya.alabi@kapadokya.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3906-009X>.

Lacy et al. explain that current “social and civil protests structural racism in the United States urge action, but none of us can change what cannot be faced. Reckoning with systemic oppression requires a frank discussion of the nation’s history” (ASA, 2023:2). This major issue began in the 16th century with the establishment of transatlantic slavery, in which millions of Africans were sold into slavery from their motherland to the Americas. This pitiful situation persisted for four hundred years before it was put forward for abolition. Although the Southern part of the United States had numerous reasons for not outlawing the slave trade, one of the most vital was the free labour that the Black slaves provided for them at home and on their plantations. The Northern part strongly opposed slavery; they argued that all men were equal and that it was inhumane for a man to own his fellow men as property. Bloom in his *Conservatism and Racism in America From the Civil War until the Great Depression*, it opens that “[w]hen Blacks started leaving the South, they did not only go to the big cities in the North, where the overwhelming bulk of Blacks in the North live today. Many of them settled in little towns, especially in the Midwest (Bloom, 2024:19). The South, however, believed that God could not have created both whites and blacks equally. They felt that the Black race was intended to serve and satisfy the white race. The issue caused a significant conflict between the North and the South; therefore, the South chose to secede from the United States. They believed that if God made all men equally, then some men—the white ones—were more equal than the Black ones. Thus, it resulted in the American Civil War, which ranged from 1861 to 1865. In the process of reconciliation, the abolition of slavery was a major requirement for the reunification of the South with the North, even during the Reconstruction Era. Thus, Edward Said’s concept of otherisation—in which the West regards itself as the first and superior race—can also be linked to racial segregation in the USA. “We and the others” syndrome is implied by this. AbdulMagied pontificates that ‘other’ means different things to people in different situations and settings, and the way of defining the other changes from one person’s experience to the other. ‘Othering’ is not about one situation; it is about a pattern of behaviour that brings down different minority groups or communities. (AbdulMagied, 2022:111). Therefore, the concept of white culture and the superiority complex have played a significant role in racial segregation and prejudice in America. In this sense, Harper Lee’s *To Kill a Mockingbird* explains intersectionality, classism, and racial prejudice in American society. The text primarily exposes the racial injustice that Black Americans face in the Jim Crow South, even as it also highlights other significant subjects. The legal system that separated whites and blacks in the 19th century was known as Jim Crow Laws, and it was designed to create racial distinction. This legal system prohibited Black people from going to the same public lavatory, restaurant, hotel, church, or school as white people. They were excluded from several social, political, and economic opportunities. The closest similarity to this event is revealed in the British Apartheid rule in South Africa. During this era, the British colonial force ruled and persecuted South Africa’s indigenous people; this kind of racial segregation was implemented in that country. Currently, as Özdemir claims, “in the USA, it is possible to point out that racism, which did not stop under Obama, was endured with Trump’s presidential process among the different positions of low-income Black and minority societies” (Özdemir, 2021:112). In this regard, this paper thus illustrates the extent to which racial division operates in the South of the USA, as it is shown in *To Kill a Mockingbird*.

1. Racial Prejudice, Intersectionality And Classism In *To Kill A Mockingbird*

Despite Lee’s claims that she never intended to address the topic of racial prejudice in the text, its central theme reflects this reality. This racial inequality is reflected in a sentence in the text that states, “In our courts, when it’s a white man’s word against a Black man’s, the white man always wins” (224). Harper Lee published *To Kill a Mockingbird* in 1960, set in the fictional Alabama hamlet of Maycomb. The narrator of the story is a six-year-old Scout Finch. He tells the enlightening stories of various characters who face adversity just because they are Black. The text emphasises the cruel treatment of Black people, who are referred to as “trash” and “nigger”. Mrs Dubose’s statement to the children echoes this. She always says, “Your father is no better than the niggers and trash he works for!” (105). Hence, the story mainly centres on Tom Robinson, a Black man who is accused of raping a white girl, Mayella Ewell. Also, Jem and Scout encounter certain disparagement and prejudice from

the members of the community because their father, Atticus, shows kindness to the Blacks. The people treat these children with tremendous hostility while they also frequently witness violence around them. Thus, the novel describes how white parents train their children to be racially biased against Black people. The way Jem and Scout are ridiculed at school is a prime example of this. Cecil Jacobs, who attends the same class as Scout Finch, states, “My folks said your daddy was a disgrace, and that nigger ought to hang from the water tank!” (79). As a result, Atticus' character is entirely different from that of the other Maycomb residents, serving as a key jab at individuals who are susceptible to racial prejudice. Yet, he encourages his children to be firm in the face of criticism and does not teach them to exhibit racial characteristics. He always instructs Jem and Scout in the following statement: “Shoot all the bluejays you want, if you can hit 'em, but remember it's a sin to kill a mockingbird” (93). Looking at the scenario in which Atticus kills a wild dog, one notices that it occurs not only in its literal meaning but also in a crucial symbolic context. It reflects a significant number of racist challenges facing the community, and the death of that dog demonstrates that racism is a mad dog that must be eliminated. To buttress this point in nexus with literary roles in vocalising this phenomenon, Berchez et al enunciate that:

A growing awareness of racial matters and a desire to amplify black voices and spaces have led to a reevaluation of literature, notably one like Lee's, portraying an important black character as Tom Robinson without agency and – worse – without any guilt. As an illustration of this, we can name the encouragement movement of reading works by black authors (like the ones in Howard University), showcasing black heroes from a legitimate perspective (Berchez et al,2024:93).

As we consider racist incidents, we note that Scout's teacher, Miss Gates, also highlights the differences between America and Germany, noting that while dictatorship is practised in Germany, democracy is the system of government in America. “Over here, we don't believe in persecuting anybody. Persecution comes from people who are prejudiced” (249). She goes on to say that she is biased towards Hitler since he killed millions of Jews. As Scout reports to Jem, she makes a racial remark in private, demonstrating her double standard.

Well, coming out of the courthouse that night Miss Gates was—she was goin' down the steps in front of us, you musta not seen her—she was talking with Miss Stephanie Crawford. I heard her say it is time somebody taught 'em a lesson, they were gettin' way above themselves, an' the next thing they think they can do is marry us. Jem, how can you hate Hitler so bad an'then turn around and be ugly about folks right at home— (250-251).

The above statement demonstrates that Miss Gate is a racist who pretends to be polite and kind to Black people in public but harbours strong racist bitterness towards them in private. For this reason, we are shown how enraged Scout feels because of Miss Gates' hypocritical disposition. He recognises that her own teacher has blatant racist and classist tendencies, claiming to despise Hitler for annihilating Jews while harbouring prejudices against Blacks. Hence, MohamadAmin and Dabbagh maintain that “Lee's choice of characters in her novel is deliberate, outlining issues that manifest in conventional social interaction as well as emerging events likely to aggravate underlying social tensions.” (MohamadAmin and Dabbagh, 2019:494). Furthermore, the text clearly exposes racist motifs to the extent that even during the Tom Robinson trial, we observe that there is much evidence provided in court that proves him undoubtedly innocent of the sexual assault charges, but the jury finds him guilty. After being convicted, he attempts to flee and is shot seventeen times. As a result, Scout's rhetorical question draws readers' attention to the magnitude of the double standard in American society, which proclaims the ideas of equality while ensuring that some people are not equal to white people simply because of their skin colour: “How can you hate Hitler so bad and then turn around and be ugly about folks right at home?”

In the case of Tom Robinson, we observe that systemic racism is evident, demonstrating how the legal system is exploited to oppress certain groups in favour of others. We can also see that no medical examination is conducted on the victim to prove that she is raped. Thus, in a shocking statement made by Tom in his own defence, he explains what Mayella says when she jumps on him and holds his waist tight: “She says she never kissed a grown man before, and she might as well kiss a nigger. She says what her papa does to her doesn't

count. She says, ‘Kiss me back, nigger.’ I said, ‘Miss Mayella, let me out of here,’ and tried to run, but she got her back to the door, and I would have had to push her. I didn’t want to harm her, Mr Finch, and I said, ‘Let me pass,’ but just when I said it, Mr Ewell yonder hollered through the window.” (197-198). Despite giving all this evidence to show that he is not the one who wants to rape her – she is the one who even attempts to rape him, which he rejects – they still find him guilty. Jones claims that “this novel, which captured the imagination while it criticised the morality of American adults, is classified as ‘young adult literature’. This classification has caused the work to be ignored by the critical community and has undercut the power of the image of the modern hero that it presents” (Jones, 1996:145). Hence, this problem is not peculiar to Tom alone, but also to all the Blacks across the globe who understand that justice is not always in what the judge judges; justice is determined only by their skin colour. Tom never gets justice even when he singlehandedly defends himself, and he realises that justice is not on his side. He tries to escape, and unfortunately, he is shot multiple times. It is revealed that *To Kill a Mockingbird* was inspired by the 1931 Scottsboro Trials that portray nine young Black boys who were falsely accused of sexual violence against two white girls. The case was prolonged for virtually six years. It was conducted many times, and five of the boys were convicted of sexual violence despite that one of the girls confessed that sexual violence never happened. Thus, *To Kill a Mockingbird* serves as a symbolic agency for all the Black people who have been subjected to one racist treatment or another. Hence, we can observe that Atticus dispels the idea that places all Black people in an unscrupulous situation, and he says:

the evil assumption—that all Negroes lie, that all Negroes are immoral beings, that all Negro men are not to be trusted around our women, an assumption one associates with minds of their caliber. “Which, gentlemen, we know is a lie as black as Tom Robinson’s skin, a lie I do not have to point out to you. You know the truth, and the truth is this: some Negroes lie, some Negroes are immoral, some Negro men are not to be trusted around women—black or white. But this is a truth that applies to the human race and to no particular race of men. There is not a person in this courtroom who has never told a lie, who has never done an immoral thing, and there is no man living who has never looked upon a woman without desire” (208).

According to the cited remark, criminal conduct is a universal occurrence that impacts all people, not just members of a particular race. The degree of racism, classism, and social injustice that Black people in Maycomb must deal with is thus brought to light in *To Kill a Mockingbird*. The bond between white people and Black people was virtually non-existent at the time Lee wrote this book. Because they were viewed as a lower race, Black people were not allowed to marry white people or even be friends with them. A major controversy could have been caused if the black and white were mixed, which was unacceptable. This dilemma is portrayed in Mr Dolphus Raymond, who marries a Black woman and must pretend to be a drunk while sipping Coca-Cola in reality, and he does this to hide and avoid social and systemic disparagement. Since he has mixed-race offspring, he maintains that “they don’t belong anywhere. Coloured folks won’t have ’em because they’re half white; white folks won’t have ’em because they’re coloured, so they’re just in-betweens and don’t belong anywhere.” (163). Although Atticus maintains that he brings up his children without seeing disparity in humanity, we cannot refute the fact that they can never be absolutely cleansed from the filth of racism, classism, and social injustice that have submerged the society they are born into. Sun and Zhou postulate that “mockingbird as a symbol of innocence and Atticus Finch’s image as a paragon of virtue, most topics revolved around educational and racial issues.” (Sun and Zhou, 2022: 737). Furthermore, as Scout narrates the racist and classist situation in the novel, we must understand that she does not have a racist tendency but is a tender child who thinks that the entire world is contained with just “one kind of folks”. Jem, being older than her, refutes the opinion and maintains that “That’s what I thought, too” [...] “when I was your age. If there’s just one kind of folks, why can’t they get along with each other? If they’re all alike, why do they go out of their way to despise each other?” (231). Jem poses rhetorical questions for the audience to consider in the given sentences, which demand further explanation. Why do people act spitefully against one another if they are all genuinely of the same type? For what reason do they distinguish themselves from one another? For what reason do they mistreat each other?

Why do they design a judicial system that diminishes the self-esteem of others? Why are racism, classism, social injustice, and inequality established? Scout eventually learns the truth about unfair treatment. In relation to the novel element of coercive measures, the text also establishes the intersectionality of race. Despite her low socioeconomic standing, Mayella unfairly wins the case against Tom because he is Black and perniciously utilises her white privilege to punish an innocent person. Because of this, Mayella also succumbs to social pressure and must deal with the intersectionality of classism, gender inequality, and racial distinction. She chooses to connect with the Negro because she feels so lonely. She passes the whole blame on Tom when her father meets her with Tom, a Black guy, to free herself from the claw that Maycomb has made against her. As a result, she blames Tom falsely despite understanding it is all a lie. She realises that if she accepts that she wants a nigger, the social order will make her life miserable.

CONCLUSION

In conclusion, *To Kill a Mockingbird* presents a topic that is still very relevant in the twenty-first century in an elegant way. It represents the idea that guilt or innocence is not important in the context where a system is designed to punish one. This piece of literature clearly portrays the relationship between racism, intersectionality and classism, highlighting that individuals who have not encountered such challenges may fail to understand the agony they cause. Furthermore, Lee's use of a white youngster from the 1930s South as a narrator emphasises the topic of white supremacy. One must question why Lee's novel has received so much attention, despite her claim that she did not intend to write a racist and classist story. Looking at the representation of fire, Afzal et al. point out that '*To Kill a Mockingbird*' often uses fire to symbolise hatred and destruction. For example, when Scout and Jem walk home from school, they pass by a group of white men gathered around a fire. The men are talking about Tom Robinson and using racist language. The fire in this scene symbolises the hatred and destruction that racism can cause." (Afzal et al., 2023:330). Thus, we should not interpret the novel as a work that normalises racism and classism; instead, it serves as a literary tool that encourages readers to become learners of moral conduct. Lee introduces the concept of racial enlightenment, urging readers to unlearn racist bigotry. This does not imply that readers should internalise the characters in the novel, but rather that they should become aware of the consequences of racial discrimination on mankind. Lee also includes a literary composition in her fictional work that contributes to the pedagogical customs of the society. Finally, we must understand that equality is a fundamental aspect of the American dream, yet the reality remains that Black American individuals are still not accorded the same rights as their white counterparts in a society that professes ultimate and unrestricted freedom for everyone. In this situation, we can conclude and ask if the idea of the American dream—freedom and equality—is not a myth.

REFERENCES

- AbdulMagied, Salma Ahmed (2022) "Othering, Identity, and Recognition: The Social Exclusion of the Constructed 'Other'," *Future Journal of Social Science*: Vol. 1: Iss. 1, Article 5. DOI: 10.54623/fue.fjss.1.1.5.
- Afzal, E., Dar, E. F., & Hussain, M. S. (2023). Negotiating Racial Boundaries: A Critical Discourse Analysis of Racism in "To Kill a Mockingbird". *Global Sociological Review*, VIII(II), 325-334. [https://doi.org/10.31703/gsr.2023\(VIII-II\).33](https://doi.org/10.31703/gsr.2023(VIII-II).33).
- American Sociological Association (ASA) Task Force on the State of the Art in Sociological Scholarship on Race. (2023, January 25). *Race and Racism in the United States: A Sociological Guide for the Public*. Washington, DC: American Sociological Association.
- Berchez, A., Manoel, G. G., & Rezende, P. R. P. (2024). *Intersectional oppressions through language: Case studies in race, gender and class in To Kill a Mockingbird and My Fair Lady*. *Revista de Letras Norte@mentos*, 17(47). <https://doi.org/10.30681/rln.v17i47.12057>.

- Bloom, J. M. (2024). *Conservatism and racism in America: From the Civil War until the Great Depression*. Porto: Comissão Executiva do Plano de Actividades Científicas da Universidade do Porto (CEPAUC) / Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. <https://doi.org/10.21747/978-989-9193-29-1/con>.
- Jones, C. (1996). Atticus Finch and the Mad Dog: Harper Lee's "To Kill a Mockingbird". *Southern Quarterly*, 34(4), 53.
- Lee, H. (1960). *To Kill a Mockingbird*. J. B. Lippincott & Co.
- Muhammad, M. A. K., & Dabbagh, T. (2019). *An analysis of "To Kill a Mockingbird" through the lens of critical race theory*. *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences*, (42), 492–510. <https://doi.org/10.33193/JALHSS.42.24>.
- Özdemir, E. (2021). *Multiculturalism and America*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 35, 112-125. <https://doi.org/10.31123/akil.886539>.
- Sun, C., & Zhou, D. (2022). Exploring discipline and resistance in *To Kill a Mockingbird* from perspective of Foucault's theory of power. In *Proceedings of the 2021 International Conference on Social Development and Media Communication (SDMC 2021)* (pp. 737–744). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220105.135>.

Novalis (Friedrich von Hardenberg) ve Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Anlayışlarında Kurmaca ve Gerçeklik Algısı

Ahmet CUMA*

Öz

Kurmaca teorisi, edebi metinlerin nasıl yorumlanacağını ve yazarın hayal gücünden doğan kurgusal unsurları inceleyen bir yaklaşımdır. Kurmaca yapıtlar gerçeklikten ayrılarak hayali figürler ve olaylar sunar, bu da edebi eserlerin yapısını anlamak için merkezi bir konuma sahiptir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki, kurmacanın gerçek olmayan bir temsil sunmasıyla tanımlanır; bu, gerçekliğin bir yansıması veya alternatif bir versiyonu olarak görülür. Alman edebiyat tarihinin Romantizm akımı temsilcilerinden Novalis'in ve edebiyatımızın Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin kurmaca anlayışları, romantizm ve gerçeklik arasındaki farklılıkları yansıtır. Novalis, dünyayı romantikleştirmenin gerekliliğini savunur; sanatın somutluktan kaçış ve içsel varoluşu yüceltme aracı olduğunu belirtir. Bu bağlamda, insanların maddiyata yönelmesinin yarattığı yabancılaşmaya karşı bir tepki gösterir. Novalis, edebiyatın hayal gücünü ve rüya âlemini yüceltmesi gerektiğini vurgular, aynı zamanda kurmacayı geçmişe duyulan özlemin bir sığınağı olarak değerlendirir. Ahmet Mithat Efendi ise edebiyatı ahlaki değerlerle ilişkilendirir; romanın toplumsal ahlakla örtüşmesi gerektiğini vurgular. Ona göre, roman ve hikâyelerin genel ahlakla örtüşmesi, edebiyatın toplumsal değerleri yansıtmaya ve insanlara ahlaki dersler vermesi açısından önemlidir. Ayrıca, romanın toplumsal gerçekliği yansıtmaya ve okuyucuyu eğitici bir işlev üstlenmesi gerektiğine inanır. Eğer bir eser genel ahlak normlarıyla örtüşmüyorsa, onun roman olarak kabul edilmemesi gerektiğini savunur. Bu yaklaşım, edebiyatın toplumsal ilerleme ve kültürel gelişim için bir araç olarak işlev görmesini amaçlar ve bu nedenle kurgununun ahlaki unsurlarla örülmesi gerektiğini belirtir.

Anahtar Kelimeler: Kurmaca Teorisi, Romantizm, Tanzimat, Novalis, Ahmet Mithat Efendi, Kurgusalılık ve Hayalilik

Perceptions of Fiction and Reality in the Literary Concepts of Novalis (Friedrich von Hardenberg) and Ahmet Mithat Efendi

ABSTRACT

Fiction theory is an approach that examines how to interpret literary texts and the fictional elements born from the author's imagination. Fictional works present imaginary figures and events, detached from reality, and this is central to understanding the structure of literary works. The relationship between fiction and reality is defined by fiction's offering of an unreal representation; it is seen as a reflection or alternative version of reality. The fictional approaches of Novalis, a representative of the Romantic movement in German literary history, and Ahmet Mithat Efendi, a writer from the Tanzimat period in Turkish literature, reflect the differences between Romanticism and reality. Novalis advocates the necessity of romanticizing the world, stating that art is a means of escaping concreteness and elevating inner existence. In this context, he reacts against the alienation created by people's orientation to material possessions. Novalis emphasizes that literature should elevate imagination and the dream world, while simultaneously considering fiction as a refuge for longing for the past. Ahmet Mithat Efendi, on the other hand, associates literature with moral values, emphasizing the necessity of the novel's alignment with social morality. According to him, the alignment of novels and short stories with general morality is crucial for literature to reflect social values and teach moral lessons. He also believes that novels should reflect social reality and serve an educative function for the reader. He argues that if a work does not align with general moral norms, it should not be considered a novel. This approach aims for literature to function as a tool for social progress and cultural development, and therefore argues that fiction should be interwoven with moral elements.

Keywords: Fiction Theory, Romanticism, Tanzimat, Novalis, Ahmet Mithat Efendi, Fictionality and Imagination

GİRİŞ

Alma edebiyat tarihinde önemli bir ayrıcalığa sahip olan Romantizm akımı (1795-1840) dünya tarihinde önemli kırılmaların meydana geldiği olaylarla örülüdür. Fransız İhtilali, Napolyon'un Avrupa'yı işgal etme çabaları, Aydınlanma hareketi, yeni kazanılmış olan demokratik değerlerin kaybı ve özellikle de sanayi alanında meydana gelmiş olan gelişmeler Romantizm akımının oluşmasında önemli unsurlardır (Aytaç, 2002: 172-173). Romantikler bu olayları genel olarak bir tehdit olarak algılamışlar ve bundan dolayı somutluktan kaçarak iç dünyalarına sığınmayı tercih etmişlerdir. Aşkın bir düzlemde gerçekleşen bu yöneliş özünde

*Prof.Dr., Selçuk Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, ahmetcuma@selcuk.edu.tr / ahmet_cuma@hotmail.com,
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-0698-2394>.

rasyonelliğe duyulan bir tepkidir aslında. Romantik sanatçılar, dolayısıyla yazar ve şairler, bundan dolayı kurmaca dünyalarını birey ve onun duygu dünyası, rüya âlemi, müphemlik, tabiat, memleket, özlem ve sonsuzluk motifleri üzerine inşa etmişlerdir (Bortenschlager, 1986: 192). Bu yazarlardan en önemlilerinden birisi kuşkusuz Novalis takma adıyla bilinen Friedrich von Hardenberg'dir (1772-1801). Novalis'e göre dünya romantikleştirilmek zorundadır. O dünyanın romantikleşmesini bir zorunluluk olarak dile getirmiş ve ancak bu gerçekleştiğinde hayatın öz değerine sahip olabileceğini savunmuştur. Romantikleştirmekten neyi kastettiğini kuramsal yazılarında dile getirmiştir. Ona göre romantikleştirmek olağan/sıradan olanın gerçek anlamda tanınip anlaşılabilmesi için nitelik olarak güçlendirilmesi ile gerçekleşebilir. Bu romantikleştirme düşüncesi spesifik bir kurmaca tekniğine dayanmaktadır ve rasyonellikten uzak asıl gerçeklik olarak belirttiği içsel bir varoluşun temelini teşkil eder.

Başlangıçta salt Alman kültür ve sanat hareketi olan Romantizm kısa bir sürede Avrupa'nın tamamına yayılmıştır. Türk edebiyatındaki etkisi batıya yönelme eğiliminin hız kazandığı Tanzimat Döneminde (1860-1895) olmuştur. Tanzimat döneminde Realizm ve Natüralizm ile birlikte Romantizmin etkisi birçok yazarda görülmektedir. Natüralizmin tesiri Realizm ve Romantizme göre daha silik olmuştur; ancak Realizm ve Romantizmin etkisi güçlü bir şekilde Türk edebiyatında hissedilmektedir. 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Şerif'inin okunması ile başladığı kabul edilen Tanzimat Dönemi bir yenileşme, başka bir deyişle modernleşme hareketidir. Reformun ana sebepleri arasından en önemlileri askeri, teknik ve ekonomik olarak Osmanlı'nın Batı karşısında yeni düzenlemelere gereksinim duyması, Napolyon'un mısırı işgalinden sonraki gelişmeler, Balkanlardaki Sırp ve Yunan ayaklanmaları, toplumsal olarak eşitlik ve adalet anlayışının onarıma gereksinimi sayılabilir. Bu sebeplerden dolayı Osmanlı'da hukuki, ekonomik, askeri, eğitim ve sanayi alanında birçok köklü düzenleme yapılmıştır (Kabaklı, 1966: 520). Aynı zamanda kuvvetle Batıya yönelme karakterine sahip olan bu düzenlemeler, her alanda olduğu gibi kültür-sanat ve dolayısıyla edebiyat alanında da görülmektedir. Tanzimat dönemi yazarlarından olan Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) bunlardan birisidir. Ahmet Mithat Efendi'nin en büyük ideali toplumu okumaya yöneltmektir. Çünkü o ilerlemenin ancak toplumun kültür düzeyinin yükselmesiyle mümkün olabileceğine inanmıştır. Yazılarında Avrupa'nın bilim, sanayi ve çalışkanlığını överken, Osmanlı toplumunun ahlaki değerlerini korumasını telkin etmiştir (Kabaklı, 1966: 600-601). Bu özelliği ile Ahmet Mithat'ın didaktik bir temele dayanan sanat anlayışına sahip olduğu söylenebilir. Yapıtlarındaki kurgu düzleminin Romantizm ve Realizm arasında gidip gelen didaktik orjinli bir mantaliteye dayandığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada Alman romantizminin önemli temsilcilerinden Novalis ile Tanzimat döneminin önemli yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin kurmaca ve gerçeklik algıları birincil yazılarından hareketle kuramsal bir düzlemde karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Fakat öncelikle edebiyatta kurgusalığın mahiyetini ve önemini belirlemede fayda vardır.

1. Kurmaca Teorisi

Edebiyat, kurgusal yapısından dolayı kurmaca olmayan diğer metinlerden ayrılan karmaşık bir yapıya sahiptir. Kurmaca metinler uydurulmuş figürlerden, nesnelere ve olaylardan bahsederler, böylelikle gerçekliği temel alan metinlerden ayrışır. Bu ayrıştırma edebiyat yapıtlarının doğasını ve niteliğini araştıran edebiyat bilimsel temel araştırmalar için merkezi bir konuma sahiptir.

Edebiyat bilimi bağlamında sanatsal tasarımlarıyla öne çıkan şiirsel veya edebi metinler özel bir kategori teşkil etmektedirler. 'Şiirsellik' ve 'edebilik' kavramları ile edebi metinler edebi olmayanlardan ayrıştırılır. Bu kavramlar aynı zamanda edebi yapıtların niteliğini ve değerini analiz ederek belirlemek için önemlidir.

Platon'un şairlerin yalan söylediğine dair düşüncesinin değerlendirilmesi, edebiyattaki kurmacanın derinlemesine incelenmesini gerektirmektedir. Her ne kadar kurmaca edebi metinlerin karakteristik özelliği ise de, anlatıların arkasındaki amaç ve gerçeklik sorgulanmayı gerektirmektedir (Rudolf-Ludwig, 1996: 25). Bu doğrultuda edebiyat bizleri kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları düşünmeye ve sanatın insan deneyimindeki önemini irdelemeye yöneltmektedir.

Aytaç 'kurmaca' kavramını "*gerçekliğe uyma iddiasında olmayan, yani 'mümkün' ve 'mubtemel' olamı anlatan veya oynayan eserler*" (Aytaç, 2003: 351), olarak tanımlarken, 'kurmaca dünya' ile ilgili olarak "*bir yazarın hayalinde kurduğu ve kurmaca nesir bir eserde anlattığı, figürleri, olayları gerçek gerçeklikle değil yazarın o gerçeklikten süzüp çıkardığı gerçeklikle ilgili dünya*" (Aytaç, 2003: 350-351) açıklamasında bulunmuştur. Aytaç'ın 'kurmaca' ve 'kurmaca

dünya' ile ilgili bu tanımlamalarına bakıldığında, kurmacının doğrudan edebiyat ile ilgili yapay, gerçek olmayan gerçeklikten oluşan konsantre, böylelikle çözümlenmeye muhtaç bir oluşum olduğu anlaşılmaktadır. “Gerçek olmayan gerçeklik” ifadesi aynı zamanda kurmacanın farklı bir gerçeklik olduğuna işaret etmektedir.

Wilpert kurmaca ile ilgili birçok tanımlamada bulunmuştur. Bunlardan birincisi: “*Uydurma (Erdichtung), gerçek temelden yoksun bir duruma isnatta bulunan şiirsel bir sanat aracı*”. İkinci tanımlama “*İspat edilemeyen bir iddia, sahtelik*”. Üçüncü ve sonuncu tanım ise “*geniş anlamda gerçek olmayan her türlü olayın gerçeklik etkisi meydana getirecek bir tarz, aynı zamanda yazar dışında hiçbir bağlam ile denetlenemeyen uydurmanın betimlenmesidir*” (Wilpert, 1989: 298). Neredeyse bütün pragmatik edebi türlerin, bilhassa epğin (tarih ve tarih edebiyatından farklı olarak) gerçeklik iddiası.-Onun figür ve olayları düşsel veya hayalidir. Yani gerçekmiş gibi görünen ama gerçek olmayan bir dünyanın parçasıdır, yine de düzmece değildirler, yani gerçek bir varlığın etkisini uyandırmak amacıyla yaratılmışlardır. Edebiyatın kurmaca karakteri yazar ve okuyucular için her zaman aynı derecede bir bilince sahip değildir; onun anlamlandırılması 16. yüzyıldan beri kendi çevresinde hüküm sürmektedir ve romantizmin ironi anlayışında zirveye oturmuştur (Wilpert, 1989: 298-299). Wilpert’in bu açıklamaları kurmaca ile Romantizm akımı arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır.

‘Kurmacalık’ ve ‘edebilik’ kavramları genellikle eşdeğer olarak kabul edilir. Fakat bunu genellemek her zaman mümkün değildir. Karmaşık düşünceleri/fikirleri anlaşılır hale getirmeyi amaçlayan bazı felsefi diyaloglar gibi edebi kabul edilmeyen kurgusal metinler de vardır. Bu metinler açıkça didaktik bir amaca hizmet ederler ve esasen edebi nitelikte değildirler. Diğer taraftan kurmaca unsurlar ihtiva etmeyen edebi metinler de vardır. Örneğin otobiyografik yazılar, mektuplar ve günlükler gerçek olaylar ve şahısları belgelemektedirler. Bu gibi metinler gerçekliğe dayandığı ve uydurulmamış içeriğe sahip oldukları için kurmaca değildirler, ama edebi olabilirler (Rudolf-Ludwig, 1996: 25). Görüldüğü gibi kurmacılık ve edebilik arasındaki ilişki çoğu zaman düşünüldüğünden daha karmaşıktır. Kurmaca olan, fakat edebi olmayan ile kurmaca olmayan ama edebi olan metinler arasındaki ayırım, metinlerin zengin fonksiyonlarını anlayabilmek için önem teşkil etmektedir.

Kurgusalılık ve ebedilik ile ilgili tasarımlar film, tiyatro ve başka güzel sanatlar alanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramlar uydurulmuş unsurların tasarımı ve sanat yapıtlarını gündelik nesnelere ayıran estetik niteliklerle ilintilidir. Bundan dolayı dilsel kurgusalılık ile edebilik teorileri, genel kurgusalılık ve estetik teorileri içinde daha geniş bir bağlamda konumlandırılmaları gerekmektedir. Bu teorik veriler ile diğer sanat türleri arasında bir bağlantı kurmak için bir gerekliliktir (Rudolf-Ludwig, 1996: 26-27).

“Kurmaca” ve “hayali” kavramları çoğunlukla eş anlamı olarak kabul edilmektedir, ancak aynı şeyler değildir. “Kurmaca” var olmayan bir temsilin temsil edilmesi iken; “hayali” nesnelere belli bir varoluş tarzını ifade eder ki, o da aynı şekilde var değildir. Rühling bunu şöyle ifade etmiştir:

Das Prädikat 'fiktional' bezeichnet im folgenden ausschließlich eine bestimmte Darstellungsweise, derart, daß das Dargestellte nicht existiert. Das Prädikat 'fiktiv' hingegen bezeichnet im folgenden ausschließlich eine, wie sich vorläufig sagen läßt, bestimmte Existenzweise von Gegenständen (im formalen Sinne), derart daß diese Gegenstände nicht existieren. (Rudolf-Ludwig, 1996: 29-30)

(‘Kurgusal’ yüklemi böylelikle sadece belli bir ifade tarzını ifade edilenin var olmayacağı şekilde ifade eder. ‘Uydurma’ yüklemi ise sadece, önceden ifade edilebileceği gibi, nesnelere belli bir varoluş tarzını (formal anlamda) onların var olmadıklarını ifade edecek şekilde ifade eder.)

Buna bağlı olarak sadece hayali nesnelere belirlemek bir metnin kurmacılığını saptamak için yeterli değildir. Çünkü hayali nesnelere ihtiva etmeyen kurmaca metinler de vardır. Bu durumda kurmacılığın temel unsuru olarak hayali nesnelere/unsurların varlığı/kullanılması geçerli/yeterli değildir. Bu tartışma kurgusalılık ve hayaliliğin birbirinden bağımsız olduklarını ve mutlaka birbirleriyle bağlantılı olmalarının gerekmediğini göstermektedir.

Kurmacalık teorisi, yazarın spesifik ifadeleri olarak kurmaca metinlerin nasıl yorumlanacaklarını araştırır. Epik edebiyatta bir ben anlatıcının kendisini veya bir rol anlatıcının otobiyografik olmayan olayları anlattığı anlatımsal (narrativ) ifade biçimi olan ben-romanları (Ich-Romane) (Best, 1976: 120) kurmacılığın ayrı bir formal yapısını teşkil eder. Bunu yaparken hayali diyalogların ve ben-romanların (Ich-Romane) kurmaca karakterlerinin diyaloglarından yazarın alıntılar yaptığı varsayılır. Bu yapılanma, yazarın konuşmalarının

iddialardan/yargılardan oluşan bir forma sahip olduğu algısını/farkındalığını doğurur. İsnat edilen bu tür ifadeler “kurmaca ifadeler” (Fiktionale Äußerungen) olarak adlandırılır.

Kurmacılığın en başat özelliği hayali nesnelere söz edilmesidir. Bu durum teorik olarak yazarın edimsel (illokativ) karaktere sahip ifadelerinin analiz edilmesine yönlendirir/teşvik eder. Buradan üretilebilecek olan soru, kurmaca ifadeler gerçeklik değeri tahsis edilip edilemeyeceğidir. Bu durum kurmacanın anlaşılabilirliği için belirleyicidir; çünkü önerme iddia cümleleri (Behauptungssätze) Kural olarak *doğru* veya *yanlış* olarak değerlendirilir. Kurmaca teorisi, kurgusal ifadeler ile kurgusal olmayan metinlerdekine benzer söylemsel konuşma eylemlerini gerçekleştirdikleri için sorunsuz olan daha üst düzey ifadeler arasında ayırım yapar. Bu ayrıştırma kurmacılığın karmaşıklığına, yazarların kendi metinleri ile nasıl iletişim kurduklarına ve bu iletişimin nasıl bir öneme sahip olduğunu anlamak için önemlidir (Rudolf-Ludwig, 1996: 30-31).

Kurmaca ifadeler kurmacılık teorisinde (Fiktionalitätstheorie) genel itibarıyla varsayım veya iddialarla bağlantılı sözel iletişim hareketleri olarak kabul edilir. Platon’a dayanan en eski anlayış bu tür ifadeleri tam kelimenin anlamıyla ‘yanlış’ olarak kabul eder. Ancak bu görüş mantık dışı olarak telakki edilir; çünkü okuyucular genel olarak anlatılan olayların hayali olduğunu bilirler ve bundan dolayı onları yanlış olarak yorumlamazlar. Burada asıl sorgulanması gereken husus, kurmaca metinlerin gerçekten bir iddia veya bir yargı olarak kabul edilip edilmeyeceğidir (Rudolf-Ludwig, 1996: 31-34).

Saul A. Kripke’nin Leiniz’in ‘Muhtemel Dünyalar’ (Möglichen Welten) teorisinden türettiği alternatif bir kurmacılık teorisine göre kurmaca ifadeler metinde yaratılmış muhtemel dünyalar çerçevesinde gerçektir/doğrudur. Ancak bu tür metinlerin söz konusu muhtemel dünyaları ne derece tesis ettiği başka bir problem ortaya çıkarmaktadır. “Muhtemel dünya” kavramı metaforik bir düzlemde kalmaktadır ve kurmacılığın anlaşılmasında yetersizdir. John R. Searle kurgusal ifadelerin, yazarın gerçekte yapmadığı bir söylemsel eylemi gerçekleştiriyormuş gibi davrandığı ‘sahte iddialar’ (Scheinbehauptungen) olarak değerlendirilebileceği fikrini geliştirir. Ancak bu görüş var saymaktan (vorgeben) neyin kastedildiğini ve yazarın niyetinin tek başına metnin kurgusallığı açısından belirleyici olup olmadığını yeterince açıklamadığı için eleştirilmiştir (Rudolf-Ludwig, 1996: 31-34).

Kurmaca objeler geleneksel anlamda var değildir. Onların varlığı romanlarda olduğu gibi/betimlendiği gibi spesifik bir bağlam içindedir. Bu ayrıştırıcı bakış açısı hem semantik analizin gereklilikleri ile hem de metafizik içermelerle baş etmeyi mümkün kılmaktadır. Çünkü kurmaca nesnelere varlıkları gerçek olmasa da betimlemeleriyle gerçekleştikleri/gerçek oldukları kabul edilir (Rudolf-Ludwig, 1996: 38). Ancak bunun farklı anlamda bir gerçeklik, yani kurmaca bir gerçeklik olduğunu belirtmekte fayda var.

2. Nonalis ve Ahmet Mithat Efendinin Kurmaca Dünyaları

2.1. Novalis’in Kurgu Anlayışı

Novalis’in fragmanlarının bir araya getirildiği “Fragmanlar” başlıklı çalışmasının ikinci cildinde (Fragmente II) yaşadığı dönemin dünya görüşünü ve estetik anlayışını dile getiren birçok parça yer almaktadır. Romantizmin genel bir niteliği olan geçmişe özlem, Novalis’in söz konusu çalışmasında yer alan birçok fragmanda görülmektedir. Bir Örnek vermek gerekirse:

Ehemals war aller Geistererscheinung. Jetzt sehn wir nichts als tote Wiederholungen, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt. Wir leben noch von der Frucht besserer Zeiten. (Fragmente II: 38)
(Bir zamanlar her şey hayalet görüntülerdi. Şimdi anlayamadığımız ölü tekrarlardan başka bir şey görmüyoruz. Hierogliflerin anlamı eksik. Daha iyi zamanların meyveleriyle yaşıyoruz.)

Novalis bu ifadeyle açıkça geçmişe duyduğu özlemini dile getirmiştir. Her şeyin somutluğa dayanmadığı, hayaletvari bir soyutluğun, bir başka deyişle derin köklere dayanan bir maneviyatın hüküm sürdüğü geçmiş bir zamandır Novalis’in kastettiği. Kendi yaşadığı zamanı ise anlaşılamayan ölü tekrarların var olduğu bir çağ olarak nitelemiştir. Bunun sebebi olarak insanların maddiyata yönelip kendi öz kültürlerine yabancılaşması olarak yorumlayabiliriz. İnsanların kendi tarihlerine, geçmişlerine, özlere yabancılaşmış olmalarından dolayı Novalis rahatsızdır. Yeni bir üretim, bir başka deyişle özgün kurgunun olmayışından duyduğu üzüntüsünü dile getirmiştir demek yanlış olmayacaktır.

Novalist'ten yapılmış olan Yukarıdaki alıntıyla ilgili açıklamalar ve çıkarımlar göz önünde bulundurulduğunda, yazarın sanat anlayışının esas temeli de ortaya çıkmaktadır. Buna göre sanat her şeyi rasyonel, somut ve maddiyata dayalı olarak ifade etmemelidir. Sanatın, dolayısıyla edebiyatın temelini oluşturan kurmaca da aynı ilkeye dayanmalıdır. Her şeyin hayali, fantastik, adeta bir masal ve rüya âlemine dönüştüğü bu romantik kurmaca dünya, hayat ile özdeşleştirilerek Romantizm döneminde idealleştirilmiştir. Novalis'e göre hayatın romantikleştirilmesi bir keyfietten ziyade bir gerekliliktir. Bununla ilgili bir başka fragmanında şunları dile getirmiştir:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisiert – es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung. (Fragmente II: 38)

(Dünya romantikleştirilmek zorundadır. Ancak böyle asıl anlam yeniden bulunabilir. Romantikleştirmek nitelik olarak yükseltmekten başka bir şey değildir. Bu eylemde değersiz olan öz daha iyi bir özle özdeşleştirilir. Aynı bizlerin de böyle bir niteliksel yükseltme olduğumuz gibi. Bu eylem henüz tanınmış değildir. Genel olana yüksek bir anlam, alışılmış/sıradan olana esrarengiz bir görüntü, tanınmış olana tanınmamışlığın onurunu, fani olana ebediliğin izlenimini verdiğinde romantikleştirmiş olurum. Bu işlem yücelik, tanınmazlık, mistik sonsuzluk için tam tersidir- bu bağlantıyla logaritmikleştirilir. Malum/bilinen bir ifadeye sahip olur. Romantik felsefe *linguar romana*. Değişken bir yüceltme ve alçaltma.)

Novalis bu fragmanında romantikleştirmekten neyi kastettiğini ve bunun zorunluluğunu açıkça dile getirmiştir. Aynı zamanda Romantizm dünya görüşü, felsefesi ve sanat anlayışına ışık tutacak nitelikte olan bu aktarımlar sadece yazarın değil, bütün akımın estetik anlayışını niteler özelliindedir. Yazarın bu açıklamalarından sanat, dolayısıyla edebiyat ve bunun uzantısı olarak da kurmaca anlayışı da ortaya çıkmaktadır. Ona göre sanat, dolayısıyla edebiyat ve buna bağlı olarak da kurmaca, romantik sanatın temel ilkesi olan sıradanlığı ortadan kaldırmak için bir araçtır adeta. Materyalizmin kesin çizgilerinin vermiş olduğu rahatsızlıktan bir sığınak arayışı, edebiyatın müphemliğinde kendini göstermiştir. Bundan dolayı madde kurmaca aracılığıyla soyutluğa yönelerek aşılıma çalışılmıştır.

2.2. Ahmet Mithat Efendi'nin Kurgu Anlayışı

Ahmet Mithat "Edebiyat Yazıları I" başlıklı kitabında yer alan *Roman ve Hayat* başlıklı yazısında kendi edebiyat ve kurgu anlayışına ışık tutacak nitelikte önemli aktarımlarda bulunmuştur. Yazar söz konusu çalışmasında roman ve hikâye türlerini ki bu türler bizim edebiyatımıza Tanzimat döneminde Batı etkisiyle girmişlerdir, öncelikle ahlak bağlamında ele almıştır. O, roman ve hikâyelerin genel ahlak için, yani toplumsal ahlak için, yararlı mı yoksa zararlı mı oldukları sorusunu ortaya atarak, aydın insanların bu konuda fikir ayrılığında bulduklarını dile getirmiş ve "*Bediyatta bile daima ihtilaf görmez miyiz? Halikımız olan Vacib-i Taala hakkında bile fikir-ibeşerin ihtilaf üzere oldukları cay-ı istigrab değil midir?*" (Edebiyat Yazıları I: 41) diyerek bir bakıma insanların neredeyse hiçbir meselede ittifak edemedikleri için aydın eleştirisinde bulunmuştur.

Moran'a göre Tanzimat yazarlarından birçoğunda olduğu gibi Ahmet Mithat'ta da "*eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocuktuktan olgunluğa, kısıcası ilkelikten uygarlığa geçiş?*" (Moran, 1995: 10). Böylelikle romanın uygarlığa götüren bir araç olarak kabul edildiği düşünülebilir. Dönemin birçok yazarı gibi Ahmet Mithat da güncel siyasal ve toplumsal olaylarla yakından ilgilenmiştir. Romanın uygarlığa kavuşturacak önemli türlerden birisi olarak kabul edilmesi yazarları ahlak meselesine yöneltmiştir. Ahmet Mithat ilerlemek için toplumun kültür düzeyinin yükselmesi gerektiğine inanmıştır (Moran, 1995: 15-16). Ona göre birliğimizin en önemli göstergesi olan 'dil' konusunda insanlar uyumsuzdur ve bu konuda tabiatı doğal haliyle yaşayan canlılardan insanların alacağı önemli dersler vardır. Medeniyetin en önemli göstergesi ona göre dildir (Edebiyat Yazıları I: 42). Bu durumda Ahmet Mithat'ın doğruyu bulmak için tabiatı referans gösterdiği sonucuna varmak mümkündür. Bu düşünce sanatın, dolayısıyla edebiyatın oluşumu için de tabiatın, önemli bir izlek olarak kabul edildiği kanaatini oluşturmaktadır. Bu durumda edebiyatın temel

yapısını teşkil eden kurgunun esas dokusunu meydana getiren unsur veya unsurlar Ahmet Mithat'a göre tabiat, bir başka deyişle gerçekliğe/rasyonelliğe dayanmaktadır. Çünkü Ahmet Mithat'a göre öncelikle belirlenmesi gereken husus, roman ve hikâyelerin genel ahlakla örtüşüp örtüşmediğidir. Eğer örtüşmüyorsa ona roman denilmemesi gerektiğini “*zira roman denilen şey, insan topluluğu içinde görülen durumlardan birisini veya bazılarına kağıda aktarmaktan ibarettir*” (Edebiyat Yazıları I: 43) diyerek ifade etmiştir. Ona göre Roman toplumsal ahlakla örtüşmelidir.

Ahmet Mithat'a göre eğer genel ahlak insan için faydalı veya zararlı ise, her iki durumun da yazar tarafından tam manasıyla tasvir edilmesi gerekir. Faydalı veya zararlı olanı benimsemek veya reddetmek okuyucuya bırakılmıştır. Bununla ilgili şunu dile getirmiştir: “... eğer muharrir beyazı siyah ve siyahı beyaz olmak üzere tasvir etmeye kalkışıp da irat eylediği berabın dahi yanlış olursa, işte yalnız bundan dolayı mesuliyet ve muabezeye duçar olun” (Edebiyat Yazıları I: 43). Bu ifadeye göre yazar kurgusunu gerçeklik, bir başka deyişle doğruluk ve mesuliyet temeline dayandırmalıdır. Doğruyu ve yanlış-ahlaki olanla olmayanı gerçekçi bir şekilde aktarmalıdır. Ahmet Mithat ahlaki olanla olmayanın ayırımını okuyucuya bırakmıştır. Yazarın manipülatif tavrını gayri ahlaki olarak değerlendirmiştir.

Ahmet Mithat'ın bu açıklamalarından anlaşılacağı gibi romanın en önemli kaynağı genel ahlaktır. Ona göre roman türünün odak noktası genel ahlak olmalı ve bundan dolayı da roman ve hikâyenin kurgusu ahlaki unsurlarla örülmelidir. Ahmet Mithat bir bakıma roman türü ile ahlak kavramını bütünleştirmiştir. Bu durumda tamamen toplumsal gerçekliğe dayandırılan ahlak kavramı ile hayal gücü ve uydurma esasına dayanan kurgulama eylemi nasıl bağdaştırılabilir? Ahmet Mithat bu sorunun cevabını bazı somut örnekler vererek açıklamaya çalışmıştır.

“*Vukuat-ı umumiyeden her biri hakikaten bir büyük Romandır. hiç olmazsa bir büyük romanın bir kısmını olsun tesis ve teşvik eyler*” (Edebiyat Yazıları I: 44) diyen Ahmet Mithat söz konusu yazısında bir gazete haberini aktarır. Bu haberde bir adamın yatak odasında öldürülmüş olarak bulunduğu ve zaptiyenin katilin izini bulamadığından bahsedilir. Olayla ilgili başka bir bilgi yoktur. Haber öz olarak bundan ibarettir. Ahmet Mithat'a göre bu haber bir kurgunun temeli teşkil eden bir vakadır. Onun ‘vaka’ olarak ifade ettiği bu gazete haberindeki olay sadece bundan ibaret değildir elbette. Meraklı bir kişi bu meselede derin bir araştırmaya girer, cinayetin öncesi ve sonrası ile ilgili çıkarımlarda bulunur. Bu çıkarımlar Ahmet Mithat'a göre bir romanın oluşmasına sebep olur (Edebiyat Yazıları I: 44).

Ahmet Mithat bu düşüncesine “Roman ve Hayat” başlıklı aynı yazısında başka örnekler de vererek sağlamlaştırmaya çalışmıştır. Ona göre herkes az veya çok bir romanın olay şahsındandır (eşhas-ı vaka), roman genel ahlakın tayin ettiği yaşamak için gerekli olan şeyler içinde vücut bulur (Edebiyat Yazıları I: 46).

SONUÇ

Edebiyat, kurmaca yapısından dolayı gerçekliği temel alan metinlerden ayrışır; karmaşık bir yapıya sahiptir. Kurmaca dışında ‘şiirsellik’ ve ‘edebilik’ de edebiyat yapıtlarının niteliğini ve değerini belirleyen faktörlerdir. Bu bağlamda ortaya çıkan kurmaca, edebilik ve şiirsellik üçgeni, edebiyatın temel dokusunu oluşturan ve bir metni sanat katına taşıyan bir faktör/oluşum olarak kabul edilebilir. Fakat bunun dışında kurmaca olmayan ama edebi niteliğe sahip olan metinler de vardır. Bu durumda kurmaca olmayan metinleri sanat katına yükselten unsur kuşkusuz *estetiktir* diyebiliriz.

‘Kurmaca’ ve ‘hayali’ kavramları ile ilintili unsurlar, metinleri estetikleştiren etkenlerdir. Bu kavramların birbirleriyle özdeşmiş gibi bir algı yaygın olsa da ayrıştırılmaları kurgu teorisinin sağlamlaştırılması bakımından önemlidir. Var olmayan bir temsilin temsil edilmesi ‘kurmaca’ iken, ‘hayali’ olan daha ziyade nesnelere belli bir varoluş tarzını ifade eder. Her ikisinin ortak noktası da rasyonel bir varlık olmamalarıdır. Örneklandırmek gerekirse: Novalis’in yapıtlarına bakıldığında yazarın betimlemelerinin adeta bir masal dünyasında, ütopyik betimlemelere dayandığı anlaşılmaktadır. Bundan dolayı Novalis’in edebiyat anlayışının romantizmin etkisiyle hayali bir temele dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ahmet Mithat ise yapıtlarında çıkış noktası olarak rasyonel bir olayı baz alır. Gerçek bir vaka onun kurmaca anlayışının temelini teşkil eder, bir başka deyişle yazarın ilhamının başlangıcıdır. Yazar rasyonel bir olayı, tarihsel gerçekliğe dayanan bir vakanın öncesini ve sonrasını fizik kurallarına aykırı olmayacak şekilde uydurarak, tam anlamıyla söylemek gerekirse kurgulayarak sanatında geliştirir, ahlaki bir temele dayandırmayı hedefler.

Novalis ve Ahmet Mithat örneklerinde görüldüğü gibi bir metnin kurmacılığını belirlemek için hayali nesnelere dayandırmak yeterli değildir. Çünkü 'kurgusalılık' ve 'hayalilik' birbirinden bağımsızdır. Fakat bu, kurmaca içerisinde hayali nesnelere bahsedilemeyeceği anlamına gelmez. Yazar kurgusunda yargılarda bulunur, bir yargının değerlendirilmesi genel itibarıyla *doğru* veya *yanlış* olarak ifade edilir. Bu durumda kurmaca ile doğruluk ve yanlışlık yargıları karşı karşıya gelmektedir. Bu mesele çoğu zaman içinden çıkılması imkansız bir polemik meydana getirmiştir. Oysa yazarın yargısının, hayalciliğinin veya kurgusalılığının doğru veya yanlış olarak kategorize edilmesi mantık dışıdır. Çünkü öncelikle yazarın yaptığı yargılamaların gerçek bir iddia olup olmadığı ele alınmalıdır. Bu durumda alımlama estetiğinin devreye girdiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Okur kendi perspektifinden özgün alımlamasını, kendi yargıları çerçevesinde subjektif bir şekilde belirler. Okur kurmaca objelerin geleneksel anlamda var olmadıklarının, ancak aşkın bir düzlemde gerçekleşebileceklerinin bilincindedir veya olmalıdır.

Bilinçli bir okur Novalis ve Ahmet Mithat'ın yapıtlarında da aynı durumun söz konusu olduğunun farkındadır. Hatta ilk bakışta her iki yazarın da kurmaca dünyalarının farklı temellere dayandığını anlayabilir. Novalis için edebiyat geçmişe duyulan özlemin teselli edildiği bir sığınaktır adeta. Materyalizmin sürekli ivme kazandığı bir dönemde somutluktan kaçıp soyutluğa yönelmesi aynı zamanda kültür sorunsalına dayanmaktadır. Novalis insanların maddiyat uğruna kendi özylerine yabancılaşmasından rahatsızdır. İçeriyi yönelik özgün bir sanatsal üretimin, hayal dünyasının rüyamsı-fantastik kurgulanmasının eksikliğini hissettiği kendi ifadelerinden anlaşılmaktadır. Kurmaca aracılığıyla maddenin masalsi bir âlemde olağanüstüleşmesi ona göre romantikleşmek demektir. Ahmet Mithat Efendi ise edebiyatı doğrudan ahlak ile bağlantılamıştır. Bunun için tabiatı referans gösteren yazar, insanların birlik ve düzeni için en önemli unsurun dil olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda gerçeklik temelli bir kurgu anlayışına sahip olduğunu belirtilebileceğimiz Ahmet Mithat'a göre roman, toplumun genel ahlak normlarıyla örtüşmelidir. Her iki yazarda da kuvvetle vurgulanan unsurların Romantizm akımının bir özelliği olarak öz kültür, dini ve milli değerler olduğu görülmektedir. Novalis'in kurmaca anlayışının kuvvetle Romantizm akımının tesirinde olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Fakat Ahmet Mithat için aynı şeyi, aynı kesinlikle söylemek doğru değildir. Onun konu bakımından daha ziyade romantik, biçim bakımından ise realist olduğunu belirtmek daha isabetli olacaktır.

KAYNAKÇA

- AHMET MİTHAT EFENDİ (2016): Edebiyat Yazıları I, Dergah Yay., İst.
BEST, Otto von (1976): Handbuch Literarischer Fachbegriffe-Definitionen und Beispiele, Fischer Yay., Hamburg
NOVALIS (1946): Gesammelte Werke- 3. Cilt, Bühler Yay., Zürich
RÜHLING, Lutz, *Voraussetzungen und Grundfragen der Literaturwissenschaft*, içinde: ARNOLD, Heinz Ludwig- DETERING, Heinrich (2002): Grundzüge der Literaturwissenschaft, Deutsche Taschenbuch Yay., Münih
WILPERT, Gero von (1989): Sachwörterbuch der Literatur, Kröner Yay., Stuttgart
AYTAÇ, Gürsel (2002): Yeni Alman Edebiyatı Tarihi, Multilingual Yay., İst.
BORTENSCHLAGER, Brenner (1986): Deutsche Literaturgeschichte I-Von den Anfängen bis zum Jahr 1945, Leitners Studienhlfere Yay., Viyana
KABAKLI, Ahmet (1966): Türk Edebiyatı Cilt: 2, Türkiye Yay., İst.
MORAN, Berna (1995): Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a, İletişim Yay., İst.

İnsani Değerlerin Sessiz Tahribatı: Herta Müller'in “*Augenringe der Geiseln*” Denemesi ve Körfez Savaşı Üzerinden Ahlaki Bir Okuma

Ali Osman ÖZTÜRK*
Ayşe ARSLAN ÇAVUŞOĞLU**
Seval PARLAKGÜNEŞ ERDOĞAN***

ÖZ

Herta Müller, Alman dilinin son dönem yetiştirdiği çok önemli yazarlardan ve 2009 Nobel Ödülü sahibidir. Göçmen kimliği ona özel bir konum kazandırmaktadır. Bu çalışma, yazarın “*Augenringe der Geiseln*” adlı denemesi aracılığıyla totaliter rejimlerin birey üzerindeki yıkıcı etkilerini ve modern savaş pratiklerinin siviller üzerindeki görünmez şiddetini karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Müller'in kişisel deneyimlerinden yola çıkan anlatı, bireyin sistematik baskıya maruz kalmasını travmanın fiziksel ve dilsel izleriyle görünür kılar. Körfez Savaşı bağlamında medya temsillerinin sivil mağduriyetleri estetikleştirerek gerçek acıyı nasıl örttüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Müller'in anlatısı, savaş ve baskı ortamlarında etik duyarlılığın nasıl inşa edilmesi gerektiğine dair güçlü bir edebi tanıklık sunmaktadır. Çalışma, edebiyatın tanıklık gücünü ve savaş anlatılarındaki insan hakları duyarsızlığını eleştirel bir çerçevede tartışmayı amaçlamaktadır. Bildiride, insan hakları ve özgürlüklerin temel değerler olarak önemi vurgulanmakta, ancak yazılı belgelerde kusursuzca ifade edilmelerine rağmen pratikteki uygulamalarda sorunlar yaşandığı belirtilmektedir. Körfez Savaşı sırasında yaşanan *British Airways Flight 149* vakası, masum sivillerin “canlı kalkan” olarak kullanılması ve rehin alınması gibi insan hakları ihlallerine örnek gösterilmektedir. Yazar, Birleşmiş Milletler gibi uluslararası güçlerin dahi diktatör rejimler karşısında etkisiz kalmasını ve medyanın sessizliğini eleştirmektedir. Müller, büyük dikkatle ve empatiyle diplomatların ve medyanın diktatörlerin suçlarını meşrulaştırmadaki tutumunu gözlemlerken, rehinelere göz altı morlukları üzerinden yaşanan travmanın estetikleştirilmesini ve acının magazinleştirilmesini irdelemekte ve eleştirmektedir. Bu savaşın “akıllı bombalar” ve “temiz savaş” gibi söylemlerle nasıl meşrulaştırıldığını da göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, savaşların insani değerler üzerindeki yıkıcı etkilerini azaltmak için uluslararası hukukun güçlendirilmesi, diplomatik çabaların artırılması ve medyanın etik ilkelere bağlı kalmasının önemini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Herta Müller, *Augenringe*, Körfez Savaşı, insani değerler, travma anlatısı, etik tanıklık, medya temsili, sivil mağduriyet

The Silent Destruction of Human Values: An Ethical Reading of Herta Müller's Essay ‘*Augenringe der Geiseln*’ and the Gulf War

ABSTRACT

Herta Müller is one of the most important writers to have emerged from the German language in recent times and is a recipient of the 2009 Nobel Prize. Her immigrant identity grants her a special position. This study comparatively analyzes the destructive effects of totalitarian regimes on individuals and the invisible violence of modern war practices on civilians, based on Herta Müller's essay “*Augenringe der Geiseln*”. Müller's narrative, constructed from her personal experiences, visualizes the systematic oppression endured by individuals through the physical and linguistic traces of trauma. In the context of the Gulf War, the study reveals how media representations aestheticize civilian victimisation, obscuring the real suffering. In this regard, Müller's narrative serves as a powerful literary testimony on how ethical sensibility should be constructed in times of war and oppression. The study aims to critically discuss both the testimonial power of literature and the insensitivity to human rights in war narratives. The article emphasizes the importance of human rights and freedoms as fundamental values, noting that despite being perfectly articulated in written documents, their practical application remains problematic. *The British Airways Flight 149* incident during the Gulf War is cited as an example of human rights violations, where innocent civilians were used as “human shields” and taken hostage. The author criticizes the ineffectiveness of international bodies like the United Nations in the face of dictatorial regimes and the media's silence. Müller critiques the attitudes of diplomats and the media in legitimizing the crimes of dictators, and through the dark circles under the hostages' eyes, she examines the aestheticization of trauma and the sensationalization of suffering. In conclusion, the study stresses the importance of strengthening international law, increasing diplomatic efforts, and upholding ethical principles in media to mitigate the devastating effects of wars on human values.

* Universität Necmettin Erbakan, Ahmet Kelesoglu Pädagogische Fakultät, Abteilung für Deutsche Sprachausbildung, aozturk@erbakan.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-2759-2096>.

** Universität Necmettin Erbakan, Ahmet Kelesoglu Pädagogische Fakultät, Abteilung für Deutsche Sprachausbildung, ayserslancavusoglu@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-9426-3722>.

*** Universität Necmettin Erbakan, Ahmet Kelesoglu Pädagogische Fakultät, Abteilung für Deutsche Sprachausbildung, serdogan@erbakan.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-8561-3778>.

Keywords: Herta Müller, dark circles, Gulf War, human values, trauma narrative, ethical testimony, media representation, civilian victimisation.

GİRİŞ

Alman diline son yıllarda büyük katkı sağlamış Nobel ödüllü yazar Herta Müller' in yoksulluk zamanlarında karnı doymuş olan kişinin kendini güvende ve rahat hissetmesini ifade eden “sıcak bir patates, sıcak bir yataktır” (Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett) (1992) adlı eserinde yer alan “Rehinelerin Göz Altı Morlukları” (Die Augenringe der Geiseln) adlı denemesi, baskıcı siyasi rejimlerin halkın iç dünyasında yol açtığı yıkıcı tahribatı konu edinmektedir. Müller söz konusu bu denemesinde, bizzat kendi yaşantısından yola çıkarak halkın hissettiği acıyı yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda dilsel izler üzerinden görünür kılar. Denemesinde Müller ayrıca, Körfez savaşı boyunca medyanın savaşı dünyaya nasıl farklı bir dilde yansıttığını ve insanı değerlerin nasıl görmezden geldiğini eleştirel bir üslupla sunmaktadır.

Çalışmada bu bağlamda öncelikle Herta Müller ve edebi kişiliği, çalışmaya konu olan dönemin önemli olayı Körfez savaşı ve yazılı olarak tüm dünyaca kabul edilmiş fakat uygulamada göz ardı edilen insan haklarından kısaca bahsedilmesi denemenin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

1. Herta Müller ve Edebi Kişiliği

Herta Müller, 1953 yılında Romanya'nın Banat bölgesinde doğdu. Çocukluk ve gençlik yılları, Almanca konuşulan bir köyde geçti. Üniversite eğitimini Temeşvar'da Alman ve Romen Dili ve Edebiyatı üzerine yaptı. 1987 yılında Almanya'ya göç etti ve 2009 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandı (Gürsoy, 2013, s. 16-18).

Müller'in eserleri, genellikle Romanya'daki Çavuşesku rejiminin baskıcı politikalarını ve bu rejimin insanlar üzerindeki etkilerini konu alır. En bilinen eserlerinden bazıları şunlardır: “Niederungen” (1982/1984): Müller'in ilk kitabı olan bu eser, Romanya'daki Alman azınlığın yaşamını anlatan kısa öykülerden oluşur. “Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt” (1986): Bu roman, Romanya'dan kaçmak isteyen bir adamın hikayesini anlatır ve bürokratik engelleri eleştirir. “Herztier” (1994) başlıklı romanı, Çavuşesku rejimi altındaki Romanya'da yaşayan dört arkadaşın hikayesini anlatır ve rejimin baskıcı politikalarını eleştirir. “Atemschaukel” (2009) romanı ise, Romanya'daki Alman azınlığın Sovyetler Birliği'ne sürgün edilmesini ve zorla çalıştırılmasını konu alır.

Müller'in söz konusu çalışmada ele alınan “Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett” [“Sıcak patates sıcak bir yataktır”] (1992) adlı kitabı, Eylül 1990-Aralık 1991 tarihleri arasında İsviçre'de yayımlanan aylık bir dergide yayınlanan köşe yazılarından oluşan bir derlemedir. Bu köşe yazılarının (dolayısıyla kitabın bölümlerinin) konuları, günün güncel sorunlarının çok ötesine geçer. Her cümlede bir dönemin durumunu ve ruh halini son derece politik ve son derece şiirsel bir şekilde yansıtır (bkz. Dağabakan, 2018). Yazar, bu derlemede yer alan “Die Augenringe der Geiseln” [Rehinelerin göz altı morlukları] başlıklı bölüm de (Müller, 1992, s. 12-15), o dönemin uluslararası önemli olaylarına değinir ve insani değerler açısından çeşitli eleştirilerde bulunur.

1.1. Temel değerler; insan hak ve hürriyetleri

Değerler hem toplum hem de her bir insan için hayatın önemli parçasını oluştururlar. Değerler nedir sorusunun cevabı ise hem çeşitli disiplinler hem de farklı kültürlerde değişik cevaplar bulabilir. Ancak şu bir gerçektir ki insan ve toplum üzerinde büyük rol oynarlar. Değerler, insanlara yaşamlarında seçim yapmaları için rehberlik eder ve yol gösterirler. İnsanların hayatını yönlendirmede, “doğru ve yanlış arasındaki fark nedir?”, “yaşamın anlamı nedir?” gibi temel soruların cevaplandırılmasında değerlerin rolü büyüktür (Göz, 2014).

Özgürlük, eşitlik, kardeşlik, adalet, sevgi, saygı, hoşgörü, dostluk ve dayanışma insana özgü ve bütün insanlar için ortak sayılan değerlerdir. İnsani değerler herkesin mutluluğu için önemlidir. Değerlerin olmadığı bir toplumu terör ortamı olarak niteleyebiliriz. Barış içinde yaşamak için söz konusu değerlerin korunması

Ali Osman ÖZTÜRK
Ayşe Arslan ÇAVUŞOĞLU
Seval Parlakgüneş ERDOĞAN

gerekmektedir. Barışı tehdit edebilecek her konuya karşı aile, okul, kitle iletişim araçları, siyasi partiler ve sivil toplum kuruluşlarının duyarlı olması gerekir. Bu değerlere sahip çıkmak için Birleşmiş Milletler tüm halklar ve uluslar için ortak ideal ölçüleri belirleyen bir bildirge ilan etmiştir.

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nden birkaç maddeye işaret etmek yararlı olacaktır:

1. Madde; *Bütün insanlar hür, haysiyet ve haklar bakımından eşit doğarlar. Akıl ve vicdana sahiptirler ve birbirlerine karşı kardeşlik zihniyeti ile hareket etmelidirler... (...)*
3. Madde; *Yaşamak, hürriyet ve kişi emniyeti her ferdin hakkıdır.*
4. Madde; *Hiç kimse kölelik veya kulluk altında bulundurulamaz; kölelik ve köle ticareti her türlü şekliyle yasaktır. (...)*
9. Madde; *Hiç kimse keyfi olarak tutuklanamaz, alıkonulamaz veya sürülemez. (Bkz. URL)*

Görüldüğü üzere 30 maddeden sadece 4'ü incelendiğinde bile insana verilen değerlerin yazılı belgelerde ne kadar bariz biçimde ifade edildiği açıkça görülmektedir. Fakat yazılı belgelerde kusursuz bir şekilde temel hak ve hürriyetlerden bahsedilmiş olsa da pratik uygulamalarda insanların bu değerlere yaklaşımı halen problemlidir.

1990'da yaşanan Körfez Savaşı ise bu ikircikli duruma güzel bir örnektir (ayrıntılı bilgi için bkz. Arslan, 2017). Bu kapsamda *British Airways Flight 149* vakası örnek verilebilir. 2 Ağustos 1990'da *British Airways Flight 149* rotasındaki 367 yolcu ve mürettebat, Kuveyt'i işgal eden Irak güçleri tarafından havaalanında yakalanarak rehin alınır (Wikipedia-1). Alıkonulan kişiler, saldırıları engellemek amacıyla stratejik noktalara götürülüp "human shields" yani canlı kalkan olarak kullanılırlar. Rehinelere, mock execution (sahte infazlar), fiziksel kötü muamele, şiddet ve tecavüz gibi ağır psikolojik zararlar yaşarlar; bu durum uzun süreli stres sonrası bozukluk (PTSD)[†] olarak geri döner (bkz. *Tevhidhaber*, 15 Eylül 2023). 2023–2024 yıllarında yaklaşık 100 kişi, İngiltere hükümeti ve British Airways'e karşı "ihmal ve üstünü kapatma" gerekçesiyle hukuk mücadelesi başlatır. Açıklamalar, uçuşun "siyah operasyon ekibi" taşımak için özellikle Kuveyt'e yönlendirilmiş olabileceğini göstermektedir (bkz. Özen, 2004a, Özen 2004b).

Körfez savaşı sırasında o topraklarda bulunan masum insanların 'canlı kalkan' olarak kullanılması ve rehin alınması bu maddelerin sadece yazıda kaldığını gösterir. Birleşmiş Milletler gibi bir güç, insan haklarını koruyan bu kadar çok maddesi olmasına rağmen sorumsuz bir siyasetin ve diktatör bir rejim karşısında etkisiz kalmıştır.

2. Körfez Savaşı: Tarihsel Arka Plan ve Uluslararası Tepkiler

Bu savaşa Irak Devlet Başkanı Saddam Hüseyin'in çıkardığı Körfez Krizi sebep olmuştur. Öncesinde yaşanan İran ile olan savaştan ağır zararlara uğrayan Irak lideri Saddam Hüseyin, bu durumdan kurtulmak için çareler aramaktadır. Borçlarını ödemekte zorlanan Saddam, ülkesinde yaşanan ekonomik zorluklar için Kuveyt'i suçlamaya başlar. Saddam'a göre çok fazla petrol üreten Kuveyt, petrol fiyatlarının düşmesine neden olmaktadır. Kuveyt'e yönelik bir diğer suçlama ise, Kuveyt'in Irak sınırına yakın yerlerde kurduğu tesislerle Irak petrolünü çaldığı iddiasıdır.

Irak, bu suçlamalarla 2 Ağustos 1990 tarihinde Kuveyt'i işgal eder. Büyük bir Irak ordusu, sınırı geçerek Kuveyt'in başkentini ele geçirir. Kuveyt'in bu saldırıya cevap verebilmesi ise mümkün değildir. Zira Kuveyt, Irak ordusu ile karşılaşılamayacak denli küçük bir orduya sahiptir. Bu nedenle Irak güçleri, 12 saat gibi kısa bir süre içerisinde Kuveyt'in büyük bir bölümünü kontrol altına alabilmiştir.

Irak'ın Kuveyt'i işgali, uluslararası toplumda büyük bir tepki yaratır. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi, Irak'a karşı ekonomik yaptırımlar uygular ve Irak'ın Kuveyt'ten çekilmesini talep eden bir dizi karar alır. Saddam Hüseyin'in bu talepleri reddetmesi üzerine, ABD öncülüğünde bir koalisyon gücü oluşturulur ve 17 Ocak 1991'de "Çöl Fırtınası Operasyonu" adı verilen askerî harekât başlatılır.

[†] "Posttravmatik stres bozukluğu" (PTSD) veya "Trauma sonrası stres bozukluğu" (TSSB), travma yaratan bir olayın yaşanmasından sonra, o olayın günlük yaşamda veya rüyada tekrar yaşanması, o olayı hatırlatan durumlardan kaçınmaya yol açan bir aşırı uyarılmışlık, kaygı ve kolayca irkilmeyi içeren bir kaygı bozukluğudur. (Wikipedia-2)

Ali Osman ÖZTÜRK
Ayşe Arslan ÇAVUŞOĞLU
Seval Parlakgüneş ERDOĞAN

Savaş sırasında, medya da önemli bir rol oynamıştır. CNN gibi haber kanalları, savaşın anlık görüntülerini ve gelişmelerini dünya genelinde izleyicilere aktarırlar. Bu durum, savaşın kamuoyu üzerindeki etkisini artırmış ve uluslararası desteği pekiştirmiştir.

2.1. Savaşın Sonuçları

Körfez Savaşı, Irak ve Kuveyt için büyük yıkımlara yol açar. Kuveyt'in altyapısı büyük ölçüde tahrip olur ve petrol kuyuları aylarca yanar. Irak ise ağır ekonomik yaptırımlarla karşı karşıya kalır ve Saddam Hüseyin'in rejimi zayıflar. Savaşın ardından, Irak'ta uçuşa yasak bölgeler oluşturulur ve Saddam Hüseyin'in askeri gücü sınırlandırılır. Ancak, savaşın uzun vadeli etkileri, bölgedeki istikrarsızlığı artırır ve gelecekteki çatışmaların zeminini hazırlar.

2.2. Medyanın Rolü ve Etkisi

Medya, savaşlar sırasında kamuoyunu bilgilendirmek ve savaşın seyrini etkilemek açısından önemli bir rol oynar. Körfez Savaşı sırasında, medya organları savaşın anlık görüntülerini ve gelişmelerini dünya genelinde izleyicilere aktarırken, savaşın kamuoyu üzerindeki etkisini artırır ve uluslararası desteği pekiştirir. Dolayısıyla medyanın savaşlar üzerindeki etkisi, sadece bilgi akışıyla sınırlı değildir, aynı zamanda kamuoyunun algısını şekillendirir ve savaşın meşruiyetini pekiştirebilir. Bu nedenle, medyanın etik ilkelere bağlı kalması ve tarafsız bir şekilde haber yapması büyük önem taşır.

Ancak, medya üzerindeki kısıtlamalar ve sansür, savaşın gerçek yüzünün tam olarak yansıtılmasını engelleyebilir. Nitekim Körfez Savaşı tarihte basın üzerinde en çok kısıtlamanın yapıldığı vakalardan biridir. Bu savaşta haber toplamak için gazetecilere iki seçenek sunulmuştur. Bunlar ya havuz sistemine dâhil olmak ya da tek başına haber yapmaktır. Tek başına haber yapma yöntemini çok az sayıda gazeteci seçebilmiştir. Havuz sisteminde ise gazeteciler otel odalarında kalıp haber yaptıktan sonra güvenilir bir şekilde savaş alanına ulaşabilme garantisi elde etmişlerdir (Haldun, 2008, s. 36). Havuz sistemi gazetecilerin objektif bir şekilde haber yapmalarına büyük engel teşkil etmiştir.

3. Araştırmanın Yöntem ve Analiz Tekniği

Araştırmamızın veri kaynağını, Herta Müller'in "*Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*" (1992) adlı eserinden "*Die Augenringe der Geiseln*" başlıklı denemesi oluşturmaktadır. Ek olarak, Körfez Savaşı'nın (1990/91) tarihsel bağlamını, sivillere yönelik misilleme sorununu (örneğin *British Airways Flight 149*) ve savaş ve şiddetin medyada temsil edilme biçimini ele alan çağdaş tarih ve edebiyat bilimine ait ikincil kaynaklar da değerlendirilecektir. Ayrıca, şiddetin estetikleştirilmesi (Baudrillard, Sontag vb.) ve tanıklık edebiyatı üzerine teorik metinler de Müller'in edebi tanıklık ve etik yansıma arasındaki gerilim alanında deneme tarzını bağlamsallaştırmak için kullanılacaktır.

Araştırma aşağıdaki temel sorulardan yola çıkmaktadır:

a) Herta Müller, "*Die Augenringe der Geiseln*" (Rehinelerin Göz Altı Morlukları) başlıklı denemesinde totaliter rejimlerin deneyimini ve bunların bireyler üzerindeki etkilerini nasıl yansıtmaktadır?

b) Körfez Savaşı sırasında sivillerin maruz kaldığı şiddet ve travma nasıl ele alınmakta ve estetik olarak işlenmektedir?

c) Medyada sunulan imgeler, acının gizlenmesinde veya estetikleştirilmesinde nasıl bir rol oynar ve Müller bu süreçleri nasıl eleştirir?

d) Şiddet, baskı ve savaş deneyimlerinin edebi olarak işlenmesi, çağdaş insan hakları ve insani değerler anlayışına ne gibi etik sonuçlar doğurur?

Analiz, niteliksel-hermenötik bir yaklaşımı izlemektedir. Merkezinde, Müller'in dilsel imgeleri, anlatı stratejileri ve sembolik yoğunlaşmaları (örneğin, "göz altı morlukları" metaforu) estetik ve etik boyutları açısından inceleyen, metne yakın bir okuma yer almaktadır. Metodolojik olarak üç adım izlenmektedir:

a) Bağlamsallaştırma: Denemenin Körfez Savaşı'nın tarihsel ve siyasi bağlamında ve Müller'in edebi eserlerinin genelinde yerini belirleme.

b) Medya ve dil eleştirisi yaklaşımı: Müller'in siyasi diplomasi ve medya haberlerine yönelik eleştirisini, özellikle şiddetin estetikleştirilmesi ve gizlenmesi mekanizmalarına ilişkin olarak ortaya koyma.

Ali Osman ÖZTÜRK
Ayşe Arslan ÇAVUŞOĞLU
Seval Parlakgüneş ERDOĞAN

c) Etik ve değer analizi: Edebi tanıklığın insan haklarının savunulmasına, hafıza kültürüne ilişkin sorulara ve savaş bağlamında ahlaki sorumluluk konusunda farkındalık yaratmaya katkısı olarak yorumlanmasa.

Bu metodolojik adımların birleşimi, Müller'in denemesinin hem estetik tasarımını hem de politik ve etik anlamını ele alan çok katmanlı bir analiz yapılmasına olanak tanıyacağını varsayıyoruz.

4. Araştırmanın Durumu

Herta Müller üzerine yapılan araştırmalar, yıllardır onun edebi çalışmaları, Banat Şvabı olarak biyografisi ile diktatörlük, sürgün ve göç deneyimleri arasındaki yakın bağlantıyı vurgulamaktadır. *“Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett”* (1992) gibi deneme koleksiyonları, bilimsel tartışmalarda sadece otobiyografik yansımalar olarak değil, aynı zamanda şiddet, baskı ve göçü eleştirel bir bakış açısıyla ele alan edebi etik katkılar olarak da okunmaktadır.

Merkezi bir referans noktası, Müller'in *“Der Fisch in der Turnhalle”* (Spor Salonundaki Balık) adlı denemesini Xavier Koller'in *“Reise der Hoffnung”* (Umuda Yolculuk, 1990) adlı filmiyle bağlantılı olarak analiz eden Albayrak ve Öztürk'ün (2019) çalışmasıdır. Bu çalışmada, Müller'in göç ve kaçışın sinematik temsilini – özellikle bir çocuğun ölümünün araçsallaştırılmasını – nasıl keskin bir şekilde eleştirdiği gösterilmektedir. Yazarların gözlemleri, bireysel deneyimleri, medyada duygusallaştırma stratejileri üzerine etik bir yansıma ile birleştirir. Böylece Müller, değer odaklılık tartışmasına dahil edilir: Değerler sabit büyüklükler olarak değil, ilişkisel, süreçsel ve mekâna bağlı yapılar olarak görünür (bkz. Mokrosch 2013; Regenbogen 1998).

Bu tekil bulgunun ötesinde, araştırmacılar Müller'in eserini değerler ve etik açısından geniş bir perspektiften tartışmışlardır. Hafıza kültürü üzerine yapılan çalışmalar (örn. Corbea-Hoisie 2004; Schmitz 2011), Müller'in metinlerinde diktatörlüklerin kurbanlarının unutulmasına karşı sürekli olarak yazdığını vurgulamaktadır. Onun dili, şiddetin normalleşmesine karşı bir direniş işlevi görmektedir. Sürgün ve göç üzerine yapılan çalışmalar (örn. Öztürk 2018; Löffler 2010), Müller'in kökünden koparılmaya temasını, siyasi ve toplumsal güç ilişkilerine yönelik evrensel bir eleştiri ile edebi olarak birleştirdiğini göstermektedir.

Bunun yanı sıra, Müller'in medya eleştirisi ve kamuoyundaki tartışmalarda edebiyatın rolü üzerine düşünceleri de merkezi konular arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, Müller'in denemelerinin – *“Die Augenringe der Geiseln”* (Rehinelerin Göz Altı Morluklar) gibi – sadece belgesel niteliğinde olmadığı, aynı zamanda dil ve imge politikasının mekanizmalarını da hedefli bir şekilde sorguladığı vurgulanmaktadır. Merten (2008) veya Tănăsescu (2013) tarafından yapılan araştırmalar, Müller'in edebiyatı tanıklık, estetik ve etik arasında aracılık eden eleştirel bir araç olarak gördüğünü vurgulamaktadır.

Özetle, Herta Müller araştırmalarda şiddet, kaçış, hafıza ve insan onuru gibi etik konuları görünür kılmak için edebi araçları kullanan bir yazar olarak algılanmaktadır. Metinleri, bireysel deneyimleri değerler üzerine evrensel geçerliliğe sahip düşüncelerle birleştirir. Böylelikle, *“Der Fisch in der Turnhalle”* (Spor Salonundaki Balık) veya *“Die Augenringe der Geiseln”* (Rehinelerin Göz Altı Morluklar) gibi denemeler, sadece tarihsel olayların edebi bir işlenmesi değil, aynı zamanda günümüze kadar uzanan toplumsal değer tartışmalarına da müdahale niteliğindedir.

5. Bulgular ve Tartışma

5.1. Herta Müller'in Bakışıyla Siyasilerin Sorumluluğu

1990'da BM Genel Sekreteri olarak görev yapan Perez ve o zamanın Irak Cumhurbaşkanı Saddam Hüseyin'in Dışişleri Bakanı olan Tarık Aziz ile görüşmesi ön plandadır. Toplantı odasının kasvetinden ve diplomatların yüzlerinde anlaşılmasız ifadelerden bahsederek, diplomatların hissizliklerine vurgu yapar. Dostluk, saygı ve anlayışla geçmesi gereken bir toplantının daha çok sessiz ve duygusuzluğunu, toplantı odasındaki gösterişli aksesuarların diplomatlardan daha çok dikkat çektiğini anlatır.

Görüşme sonrası gazetelerde ve televizyon kanallarında Perez'in yüzündeki şaşırılmış ifadeyi görür, fakat kendisinin aynı şeyleri düşünmediğini ve aksine yüzünde hiçbir ifade olmadığından bahseder.

80'lerin Romanya Cumhurbaşkanı Çavuşesku'nun yaşamı boyunca diktatör olarak anılmadığından bahsederken, diktatörlerin yaptıkları her şeyin meşrulaştırıldığını ve diğer devletlerin sadece seyirci kaldığını, hatta medyanın da diktatörler karşısındaki suskunluğunu eleştirmektedir. Böylece Marcos, Dubalier,

Noriega, Çavuşesku ve Saddam gibi dünya diktatörlerinin insanların cehaletini kullanmalarını bir meslek haline getirdiklerini ifade eder.

5.2. Herta Müller'in Diktatörlük Eleştirisi

Yazar, Saddam'ın yönetimini eleştirirken Çavuşesku yönetimine de göndermede bulunmaktadır. "...Çavuşesku yaşarken hiçbir zaman diktatör olarak anılmadı. 'Kana susamış' kelimesini kullanma riskini yönetimi devrilmeden önce hiç kimse alamadı..." (Müller, 1992, s. 15)

"Die Augenringe der Geiseln" [Rehinelerin göz altı morlukları] adlı bölüm incelendiğinde insani değerler açısından iki açık eleştiri görülmektedir. Birincisi, savaş esnasında suçsuz insanların rehin alınması. Diktatörlük rejimlerinin insani değerleri tanımaması ve fırsatçılık yapmaları. İkinci eleştiri ise; objektif olarak haber yapması gereken medyanın o zamanda kısıtlanmasıdır. "...Gazeteciler diplomatların mimiklerini taklit ediyorlardı. (Neden Irak'ta olduklarını) sorgulamıyorlardı... Sadece sessizlik hakimdi..." (Müller, 1992, s. 15)

Müller, 1990 Körfez Savaşında rehine tutulan Alman bir kadının serbest kaldığında söylediği sözlere yer verir. Almanca konuşan kadın: "Biz özgürce hareket edebiliyorduk". Müller bu sözlere uzun bir ipe bağlı bir özgürlük eleştirisini yaparken yine kadının yüzündeki ifadelerin yalan söyleyemediğini ve göz altındaki morlukların kendini ele verdiğini ifade eder.

Objektif olması ve bütün yaşananları tarafsız bir şekilde yansıtmaması gereken medyanın, orada yaşananlara karşı suskunluğuna vurgu yaparken, cümlelerini "adil nasıl olunmalı", "birilerine nasıl yalan söylememeli" sorularını yönelterek, bu sessizliğin büyük bir ihmal olduğuyla bitirmektedir (Müller, 1992, s. 15).

5.3. Diplomatların Tutumu ve İkiyüzlülüğü

Müller, diplomatların diktatörlerle olan ilişkilerinde bile jestlerinin ve davranışlarının değişmediğini, her zaman aynı resmi ve soğuk tavır sürdürdüklerini eleştirir. Bu durum, diktatörlerin suçlarını meşrulaştırmakta ve onların toplumsal kabul görmesine yol açmaktadır. Diplomatların yüz ifadelerinin ve jestlerinin, totaliter rejimlerin suçlarını örtbas etmeye hizmet ettiğini belirtir. Bu, insani değerlerin göz ardı edilmesine ve diktatörlerin eylemlerinin normalleştirilmesine neden olur.

5.4. Totaliter Rejimlerin Meşrulaştırılması

Müller, totaliter rejimlerin, diğer devletler ve medya tarafından nasıl meşrulaştırıldığını eleştirir. Bu rejimlerin suçları ve baskıları, uluslararası toplum tarafından yeterince sorgulanmaz ve eleştirilmez. Bu durum, insani değerlerin korunması açısından büyük bir eksiklik ve diktatörlük rejimlerinin devam etmesine yol açar.

5.5. Medyanın Rolü ve Sessizliği

Müller'in altını çizdiği başka bir husus ise medyanın kısıtlanmasıdır. Müller, medyanın da diplomatlar gibi, diktatörlerin suçlarını sorgulamak yerine sessiz kalmayı tercih ettiğini eleştirir. Medyanın bu tutumu, diktatörlerin eylemlerinin sorgulanmamasına ve kamuoyunun yanlış bilgilendirilmesine yol açar. Özellikle gazetecilerin, rehinelere yaşadığı zorlukları ve diktatörlük rejimlerinin baskısını yeterince sorgulamadığını vurgular. Bu durum, insani değerlerin korunması açısından büyük bir eksiklik. Müller'in denemesinde bahsettiği bütün çoğu gazete ve televizyon kanallarında yer alan "şaşkınlık" (Müller, 1992, s. 13) vurgusu ise savaş sırasında gazetecilere dayatılan havuz sisteminin bir yansımasıdır.

5.6. Rehinelere Durumu ve İnsani Değerler

Müller, rehinelere serbest bırakıldığında söyledikleri sözlerin, onların gerçekten özgür olmadığını gösterdiğini belirtir. Rehinelere yüzlerindeki ifadeler ve göz altındaki morluklar, yaşadıkları zorlukları ve baskıyı açıkça ortaya koyar. Rehinelere yaşadığı bu zorluklar, insani değerlerin ne kadar ihlal edildiğini ve diktatörlük rejimlerinin insan haklarına ne kadar zarar verdiğini gösterir. Müller, fiziksel ve ruhsal yorgunluk belirtilerinin yüzeysel yorumlara kurban edildiğini ironik biçimde dile getirir. Yazının başlığına taşıdığı "göz altı morlukları" ile yaşanan travmanın estetik bir izlenime indirgenmesini, acının magazinleştirilmesini eleştirir. "Göz altı morlukları" burada bireyin "hayır" deme biçimine dönüşür. Benzer bir estetikleştirme,

Ali Osman ÖZTÜRK
Ayşe Arslan ÇAVUŞOĞLU
Seval Parlakgüneş ERDOĞAN

Körfez Savaşı medya temsillerinde de mevcuttur. “Akıllı bombalar” ve “temiz savaş” söylemleriyle koalisyon güçlerinin saldırıları meşrulaştırılmış, sivillerin yaşadığı yıkım teknik bir başarı gibi sunulmuştur (bkz. Baudrillard, 1995; Sontag, 2003).

Müller’in araştırmaya konu denemelerinin ana teması, “göz altı morlukları” metaforudur. Bu metafor, metnin tamamını yorumlamak için bir anahtardır. Göz altı morlukları, öncelikle fiziksel yorgunluk ve korkunun dışsal bir belirtisi olmakla birlikte, aynı zamanda travmanın tarif edilemez boyutunun da bir sembolüdür. Şiddet ve baskının dilsel veya politik olarak tamamen gizlenemeyeceğini gösterir: Vücutta, sessiz bir tanıklık niteliğinde izler kalır.

Bu açıdan bakıldığında, göz altındaki morluklar, rehinelere acılarını önemsiz gösteren diplomatların ve medyanın resmi söylemleriyle çelişmektedir. Tutuklular kamuoyuna yaptıkları açıklamalarda “serbestçe hareket ettiklerini” iddia ederken, yüzleri başka bir kaçınılmaz gerçeği ortaya koymaktadır. Müller, sözlü yalan ile bedensel gerçek arasındaki çelişkiyi vurgulamaktadır.

Ayrıca, medyada bu göz altındaki morlukları görsel bir detay olarak estetikleştirme ve böylece acıyı tüketilebilir hale getirme eğilimini eleştirmektedir. Müller bu görüntüyü merkeze alarak, acıyı görünür kılmak yerine onu yüzeysel bir şeye dönüştüren estetikleştirme mekanizmalarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. “Göz altı morlukları” böylece tanıklık ve gizleme, yaşanmış travma ve medyada çarpıtma arasındaki gerilimi temsil etme yetkinliği kazanır.

Özetle, “göz altı morlukları” metaforu sadece edebi bir imge değil, aynı zamanda etik bir işaretir. Görünmeyeni görünür kılar ve okuyucuyu şiddetin sessiz izlerini ciddi kanıtlar olarak algılamaya davet eder. Böylece Müller, dilin yetersiz kaldığı durumlarda bile kurbanlara seslerini geri veren bir direniş şiirini ortaya koyar.

SONUÇ

Herta Müller’in “*Die Augenringe der Geiseln*” (Rehinelere göz altı morlukları) adlı denemesi, Körfez Savaşı’nın tarihsel bağlamında yazılmış olsa da savaş, şiddet ve insan hakları üzerine evrensel bir sorgulama niteliği taşımaktadır. Eser, savaşla hiçbir ilgisi olmayan masum insanların rehin alınmasını, uluslararası toplumun ve medyanın buna sessiz kalışını sert bir şekilde eleştirirken, aynı zamanda edebiyatın etik bir düşünce ve tanıklık işlevini de gözler önüne sermektedir.

Metin, “göz altı morlukları” metaforunda beden üzerinde görülebilen travmanın bireysel izlerini, şiddetin siyasi ve medyatik yollarla meşrulaştırılmasına yönelik güçlü bir eleştiri ile birleştirir. Böylece, kurbanların acıları yalnızca kayda geçirilmekle kalmaz; aynı zamanda savaş deneyimlerinin estetikleştirilmesi, sıradanlaştırılması ve politik amaçlarla araçsallaştırılmasına karşı bir direniş biçimi haline gelir.

Analiz, Müller’in denemesinde üç temel eleştiri noktasını ortaya çıkarmaktadır:

1. Körfez Savaşı sırasında sivillerin haklarından mahrum bırakılması ve “insan kalkanı” olarak kullanılması,
2. Diktatörlüklerin uyguladığı şiddet karşısında uluslararası aktörlerin diplomatik soğukluğu ve siyasi pasifliği,
3. Medyanın stilize edilmiş görüntüler ve stereotipik anlatılar yoluyla gerçek acıyı çarpıtması ve görünmez kılması.

Bu üç nokta, insani değerlerin ve insan haklarının sistematik biçimde ihlal edildiğini ve savaşın meşrulaştırılma mekanizmalarını açıkça gözler önüne sermektedir. Müller böylece yalnızca baskı ve şiddet konularını edebi bir dille işlememekte, aynı zamanda etik bir tanıklık üstlenmektedir. Eserinde, kriz anlarında sıklıkla terk edilen evrensel değerlerin yeniden hatırlatılması ve savunulması talep edilmektedir.

Bu çerçevede, edebiyatın işlevi yalnızca estetik bir ifade aracı olmaktan çıkmakta, hatırlamayı mümkün kılan, gizli kalmış acıları görünür kılan ve ahlaki duyarlılığı talep eden eleştirel bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Müller’in denemesi, savaş ve diktatörlük tartışmalarının yalnızca siyasi ve hukuki düzeyde kalamayacağını, edebiyatın ise empatiyi uyandırma, söylenemeyeni dile getirme ve insani değerleri koruma noktasında vazgeçilmez bir alan sunduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, “*Die Augenringe der Geiseln*” (Rehinelere göz altı morlukları), bir savaş tanıklığının ötesinde, insan onurunun korunması ve evrensel değerlerin savunulmasının her türlü toplumsal ve siyasi düzenin

temeli olması gerektiğini vurgulayan güçlü bir çağrıdır. Savaşların insani değerler üzerindeki yıkıcı etkilerinin azaltılması, uluslararası hukukun güçlendirilmesi, diplomatik girişimlerin artırılması ve medyanın etik sorumluluklarını yerine getirmesiyle mümkün olabilir. Müller'in denemesi, bu noktada edebiyatın toplumsal hafızayı canlı tutan, unutturulmak istenen acıları hatırlatan ve barışa dair bir vicdani talep sunan bir alan olduğunu güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Albayrak, K., & Öztürk, A. O. (2019). Werteorientierung bei Herta Müller am Beispiel des Filmes *Reise der Hoffnung* von Xavier Koller. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 41(1), 107–121. <https://doi.org/10.26650/sdsl2019-0005>
- Arslan, A. (2017). Yakın tarihin en büyük petrol mücadelesi: Körfez Savaşı. *Journal Ist.*, 30 Aralık 2017. [http-1: https://www.gzt.com/dunya-politika/yakin-tarihin-en-buyuk-petrol-mucadelesi-korfez-savasi-2775258](http://www.gzt.com/dunya-politika/yakin-tarihin-en-buyuk-petrol-mucadelesi-korfez-savasi-2775258) (15.01.2025)
- Baudrillard, J. (1995). *The Gulf War did not take place* (P. Patton, Trans.). Indiana University Press. (İlk baskı 1991).
- Corbea-Hoisie, A. (2004). *Das rumänische „Experiment“: Diktatur und literarisches Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dağabakan, D. (2018). Das Türkenbild im Werk von Herta Müllers “Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett”. *Abstractheft XIV. Türkischer Internationaler Germanistik Kongress Ex Oriente Lux: Orient in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur*, Hrsg. von Öztürk, A. O./ Öncü, M. T. / Balkaya, D., s. 44. https://gerder.org.tr/GERDER_Dokumente/Germanistik_Kongreleri/erzurum_2018_ozet.pdf
- Göz, K. (2014). *Toplumsal Değerler Bağlamında Yaşama Hürriyeti*. 17. Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Dergisi Sayı: 1, 85-101.
- Gürsoy, Y. (2013). *Romancı Yönüyle Herta Müller*. 13. *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, 2013/2: 16-28.
- Löffler, S. (2010). „Exil als Sprachverlust?“ Sprachreflexion und Sprachverlust bei Herta Müller. N. Löffler & K. Schwenk (Hrsg.), *Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch zur Exilliteratur* (Bd. 28, s. 115–132). München: edition text + kritik.
- Merten, J. (2008). *Ästhetik und Ethik im Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mokrosch, R. (2013). Religiöse Werte-Bildung im Pluralismus der Religionen? E. Naurath, B. Schröder, & D. Schweitzer (Hrsg.), *Wie sich Werte bilden. Fachübergreifende und fachspezifische Werte-Bildung* (s. 43–63). Göttingen: V&R unipress.
- Müller, H. (1992). *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, (s. 12-15)Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Özen, C. (2004a). *Gizli Operasyonlar ve İstihbarat Savaşları*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Özen, Ö. (2004b). Birilerinin Terörü Diğerlerinin Savaşı. *Bianet. Bağımsız İletişim Ağ.* 14 Eylül 2004; <https://bianet.org/haber/birilerinin-teroru-digerlerinin-savasi-43057> (15.01.2025)
- Öztürk, A. O. (2018). Transfer der Sprachbilder und -strukturen bei Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. In A. Bánffi-Benedek, G. Boszák, S. János & Á. Nagy (Hrsg.), *Netzwerke und Transferprozesse: Studien aus dem Bereich der Germanistik* (s. 249–267). Wien: Praesens.
- Öztürk, A.O. / Balcı, U. (2022). *Herta Müller Kitabı*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Regenbogen, A. (1998). *Sozialisation in den 90er Jahren: Lebensziele, Wertmaßstäbe und politische Ideale bei Jugendlichen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Schmitz, H. (2011). *On Their Own Terms: Trauma and Memory in Contemporary German Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tănăsescu, C. (2013). Herta Müllers poetische Ethik des Widerstands. *Germanistische Mitteilungen*, 59, 25–42.
- Tevhidhaber*, (15 Eylül 2023). “Körfez Savaşı Sırasında ‘Canlı Kalkan’ Yapılan Rehinelere İngiltere’ye

Ali Osman ÖZTÜRK
Ayşe Arslan ÇAVUŞOĞLU
Seval Parlakgüneş ERDOĞAN

- Dava”. *Tevhidhaber*, 15 Eylül 2023; <https://www.tevhidhaber.com/korfez-savasi-sirasinda-canlikalkan-yapilan-rehinelerden-ingiltereye-dava-160075h.htm> (15.01.2025)
- URL. “İnsan hakları evrensel beyannamesi”. <https://www.hsk.gov.tr/eklentiler/dosyalar/9a3bfe74-cdc4-4ae4-b876-8cb1d7eeae05.pdf> (15.01.2025)
- Wikipedia-1. “British Airways Flight 149”. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/British_Airways_Flight_149?utm_source=chatgpt.com
(15.01.2025)
- Wikipedia-2. “Travma sonrası stres bozukluğu”.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Travma_sonras%C4%B1_stres_bozuklu%C4%9Fu (07.10.2025)
- Yalçınkaya, H. (2008) “Savaşlarda Asker-Medya İlişkilerinin Geldiği Son Aşama İliştirilmiş Gazetecilik”, *Uluslararası İlişkiler*, Cilt: 5, Sayı: 19 (Güz 2008), 29-56.
- Yazıcı, M. (2014). *Değerler ve Toplumsal Yapıda Sosyal Değerlerin Yeri/ Values and Position of Social Values in Social Structure. Frat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, 24, 209-223.

Trauma, Suicide, and Cultural Imperative: A Comparative Study of *Death of a Salesman* and *Death and the King's Horseman*

Asım AYDIN*
Sami AKGÖL**

ABSTRACT

This study presents a comparative analysis of psychological trauma and suicidal ideation as depicted in Arthur Miller's mid-20th century American classic, *Death of a Salesman*, and Wole Soyinka's postcolonial Nigerian masterpiece, *Death and the King's Horseman*. Despite distinct cultural and historical origins—the disillusionment of the American Dream versus the complex interplay of Yoruba tradition and colonial imposition—these plays offer profound insights into the dynamics of severe psychological distress leading to self-destruction. Employing modern trauma theory, this paper examines how protagonists Willy Loman and Elesin Oba exhibit critical symptoms of trauma, stemming from vastly different yet equally crushing societal and personal pressures: the perceived failure of individual aspiration for Willy, and the catastrophic failure to fulfill sacred communal duty for Elesin. The analysis explores how their divergent paths towards suicide are deeply embedded within their respective cultural milieus, reflecting culturally specific expressions of despair, honor, and existential crisis. Furthermore, the study investigates themes such as the crisis of identity, existential immobility, the role of inherited burdens or expectations, and how trauma shapes their language and perception of reality. By juxtaposing these seminal works, this research aims to illuminate both the universal dimensions of profound human suffering and the culturally contingent ways in which trauma and suicidal urges are experienced, articulated, and tragically resolved, offering new perspectives within comparative literature and cross-cultural trauma studies.

Keywords: Trauma theory, comparative literature, suicidal ideation, cultural psychology, Arthur Miller, Wole Soyinka.

Travma, İntihar ve Kültürel Zorunluluk: *Satıcının Ölümü* ve *Ölüm ve Kralın Atlısı'nın* Karşılaştırmalı Bir Çalışması

Öz

Bu çalışma, Arthur Miller'in 20. yüzyıl ortalarında yazdığı Amerikan klasiği *Satıcının Ölümü* ile Wole Soyinka'nın sömürge sonrası Nijerya'nın başyapıtı *Ölüm ve Kralın Atlısı*'nda tasvir edilen psikolojik travma ve intihar düşüncelerinin karşılaştırmalı bir analizini sunmaktadır. Kültürel ve tarihsel kökenleri farklı olsa da (Amerikan Rüyası'nın hayal kırıklığı ile Yoruba geleneği ve sömürgeci dayatmaların karmaşık etkileşimi), bu oyunlar kendini yok etmeye götüren şiddetli psikolojik sıkıntının dinamikleri hakkında derin içgörüler sunmaktadır. Bu makale, modern travma teorisini kullanarak, kahramanlar Willy Loman ve Elesin Oba'nın, çok farklı ancak eşit derecede ezici toplumsal ve kişisel baskılardan kaynaklanan kritik travma semptomlarını nasıl sergilediklerini incelemektedir: Willy için bireysel arzularının algılanan başarısızlığı ve Elesin için kutsal toplumsal görevi yerine getirmekteki feci başarısızlık. Analiz, intihara giden farklı yollarının, kültürel olarak belirli umutsuzluk, onur ve varoluşsal kriz ifadelerini yansıtan, kendi kültürel çevrelerine nasıl derinlemesine gömülü olduğunu araştırmaktadır. Ayrıca, bu çalışma kimlik krizi, varoluşsal hareketsizlik, miras alınan yüklerin veya beklentilerin rolü ve travmanın dil ve gerçeklik algısını nasıl şekillendirdiği gibi temaları araştırmaktadır. Bu önemli eserleri yan yana koyarak, bu araştırma hem derin insan ıstırapının evrensel boyutlarını hem de travma ve intihar dürtülerinin deneyimlendiği, ifade edildiği ve trajik bir şekilde çözüldüğü kültürel koşullu yolları aydınlatmayı amaçlamakta ve karşılaştırmalı edebiyat ve kültürlerarası travma çalışmalarına yeni perspektifler sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Travma teorisi, karşılaştırmalı edebiyat, intihar düşüncesi, kültürel psikoloji, Arthur Miller, Wole Soyinka.

INTRODUCTION

The nature of tragedy in the twentieth century underwent a profound transformation, moving from the palaces of kings to the kitchens of common men, from tales of divine fate to explorations of psychological and societal collapse. It is within this modern context that two monumental plays, Arthur Miller's *Death of a Salesman*, and Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman*, offer powerful yet starkly different visions of

* Karabük University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Western Languages and Literatures, asimaydin@karabuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0007-2557-4659>.

** Karabük University, School of Foreign Languages, samiakgol@karabuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-0073-2119>.

human downfall. Miller's play, written in the shadow of World War II and the dawn of a new, ferocious wave of American consumer capitalism, interrogates the very soul of the nation's foundational myth through the psychological implosion of its hero. In contrast, Soyinka's work, set during that same war but staged in a post-independence era, confronts the devastating spiritual and metaphysical legacy of colonialism through the public dishonor of a communal figurehead. Though separated by continent and context, both plays culminate in the suicides of their protagonists, and in doing so, they not only explore the personal agony of their heroes but also reveal how individual trauma radiates outward, inflicting lasting wounds on families and entire communities.

This paper offers a comparative study of these two dramatic works, arguing that despite their disparate settings, both serve as powerful explorations of psychological trauma. However, they reveal that the nature of the trauma, its expression, and its tragic resolution are inextricably linked to the cultural imperatives that define the protagonists' identities and worlds. Through the complementary lenses of modern trauma theory and postcolonial critique, this analysis will examine how Willy Loman's gradual, internalized trauma stems from a chronic sense of personal failure within an individualistic, capitalist society. In contrast, Elesin Oba's trauma is an acute, externally inflicted wound caused by a colonial intervention that severs him from his communal duty and shatters his world's cosmic order. This study will demonstrate that while Willy's private trauma leads to the dissolution of a family built on a "phony dream," Elesin's public trauma signifies the potential unraveling of a people's metaphysical universe. By juxtaposing Willy's suicide—a desperate act of an isolated individual seeking to reclaim value—with the ritual death in Soyinka's play—a communal, life-affirming act disrupted into a tragedy of shame—this study illuminates not only the universal dimensions of profound suffering but also the culturally contingent ways in which trauma and suicidal urges are experienced, articulated, and tragically resolved.

1. The American Anti-Hero: Trauma and the Implosion of the Self in *Death of a Salesman*

Arthur Miller's *Death of a Salesman* remains one of the most poignant critiques of American capitalism and its psychological toll. The play has long been hailed as a modern tragedy, though one that, in the words of Raymond Williams, finds its form not in the fall of kings but in the irreconcilable contradictions faced by the common man. Williams (1966) argues that Willy's tragedy lies in his fierce holding on to a conviction of personal wholeness and significance in a society that has reduced him to a function (p. 104). This function—that of the salesman—is predicated on a dream that is both alluring and corrosive. The protagonist, Willy Loman, is a figure whose entire identity is constructed upon this myth of the self-made man. His psychological collapse is not the result of a single, catastrophic event but rather a chronic, creeping trauma born from the immense gap between the life he desperately imagines for himself and the grim reality of his failure.

The cultural landscape of post-war America provides the fertile ground for Willy's distress. He is a true believer in the national ethos of personality and presentation over substance. As his neighbor Charley notes in the requiem, "*A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory*" (Miller, 1998, p. 111). Willy's dream, however, is a distorted version of the original promise. It is not about creation, innovation, or genuine contribution but about performance. His core belief, the mantra he passes down to his sons, is that success comes not from expertise but from being "well liked". He tells his boys, "*the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead*" (Miller, 1998, p. 21). This hollow faith is the source of his profound vulnerability. As critic Christopher Bigsby notes in his introduction to the play, Willy Loman is a figure who "*cannot bear reality, and since he can't do much to change it, he keeps changing his ideas of it*" (1998, p. xvi). This constant, exhausting effort to reshape the world to fit his delusions is the engine of his psychological disintegration, creating what Bigsby calls "*a bleeding mass of contradictions*" (1998, p. xvi). This is evident in his wildly fluctuating assessments of his son Biff, whom he calls a "lazy bum" one moment and "*not lazy*" the next (Miller, 1998, pp. 5-6).

Willy's trauma manifests through a series of classic symptoms, most notably the intrusive flashbacks that blur the lines between past and present. In the framework of trauma theory, these episodes are more than simple memories. Scholar Cathy Caruth (1996) defines trauma as the story of a wound that cries out, that

demands to be heard, but has not been fully processed; the traumatic event is not assimilated into the survivor's past and instead returns repeatedly and painfully in the present (p. 4). Willy's "daydreams" function precisely in this way. They are not nostalgic reminiscences but re-experienced moments of hope and failure that haunt him with an unbearable immediacy. His mind slips uncontrollably into an idealized past where his sons, Biff and Happy, were high-school heroes poised for greatness, and he was a successful salesman on the verge of conquering New England. The play's innovative structure, which Miller likened to a knife cutting "through a layer of cake... revealing its geologic layers" (Biggsby, 1998, p. x), makes these traumatic intrusions a reality for the audience. For example, after returning home defeated from a sales trip, his present-day exhaustion triggers a vivid flashback to his sons washing his treasured 1928 red Chevy, a potent symbol of a time when the future seemed bright and his identity secure (Miller, 1998, p. 8). This uncontrollable return of the past is a form of repetition compulsion, where Willy is forced to relive moments of both potential and failure, endlessly seeking a different outcome that will never arrive.

This psychological fracturing is immediately apparent in his language. Willy's speech is a tapestry of contradictions, half-finished thoughts, and desperate clichés. He cannot form a coherent narrative of his life because his experience is one of constant internal conflict. He rails against the city they are "boxed in" by, longing for the natural world where he could "raise a carrot," yet his entire value system is based on urban, capitalist success (Miller, 1998, p. 6). He tells Biff to be serious and not crack jokes with Bill Oliver, then immediately advises him to "start off with a couple of your good stories to lighten things up" (Miller, 1998, p. 47). This linguistic incoherence is the sound of his traumatized mind, a mind that can no longer distinguish between dream and reality, past and present, advice and contradiction. His most potent pronouncements, like "The woods are burning!" (Miller, 1998, p. 28), are moments where the suppressed terror of his failure breaks through the veneer of sales-speak in a flash of desperate, fragmented poetry. The physical setting of the play becomes a powerful symbol of this internal state. Miller's stage directions describe the Loman's "small, fragile-seeming home" being surrounded by "towering, angular shapes" of apartment buildings that cast an "angry glow" (Miller, 1998, p. 1). This environment visually represents Willy's psychological suffocation, the crushing of individual space and natural growth by the relentless march of an impersonal, urbanized society. The loss of the literal frontier, where a man could carve out a life, mirrors the closing of Willy's own professional and mental frontiers.

These intrusions reveal a man whose sense of linear time has been fractured by his inability to process his failures. The past is not a settled country but an active, accusatory presence. His trauma is also deeply rooted in a profound sense of abandonment that began in his childhood. His own father left him as a boy, heading for Alaska and disappearing from his life, leaving behind only the faint memory of a man who "played the flute" (Miller, 1998, p. 33). This initial trauma of paternal abandonment is compounded by the departure of his older brother, Ben, a mythic, almost surreal figure who represents a tangible and ruthless form of success. Ben "walked into the jungle" at seventeen and emerged at twenty-one, rich with diamonds (Miller, 1998, p. 33). He becomes a recurring figure in Willy's mind, a ghostly arbiter of success whose refrain, "William, when I walked into the jungle... by God, I was rich!" (Miller, 1998, p. 37), is the voice of a primal, Gilded Age version of the American Dream, one that mocks Willy's own futile efforts to get by "on a smile and a shoeshine" (Miller, 1998, p. 111). Critic Terry Otten (1995) argues that Ben represents a diabolical temptation for Willy, offering a "false choice" between a fantasy of conquest and the crushing reality of his life, a choice that ultimately solidifies Willy's commitment to a destructive and unattainable dream (p. 48). This inherited burden leaves Willy feeling perpetually "kind of temporary about myself" (Miller, 1998, p. 36).

Willy's crisis is fundamentally one of identity. His desperate cry, "I am Willy Loman, and you are Biff Loman!" (Miller, 1998, p. 105), is not a simple statement of fact but a frantic assertion against the encroaching void of anonymity and failure. His identity is wholly externalized, dependent on his job title, his perceived popularity, and the potential success of his sons. When his young boss, Howard—a man Willy held in his arms as a baby—fires him, he strips Willy of his very reason for being. Willy's plea, "You can't eat the orange and throw the peel away—a man is not a piece of fruit!" (Miller, 1998, p. 61), is the cry of a man who has given his life to a system that now discards him as obsolete. The trauma theorist Judith Herman (1997) writes that "Traumatic events destroy the victim's fundamental assumptions about the safety of the world, the positive value of the self, and

the meaningful order of creation" (p. 51). For Willy, the Wagner firm was his world and the life of a salesman was his meaningful order; their rejection invalidates his entire existence and the values he lived by.

The inarticulable nature of his trauma is central to his downfall. He cannot explain his pain to his family in a coherent narrative. He can only act it out through his angry outbursts, his contradictions, and his dissociative episodes of talking to himself. His wife Linda senses the danger, telling her sons, "*a terrible thing is happening to him... Attention, attention must be finally paid to such a person*" (Miller, 1998, p. 40). Yet, the family is trapped. They lack the language to address the trauma directly, resorting instead to complicity in his fictions. Linda, while fiercely protective, also acts as an enabler. Her daily ritual of finding the rubber hose—a tool for suicide—and then placing it back behind the fuse box because she "*can't insult him that way*" (Miller, 1998, p. 42) is a devastating metaphor for the family's inability to confront the terrible truth. This is a tragic failure of what Herman (1997) calls the communal process of recovery, which requires a safe environment where the truth can be spoken and acknowledged (p. 61). The Loman household, built on a foundation of lies, provides no such safety. The pivotal traumatic event for his son, Biff, is the discovery of Willy's adultery in a Boston hotel room. Biff's horrified accusation, "*You—you gave her Mama's stockings!*" (Miller, 1998, p. 95), is not merely about infidelity; it is the moment the father's "phony" dream is exposed, shattering Biff's admiration and setting him adrift.

This crushing sense of worthlessness leads Willy to suicidal ideation as a final, desperate business transaction. He views his life insurance policy as a "*guaranteed twenty-thousand-dollar proposition*" (Miller, 1998, p. 100). This is the ultimate commodification of the self, where a life's value is reduced to its cash equivalent. He tells the spectral Ben that the money is like "*a diamond, shining in the dark, hard and rough, that I can pick up and touch in my hand*" (Miller, 1998, p. 100). In a life of intangible promises and failed sales, the insurance money represents the one tangible success he can finally achieve for his family. His suicide is conceived not as an escape, but as a final sale—trading his life to provide his son Biff with the capital he never had. It is a profoundly individualistic act, born of isolation and the corrosive logic of capitalism, a last-ditch effort to prove his worth in the only terms his culture has taught him to value.

2. The Yoruba Tragedy: Communal Duty and the Shattering of a World in *Death and the King's Horseman*

If Willy Loman's tragedy is the implosion of the individual self, the tragedy of Elesin Oba in Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* is the catastrophic dislocation of the self from a communal and cosmic whole. The play, based on a historical event in the Yoruba city of Oyo, Nigeria, in 1946, dramatizes the collision of two irreconcilable worldviews. In his crucial "*Author's Note*," Wole Soyinka (1975) explicitly cautions producers against reducing the play to a facile "clash of cultures," a label he finds prejudicial and simplistic. He insists the central conflict is not sociological but metaphysical: "The confrontation in the play is largely metaphysical, contained in the human vehicle which is Elesin and the universe of the Yoruba mind" (p. 2). Understanding Elesin's journey requires a departure from Western notions of suicide and an immersion in a culture where life and death are part of a cyclical, interconnected continuum.

The Yoruba cosmology does not view death as a final barrier but as a "*numinous passage which links all: transition*" (Soyinka, 1975, p. 2). Maintaining balance between Aye (the world of the living) and Orun (the otherworld) is essential for the well-being of the community. Upon the death of the King (*Alafin*), it is the sacred duty of his chief horseman, the Elesin Oba, to commit ritual suicide to accompany his master's spirit into the afterlife. As literary critic James Gibbs (1986) notes, this is not an act of self-annihilation but a "*creative and regenerative act*" essential for the community's continuity and the preservation of cosmic order (p. 88). Elesin's impending death is a life-affirming act, a willing sacrifice.

When the play opens, Elesin is not a man contemplating a grim end. He is a figure of "*enormous vitality*," who "*speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life*" (Soyinka, 1975, p. 6). His initial exchange with his Praise-Singer is filled with rich, proverbial language that establishes his confidence and deep integration with his culture's worldview. His opening parable of the "*Not-I*" bird is a profound philosophical statement on responsibility. He describes how, when Death comes calling, the farmer, the hunter, and the courtesan all find excuses to flee, swearing "*Not I!*" (Soyinka, 1975, pp. 7-8). In stark contrast, Elesin presents himself

as the one who, when the "*Not-I bird perched Upon my roof, bade him seek his nest again... I unrolled My welcome mat for him to see*" (Soyinka, 1975, p. 10). This establishes him as a man of immense will, the willing agent of a cosmic necessity, making his later failure all the more devastating. His final hours are a celebration, a feast of earthly pleasures before he undertakes his great duty. He is honored by the market women, led by the Iyaloja, who dress him in rich clothes and even grant his last-minute wish to marry a new bride. This is not a contradiction of his duty but its prerequisite; he must be filled with the richness of life to be a worthy emissary to the ancestors. He confidently proclaims, "*Our marriage is not yet wholly fulfilled. When earth and passage wed, the consummation is complete only when there are grains of earth on the eyelids of passage*" (Soyinka, 1975, p. 30). His soul is eager, and he promises, "I shall not turn aside" (Soyinka, 1975, p. 10). However, some critics point to a subtle tragic flaw in Elesin's profound attachment to worldly pleasures. His desire for the new bride can be read not just as a final affirmation of life, but as a moment of hesitation, a "*lingering*" that might have weakened his will even before the colonial intervention. He himself later confesses to a "*weight of longing on my earth-held limbs,*" suggesting a complex interplay between external force and internal weakness (Soyinka, 1975, p. 46).

The source of trauma in this play is singular, violent, and external: the intervention of the British District Officer, Simon Pilkings. As postcolonial scholar Biondun Jeyifo (2004) argues, Pilkings is not merely an individual character but an embodiment of the colonial project's "*epistemic violence*"—its inherent inability to recognize or respect other ways of knowing and being (p. 215). Operating from a position of colonial arrogance and cultural blindness, Pilkings views the ritual as a "barbaric custom" (Soyinka, 1975, p. 24) and a "*criminal offence*" (Soyinka, 1975, p. 20). His character is a study in colonial deafness. He dismisses the fears of his Muslim sergeant, Amusa, regarding the sacred *egungun* costume as "*mumbo-jumbo*" (Soyinka, 1975, p. 19), and fails to grasp the cosmic significance of the drumming that fills the night, dismissing it as just another "*excuse for making a noise*" (Soyinka, 1975, p. 21). His arrest of Elesin just as he is deep in a trance, beginning the spiritual transition, is the "*cataclytic incident*" that violently wrenches the Yoruba world from its "*true course*" (Soyinka, 1975, pp. 2, 7).

The trauma that follows is both personal and cosmic. For Elesin, the interruption is a profound violation that shatters his will. He later explains his failure: "*the alien hand pollutes the source of will, when a stranger force of violence shatters the mind's calm resolution, this is when a man is made to commit the awful treachery of relief*" (Soyinka, 1975, p. 48). The cold iron of the handcuffs on his wrists numbs his spiritual connection. This act of colonial power reduces a man of immense spiritual authority to a common criminal, covering him in a "*stench of shame*" (Soyinka, 1975, p. 47). The consequences extend far beyond him. As the Iyaloja accuses him, his failure has condemned the dead King "*to wander in the void of evil with beings who are enemies of life*" (Soyinka, 1975, p. 50).

The natural order has been hideously reversed. This reversal is tragically embodied by his eldest son, Olunde, who returns from medical studies in England to bury his father. Critic Derek Wright (2001) describes Olunde as a figure who, far from being a "*detribalized Been-to,*" possesses a more profound and principled understanding of his culture's metaphysics than his spiritually weakened father (p. 119). Olunde fully accepts the ritual necessity and is horrified to find his father alive and in chains. Olunde represents a form of colonial hybridity, as theorized by Homi K. Bhabha (1994). He has absorbed Western education, yet he uses its logic to critique the West's hypocrisy and affirm the deeper logic of his own culture. He calmly compares his father's duty to the self-sacrifice of a British ship captain during the war, a comparison Jane Pilkings cannot comprehend (Soyinka, 1975, p. 37). Olunde's calm articulates the failure not of Yoruba tradition, but of the colonial mindset to understand any form of duty that transcends individualism. His quiet pronouncement, "*I have no father, eater of left-overs*" (Soyinka, 1975, p. 43), signifies the complete collapse of honor and lineage.

In a final, devastating turn, Olunde commits suicide himself to fulfill the abandoned ritual. When the market women bring Olunde's body to the imprisoned Elesin, the Iyaloja declares, "*There lies the honour of your household and of our race. Because he could not bear to let honour fly out of doors, he stopped it with his life*" (Soyinka, 1975, p. 52). Confronted with this ultimate evidence of his failure—a traumatic repetition of the death he was meant to die, now enacted by his son—Elesin takes his own life. But this is not the honorable death he

was meant to die. He strangles himself with his own chains, the very symbol of his subjugation. His final act is not a triumphant transition but a lonely, pathetic end.

3. The Performance of Identity: A Thematic Intersection

While the cultural contexts of Miller's and Soyinka's plays are worlds apart, they intersect powerfully on the theme of performance. Both Willy Loman and Elesin Oba are men whose public identities are theatrical, requiring them to perform a specific role demanded by their culture. However, the nature and purpose of their performances are fundamentally different, and their failures to sustain these roles are central to their respective tragedies.

For Willy Loman, life itself is a performance. His role as "*The Salesman*" is not merely a job but a constructed identity built on a script of hollow optimism and feigned familiarity. As the critic Sheila Huftel (1965) points out, Willy's obsession with being "*well liked*" is the core of his performance; he believes that personality can be sold as a commodity, and that this sale is the key to success (p. 78). He performs for his boss, his sons, and most tragically, for himself. His flashbacks are a form of mental rehearsal, replaying scenes where his performance was successful—where Biff was a star athlete and buyers greeted him warmly. The trauma of his present reality stems from his inability to maintain this performance. The buyers no longer know him, his son sees him as a "*phony*," and his boss discards him. The play strips away the costume of the successful salesman, leaving only the "*hard-working drummer who landed in the ash can*" (Miller, 1998, p. 106). His suicide is a final, desperate performance, an attempt to stage a grand finale where his death produces tangible, monetary value, thereby validating the role he could no longer play in life.

Elesin's role is also a performance, but it is a sacred, ritualistic one, not a commercial one. His identity as the King's Horseman is defined by a single, ultimate performance: the dance into the abyss of transition. The first half of the play is the preparation for this grand, metaphysical theater. He dons rich costumes provided by the market women, engages in poetic call-and-response with his Praise-Singer, and takes a new bride—all part of the public, celebratory ritual leading to his final exit. As scholar Ketu H. Katrak (1986) explains, in Yoruba ritual drama, the main actor's goal is to bridge the gap between the human and the divine, to become a vessel for cosmic forces (p. 34). Elesin's performance is meant to be world-sustaining, a sacred act that ensures the continuity of his people. His failure is a catastrophic stage-fright at the ultimate moment, a failure of will that is both personal and cosmic. The intervention of Pilkings provides an external excuse, but the play suggests an internal faltering. The colonial officer interrupts the performance, but Elesin's attachment to the world may have already caused him to miss his cue. His subsequent imprisonment is a cruel parody of his sacred role; stripped of his robes and his audience, he is left with no stage and no script. His final suicide is an anti-performance, an act of shame hidden in a cell, a stark contrast to the glorious public transition he was destined for.

Comparing the two reveals the cultural values embedded in their roles. Willy's performance is individualistic, competitive, and aimed at material gain. Its failure leads to psychological disintegration. Elesin's performance is communal, spiritual, and aimed at cosmic balance. Its failure leads to metaphysical chaos and communal dishonor. Both men are ultimately crushed by the weight of the roles their societies have assigned them.

4. A Comparative Juxtaposition: Individual versus Communal Collapse

Placing *Death of a Salesman* and *Death and the King's Horseman* side-by-side reveals a stark contrast in how trauma and identity are constructed, a difference rooted in their foundational cultural values. The source of trauma for Willy Loman is internal and chronic, the slow erosion of his self-worth in a society that measures a man by his economic success. The antagonist is the American Dream itself, an ideology he has so thoroughly internalized that its failure becomes his own. For Elesin, the trauma is acute and brutally external. His world is stable until Simon Pilkings intervenes. The trauma is not a psychological flaw but a historical violence. Willy's tragedy is the implosion of a man; Elesin's is the derailment of a cosmos.

This distinction is reflected in their sense of identity. Willy's identity is radically individualistic, defined by his profession and his ability to be "well liked." When these fail, there is nothing left. Elesin's identity is entirely communal; he is the King's Horseman, a title embodying a sacred function. When Pilkings stops him, he erases the man's identity, rendering him a nameless, functionless being. The function and meaning of suicide in each play are also diametrically opposed. Willy's suicide is a desperate attempt to create monetary value. In Soyinka's play, death is understood in three distinct ways: Elesin's intended ritual is a life-affirming transition; Olunde's suicide is a tragic but necessary communal sacrifice; and Elesin's actual suicide is a profane act of shame. A powerful point of comparison lies in the key female figures. Linda Loman is the guardian of the individual man; her fierce loyalty compels her to protect Willy's fragile psyche, even if it means enabling his delusions and perpetuating the family's state of denial. In contrast, Iyaloja is the guardian of the community and its metaphysical truths. While she honors Elesin initially, once he fails in his sacred duty, her loyalty shifts to the cosmic order he has betrayed. Her final, scathing condemnation of Elesin is the voice of the culture itself, prioritizing communal well-being over individual pity.

Ultimately, the comparison highlights the powerful role of cultural imperatives. The American Dream creates an environment where failure is a deeply personal shame. The Yoruba worldview provides a framework where an individual's life has profound meaning beyond the self. Elesin's tragedy is not that his culture failed him, but that a foreign power prevented him from fulfilling his place within it. Homi K. Bhabha's (1994) concept of colonial mimicry offers a lens here; Pilkings, by wearing the confiscated egungun costume for a fancy-dress ball, performs a grotesque mimicry of a sacred tradition he cannot comprehend (Soyinka, 1975, pp. 19-20). He believes he can appropriate the symbol without consequence, demonstrating the profound and dangerous ignorance at the heart of the colonial project (Bhabha, 1994, p. 86). His action is a colonial fantasy of control over native culture, yet it backfires, revealing his utter powerlessness to grasp the metaphysical reality he is desecrating.

The father-son dynamics provide a final, powerful point of contrast. Biff Loman's primary struggle is to break free from his father's "phony dream" and the toxic identity Willy has imposed on him. His tearful confrontation, "Pop, I'm nothing! I'm nothing, Pop. Can't you understand that?" is a desperate plea for recognition of his true, ordinary self (Miller, 1998, p. 106). It is this moment of raw, painful truth that paradoxically allows Willy to feel his son's love for the first time before he resolves to die *for* him. Olunde's struggle is the inverse. He does not seek to escape his father's identity but to see it honored. His tragedy is that he must take on the duty his father abandoned, sacrificing his own future to mend the broken cord of tradition. Biff must destroy his father's dream to save himself; Olunde must sacrifice himself to save his father's (and his people's) honor.

CONCLUSION

The tragedies of Willy Loman and Elesin Oba, while culminating in the same final act of suicide, are born from profoundly different worlds. Arthur Miller's *Death of a Salesman* charts the slow, internal decay of a man undone by a cultural promise of individual greatness that he could not fulfill. Willy's trauma, as explored by critics like Raymond Williams, is a testament to the psychological violence of an atomized, materialistic society where a man's worth is measured by his paycheck. Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* presents a different kind of tragedy: the violent, external shattering of a communal and cosmic order by the blunt force of colonial ignorance. Elesin's trauma is not one of personal inadequacy but of historical catastrophe.

Read together, these two masterpieces demonstrate that while suffering, despair, and the search for meaning are universal, the ways in which these struggles are framed and resolved are irrevocably culturally specific. Willy Loman dies a lonely death to prove his material value. Elesin Oba dies in shame, his ritual purpose stolen and perversely fulfilled by his son. These plays endure because they speak to fundamental anxieties that persist in our time. *Salesman* continues to resonate with audiences grappling with economic precarity and the often-unbridgeable gap between aspiration and reality in a hyper-competitive world. *Horseman* remains a vital text in postcolonial studies, speaking powerfully to ongoing dialogues about cultural restitution, the lasting spiritual impact of colonialism, and the urgent need to respect the complex integrity of different worldviews. By examining these divergent paths to self-destruction, we gain a richer understanding of not only the destructive power of a hollow dream but also the devastating consequences of a world wrenched from its spiritual axis. They serve as enduring literary evidence that the most profound human stories are those that capture the intersection of personal agony and the larger forces of history, culture, and belief.

REFERENCES

- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bigsby, C. (1998). Introduction. In A. Miller, *Death of a Salesman* (pp. vii-xxvii). Penguin Books.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Gibbs, J. (1986). *Wole Soyinka*. Macmillan Publishers.
- Herman, J. L. (1997). *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. Basic Books.
- Huftel, S. (1965). *Arthur Miller: The burning glass*. Citadel Press.
- Jeyifo, B. (2004). *Wole Soyinka: Politics, poetics, and postcolonialism*. Cambridge University Press.
- Katrak, K. H. (1986). *Wole Soyinka and modern tragedy: A study of dramatic theory and practice*. Greenwood Press.
- Miller, A. (1998). *Death of a Salesman*. Penguin Books. (Original work published 1949)
- Otten, T. (1995). The temptation of Willy Loman. In H. Bloom (Ed.), *Arthur Miller's Death of a Salesman* (pp. 45-56). Chelsea House Publishers.
- Soyinka, W. (1975). *Death and the King's Horseman*. W. W. Norton & Company.
- Williams, R. (1966). *Modern tragedy*. Stanford University Press.
- Wright, D. (2001). *Wole Soyinka revisited*. Twayne Publishers.

Tarihi Kurgu Olarak Harem Anlatıları

Atalay GÜNDÜZ *
Yonca Gül UĞURLU **

ÖZ

Harem kavramı geçmişten günümüze farklı anlam yükleriyle çeşitli metin türlerine konu olmuş bir temadır. Özellikle *Binbir Gece Masalları* ve çevirilerinin etkisiyle zenginleşen harem külliyesi, farklı dönemlerde farklı ideolojik yapılar ve dönemsel normlarla şekillenen bir olgu haline gelmiştir. Harem kavramının sözlük anlamına bakıldığında farklı biçimlerde tanımlandığı görülmekle birlikte esasında gizli, örtülü ve kutsal yer anlamına gelmektedir. Ancak özellikle *Binbir Gece Masalları*'nın etrafında şekillenen harem anlatılarının, Batının Doğuyu egzotikleştirme ve erotikleştirme yolunda bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Oryantalist söylemin sıklıkla bu amaçla yer verdiği harem temasının yansımaları edebiyat ve sanat alanlarında görülebilir. *Binbir Gece Masalları*'nın harem kurgu boyutunda konu edindiğini söylemek yanlış olmayacaktır. On altıncı yüzyıldan itibaren Batılı seyyahların farklı amaçlarla Doğu'ya yaptıkları seferlerin sayısı artmış, harem her daim bu doğrultuda bir merak unsuru olmuştur. Ancak harem, mahrem alanı olarak kabul edilmesi nedeniyle erkek seyyahların ziyaret arzusu merak boyutunda kalmıştır. Öte yandan bu durum Batılı kadınlar için geçerli olmamış, özellikle eşlerinin görevleri aracılığıyla İstanbul'a gelen hanımlar mevkileri sayesinde hareme bizzat ziyarette bulunmuştur. Bu duruma en iyi örnek Lady Mary Montagu olmuş, Batılı erkek seyyahların harem hakkındaki yanlış temsillerini mektuplarında eleştirel bir dille ortaya koymuştur. Öyle ki bu mektuplar sonraki dönemde derlenerek pek çok farklı dile çevrilmiş, yeniden basılmış ve harem anlatılarının temsil boyutunda etkili bir referans oluşturmuştur. Bu çalışma ise harem anlatılarının tarihi kurgu alanındaki temsilini araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırma, bu anlatıların tarihsel gelişimine odaklanarak, tarihi kurgu alanında harem anlatılarının Türk yazın dizgesine girişini ve gelişimini irdelemeyi hedeflemektedir. Tarihsel dönemlerin harem anlatılarındaki temsilleri nasıl etkiledikleri, dönemin yaygın ideolojik ve poetik normlarının anlatı ve alanyazını nasıl şekillendirdiği tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Harem anlatıları, tarihi kurgu, oryantalizm, *Binbir Gece Masalları*.

Harem Narratives as Historical Fiction

ABSTRACT

The concept of the harem has been represented across various textual and cultural forms throughout history, accumulating multiple layers of meaning over time. Enriched particularly through *One Thousand and One Nights* and its translations, the corpus of harem narratives has become a discursive field shaped by changing ideological frameworks and period-specific norms. Although the concept of harem is defined in various ways in different sources, at its core it denotes a space that is concealed, protected, and regarded as sacred. However, the harem narratives that were shaped around *One Thousand and One Nights* came to function as a tool for the West in exoticizing and eroticizing the East. The harem motif employed for this purpose within Orientalist discourse finds its reflections across both literary and artistic domains. In this regard, *One Thousand and One Nights* may be seen as a cornerstone for the fictional codification of the harem. Beginning in the sixteenth century, the number of Western travelers journeying to the East for various purposes increased, and the harem consistently remained an object of curiosity within this context. However, since the harem was regarded as a strictly private and secluded space, the desire of male travelers to visit it largely remained confined to the realm of speculation and distant fascination. By contrast, Western women were not subject to the same restrictions. Particularly those who came to Istanbul accompanying their husbands on diplomatic or administrative appointments were able, by virtue of their social position, to visit the harem in person. The most exemplary figure in this regard is Lady Mary Wortley Montagu, who, in her letters, critically challenged the inaccurate and often sensationalized depictions of the harem circulated by Western male travelers. Indeed, these letters were later compiled, translated into numerous languages, and repeatedly republished, ultimately becoming a significant point of reference in the representation of harem narratives. Accordingly, this study seeks to explore how harem narratives have been constructed, transformed, and circulated within the field of historical fiction. The study focuses on the historical development of these narratives and aims to examine how harem narratives entered and evolved within the Turkish literary polysystem in the field of historical fiction. It will further discuss how different historical periods shaped the representation of the harem, and how the prevailing ideological and poetic norms of each era informed both the narratives themselves and their subsequent reception in the scholarly literature.

Keywords: Harem narratives, historical fiction, orientalism, *One Thousand and One Nights*.

*Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, atalay.gunduz@deu.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-0325-5191>.

**Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, yonca.ugurlu@selcuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3379-2556>.

GİRİŞ

Çeviribilim alanında Manipülasyon Ekolü olarak adlandırılan akımın öncü isimlerinden Andre Lefevere, çeviriyi bir yeniden yazım süreci olarak tanımlamaktadır (Lefevere, 1992, s. vii). Lefevere'ye göre hangi amaçla üretilmiş olursa olsun, yeniden yazımlar, belli bir ideolojik ve poetik duruş sergiler ve bu durumda toplumsal kaygılar doğrultusunda manipülasyona yol açar. Nitekim Lefevere, yeniden yazımı manipülasyon olarak tanımlamaktadır. Çeviri, antoloji, tarihyazımı, eleştiri ve derlemelerin dâhil olduğu yeniden yazım bir çatı kavram niteliği taşıırken Lefevere'ye göre “yeni kavramlar, yeni metin türleri, yeni araçların aktarımında önemli bir rol oynayabilir,” ama aynı zamanda “yeniliği de baskılayabilir, çarpıtabilir ve sınırlayabilir” (Lefevere, 1992, s. vii). Yeniden yazımın en güçlü örneklerinden olan çeviride Lefevere'ye göre ideolojik ve poetik kaygılar, dilsel kaygılardan önce gelmektedir (1992, s. 39). Bu çıkarımdan hareketle, çevirinin salt dilsel bir aktarım olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çeviri, yani yeniden yazım sürecine dâhil olan ve Lefevere tarafından profesyoneller olarak tanımlanan bireyler veya patronaj olarak tanımlanan eyleyici ve kurumların rolü oldukça büyüktür. Profesyoneller çevirmenler, editörler, eleştirmenler, akademisyenler gibi eyleyicilerden oluşur ve patronaj birimi tarafından belirlenen parametreler ışığında yazın dizgesini içeriden kontrol eder. Böylece edebiyatın nasıl olması gerektiği yani poetikası belirlenmiş olur. Öte yandan dış kontrol sistemini yöneten birim ise patronajdır. Kontrol mekanizması olarak patronaj, toplumun nasıl olması gerektiğini yani ideolojiyi belirler. Bu doğrultuda patronaj, yeniden yazımı ileri taşıyabilir veya engelleyebilir.

Lefevere, yeniden yazım sürecine dâhil olan eyleyicileri yeniden yazarlar olarak da tanımlar. Ona göre, bu eyleyiciler “bir yazarın, bir eserin, bir dönemin, bir türün, bazen de bütün bir edebiyatın imgelerini yarattığını” ifade etmektedir (1992, s. 5). Lefevere, bu imgelerin genelde rekabet ettikleri asıllarıyla birlikte var olduklarını fakat imgelerin asıllarından daha geniş kitlelere ulaştığını ve bunun da kaynak metinleri arka plana ittiğini eklemektedir. Bu noktada yukarıda bahsedilen manipülasyon kavramı ön plana çıkmaktadır. Yeniden yazımlar ideolojik ve poetik olarak manipülasyona uğrayarak üretilir ve ortaya çıkardıkları imgeler asıllarından ayrılır.

Lefevere'nin yeniden yazım ve manipülasyon kavramlarından hareketle, bu çalışma harem anlatıları merkezinde yürütülmüştür. Harem kavramının tanımı ve harem anlatılarının çıkış noktaları ele alınarak özellikle oryantalist söylemin oluşturduğu imgelerle Osmanlı haremının temsilleri sorunsallaştırılmıştır. Binbir Gece Masallarıyla doğu temsillerinin en merkezi temalarından birine dönüşen harem anlatıları, Lady Montagu (1689-1762), Julia Pardoe (1806-1862), Pierre Loti (1850-1923), Grace Ellison (1880-1935) gibi tanınan yazarların anlatılarında en önemli odak noktasını oluşturmuştur. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Türk yazın dizgesi batıdaki doğu imgelerine merak sarmaya başlamıştır. 1930'lu yıllarda harem anlatılarının nasıl bir ilgi uyandırdığını, tarih yazılarını dönemin gazetelerinde ve çok satan kitaplarında yayınlayan Ahmet Refik Altınay ve Reşat Ekrem Koçu'nun gerek telif gerekse çeviri eserlerinin popülerliğinden anlayabiliriz. Harem anlatılarının yazın dizgesinde en güçlü temsilcilerinden Lady Mary Montagu'nun mektuplarının ilk çevirilerini Türkçeye kazandırmış olmanın yanında *Lale Devri* (1932), *Cem Sultan* (1924), *Kadınlar Saltanatı* (1916), *Kızlarağasının Püçü* (1933), *Kabakçı Mustafa* (1958), *Haşmetli Yosmalar & Osmanlı Taribinde Yasaklar* (1962) gibi telif eserlerle Harem anlatılarının yazın dizgesinde yer almasında önemli bir rol oynamışlardır.

Harem anlatıları, 2000'li yıllarda benzer biçimde çeviri merkezinde yeniden ilgi görmeye başlamıştır. Ann Chamberlin'in 1990'lı yılların sonunda yayınladığı *Sofia* başlıklı üçlemesi ile başlayan bu yeni dalga, çevirmeni Solmaz Kamuran başta olmak üzere harem anlatılarının merkezde yer aldığı pek çok tarihi kurgu kitabının önünü açmıştır. Harem anlatılarının 2000'li yıllardaki popülerliğinin zirve noktası ise *Muhteşem Yüzyıl* dizisinin (2011) yayın hayatına başlaması olarak kabul edilebilir. Önceden benzeri görülmemiş bir ilgiyle karşılanan dizinin diğer metin türlerindeki yeniden yazımlarına ivme kazandırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle çevirmen/yazar Demet Altınyeleklioğlu'nun aynı dönem yayınlanan Osmanlı Hanedan Serisi bu yeniden yazımların ön plana çıkan örneklerindedir.

Bu örneklerde de görüldüğü üzere harem farklı dönemlerde ideolojik ve poetik koşullar doğrultusunda yeniden şekillenen, süreklilik gösteren bir temadır. Bu noktada, harem anlatılarının çıkış noktasına dönmek ve bu anlatıların beslendiği temel kaynaklardan biri olan *Binbir Gece Masalları* Batı yazınında Doğu'yu egzotik ve erotik bir mekân olarak yeniden kurgulayan temsillerin zeminini oluşturmuş ve ilerleyen dönemde ortaya çıkan harem merkezli yeniden yazımların da tematik temellerini atmıştır. Bu çalışma kapsamında, bu

temsillerin oluşturduğu harem anlatılarında öne çıkan ortak temalar, Reina Lewis ve Rana Kabbani'nin çalışmalarında belirttikleri bakış açıları doğrultusunda ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Lefevere'nin yeniden yazım kavramında vurgulandığı üzere, metinlerin ve imgelerin daha geniş dolaşım alanına girmesi, bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, yeniden yazımlar aracılığıyla harem anlatılarının temsili ve imgesinin nasıl üretildiği, dönüştüğü ve yeniden dolaşıma girdiği sorgulanacaktır.

1. Harem Tanımı ve Harem Anlatıları

Harem kavramı, tarih boyunca yalnızca fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik bir alanı ifade etmiştir. Bu nedenle harem anlatılarına geçmeden önce harem tanımlarına bakmak doğru olacaktır.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te harem kelimesi: “(i) saray ve konaklarda kadınlara ayrılan bölüm, selamlık karşısı; (ii) bu bölümde oturan kadınların hepsi; (iii) sarayda padişahın özel hayatının geçtiği bölüm; (iv) hanım” (Türk Dil Kurumu, t.y.) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımlara bakıldığında, harem kavramının hem mekânsal hem sosyal olarak bir karşılığı olduğu söylenebilir. Harem, mekânsal olarak kadınların vakit geçirdiği yer ve bu kadınlardan bahsetmek için kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde ise harem kavramı daha geniş bir tarihsel ve kültürel bağlamda tanımlanmaktadır. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü* ile benzer şekilde harem mekânsal özelliklerine değinmekle birlikte farklı olarak kavramın “örtmek, gizlemek, başkalarından esirgemek; ayırmak, tecrit etmek” ve “korunan, mukaddes ve muhterem olan şey veya yer” anlamlarına da dikkat çekilmektedir (Özaydın & Bozkurt, 1997). İslam öncesi dönemde de harem mekânsal tanımına yer veren *İslam Ansiklopedisi*'nde harem kavramının manevi olarak mukaddes, mahrem ve kutsal kabul edildiğinin ön plana çıkması oldukça önemlidir.

Bu bağlamda harem kavramının Batı toplumlarındaki tanımlarıyla karşılaştırmalı incelemek adına İngilizce *Merriam-Webster Dictionary*'deki anlamları incelenmiştir: “(i) a. a usually secluded house or part of a house allotted to women in some Muslim households, b. the wives, concubines, female relatives, and servants occupying a harem, (ii) **informal** : a group of women associated with one man; (iii) a group of females associated with one male, used of polygamous animals” (Merriam-Webster Dictionary, t.y.). Bu tanımlarda, Türkçe kaynaklarda yer alan “mukaddes”, “mahrem” ve “kutsal” gibi anlamlara karşılık gelen herhangi bir ifade bulunmamaktadır. İlk tanımlar, harem mekânsal boyutuna atıfta bulunsa da özellikle ikinci ve üçüncü tanımlarda Türkçe karşılıklarından uzaklaştığı görülmektedir. Özellikle tek bir erkeğin birden fazla kadınla ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan harem temsili tam da oryantalist söylemin inşa ettiği “saraydaki sultanın çok sayıda cariyesi” imgesine hizmet etmektedir. Bu anlam kayması nedeniyle harem, kutsallık ve mahremiyetle bağdaşan bir yaşam alanı olmaktan çıkarak, Batı'nın gözünde erotik, gizemli ve erişilmesi arzulan bir mekâna dönüşmüştür.

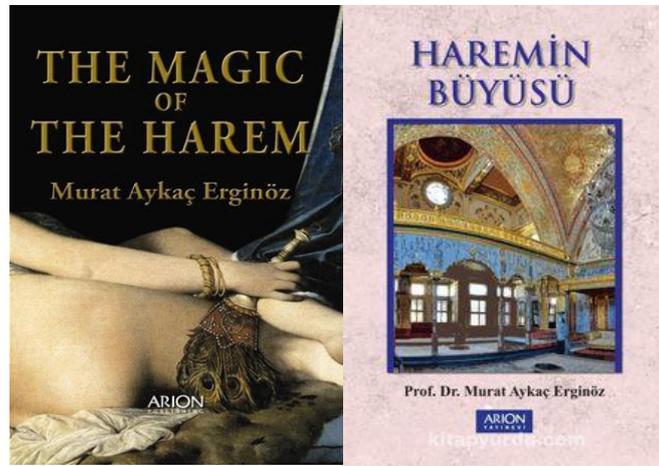
Nitekim sözlükte verilen örnek cümle, bu dönüşümün modern Batı kültüründeki uzantılarını daha net biçimde yansıtmaktadır: “Every red-blooded American male has no doubt fantasized about what went on in Hugh Hefner's bedroom with his harem of blond bombshells.” (Merriam-Webster Dictionary, t.y.). Playboy dergisinin kurucusu olarak bilinen Hugh Hefner, Amerikan popüler kültüründe çok çokeşlilik, cinsellik ve güç temsillerinin somutlaştığı figürlerden biridir. Dergisiyle aynı adı taşıyan Playboy Malikânesi, örnekte de belirtildiği üzere, Batılı erkeklerin harem fantezisinin vücut bulduğu, yani bu fantezinin onların gözünde “gerçekleştiği” yer olarak sembolleştirilmiştir.

Bu örnek, harem kavramının Batı toplumlarında uğradığı anlam kaymasının yalnızca tarihsel bir döneme özgü olmadığını, geçmişte üretilen oryantalist imgelerin günümüz popüler kültüründe de farklı biçimlerde yeniden üretildiğini, yani yeniden yazıldığını göstermektedir. Doğu'ya özgü kutsal, mahrem ve toplumsal bir alanı tanımlayan harem kavramı, Batı'nın tarihsel belleğinde erotize edilmiş ve nesneleştirilmiş bir temsile

¹ (i) Bazı Müslüman evlerde, genellikle kadınlara ayrılmış, dışa kapalı bir ev ya da evin bölümü, b. haremde yaşayan eşler (kadın), cariyeler, akrebalar ve hizmetkarlar; (ii) **günlük dilde** bir erkekle ilişkilendirilen kadınlar grubu (örnek: pop yıldız ve harem); (iii) çok eşli hayvanlarda bir erkeğe bağlı dişi topluluğu.

dönüşmüştür. Bu temsiller farklı alanlarda, farklı metin türlerinde modern dönemde dahi kültürel üretimlerle sürdürülmeye devam etmiştir.

Bu olgunun çarpıcı örneklerinden biri olarak Murat Aykaç Erginöz'ün aynı yayınevinden çıkan *Harem'in Büyüsü* (1999) başlıklı kitap kapakları gösterilebilir. Kitabın Türkçe ve İngilizce basımlarının ikisi de aynı kitapevinden, *Arion Yayınları*, çıkmasına rağmen kitap kapaklarında yer alan görseller birbirinden son derece uzak temsilleri barındırmaktadır. Kitabın Türkçe kaynak metin kapağında harem kavramının mimari ayrıntılarına ve mekânsal unsurlara odaklanan bir görsel tercih edilirken, İngilizce erek metnin kapağında (*The Magic of the Harem*) kadın bedeni merkezli ve erotize edilmiş bir görsel tercih edilmiştir. Bu iki baskı arasındaki görsel fark, harem temsiline Batı bağlamındaki yeniden yazımda nasıl dönüştüğünü göstermekle birlikte oryantalist ideolojiyle şekillenen bir manipülasyonu işaret etmektedir.



Batı'da harem imgesindeki bu sapma, yalnızca görsel temsillerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda söyleme de yansımış; hem *merak* hem *yasak* unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Harem bir yandan gizemli ve kapalı bir alan olarak merak uyandırırken diğer yandan ahlaki sınırların ihlali ile ilişkilendirilmiştir. Bu ikili durum kültürel alanda hem cinsel cazibeyle karışık bir ilgi hem de ahlaki normların erozyonuna yönelik bir tedirginlik uyandırmıştır.

Bu durum, tarihsel süreç içinde *harem* kavramının özellikle İngilizce konuşulan dünyada ne tür çağrışımlar taşıdığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yirminci yüzyılın başında Osmanlı kadınları ve harem üzerine pek çok eser kaleme almış olan Grace Ellison, dönemin bu algısını kendi anekdotlarından birinde oldukça açık biçimde aktarır. Ellison, Osmanlı ailesi ve kadınları üzerine konuşma yapmak üzere bir dernek tarafından davet edildiğinde, konuşmasının başlığında harem kelimesini kullanmamasını özellikle rica ettiklerini aktarmaktadır (Ellison, 1913, s. xvi., akt. Lewis, s. 100). Öyle ki, dinleyicilerin bir kısmı bu başlığı "cinsel içerikli" bulup uzak duracak, bir kısmı ise tam da bu beklentiyle geleceğinden hayal kırıklığı yaşayacaktır.

Bu söylemsel ve imgesel sapmalar, yalnızca harem kavramının algılanış biçimini değil, bu kavram etrafında şekillenen anlatıların kurgusal özelliklerini de doğrudan etkilemiştir. Batı'da oryantalist bakış açısıyla üretilen harem anlatıları, bu ideolojik bakışın izlerini taşımakla birlikte Osmanlı kadınlarının kaleme aldığı karşı anlatılar, aynı temaları farklı bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır. Bu doğrultuda Reina Lewis'in *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem* (2004) ve Rana Kabbani'nin *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule* (1986) başlıklı eserlerinden hareketle, Osmanlı kadınlarının genel olarak karşı çıktığı harem anlatılarının tematik sınıflandırılması aşağıdaki tabloda özetlenebilir:

Temalar	Batı Anlatılarında Harem	Osmanlı Kadınlarının Karşı Anlatıları
Egzotizm & Erotizasyon	Harem, “yasak ve gizemli” mekân, kadın bedeninin erotik nesne olarak sunulması	Kadınların entelektüel kimlikleri öne çıkması (Lewis, s. 2)
Şiddet & Kölelik İmgesi	Köle pazarı, zincirlenmiş cariyeler ve “tutsak kadınlar” imgeleri	Yazarlar kölelik yanında modernleşme talepleri
Mekânın Kapalılığı & Gizem	Harem, erişilmez ve hayal edilen “öteki mekân” (Kabbani, s. 10-11)	İçeriden yazan kadınlar haremî kültürel üretim mekânı olarak tanımlaması (Lewis, s. 5)
Kadın Temsili: Sultan vs. Odalık (Cariye)	Kadınlar ya entrikacı “sultan” ya da cinsel nesne “odalık” olarak ikili şekilde temsil edilir (Lewis, s. 7-8)	Osmanlı kadınları bu algıya karşı çıkıp özgürlük taleplerini dile getirir (Lewis, s. 3)

Batı kaynaklı harem anlatılarında egzotizm ve erotikleştirme teması, haremın “yasak”, “gizemli” ve “ulaşılmaz” bir mekân olarak betimlenmesiyle iç içe geçmiştir. Bu anlatılarda harem, çoğunlukla mistik bir atmosferde konumlandırılmakta, kadın bedeni ise bu gizemin vücut bulmuş hali olarak erotik bir nesneye indirgenmektedir. Böylece kadın, hem Doğu’nun simgesi hem de Batılı erkek bakışının arzu nesnesi haline getirilmektedir. Buna karşılık Osmanlı kadınlarının kaleme aldığı karşı anlatılarda harem, yalnızca mahrem bir alan değil, aynı zamanda entelektüel ve kültürel bir mekân olarak yeniden konumlandırılmıştır. Nitekim Osmanlı saraylarındaki harem, bir eğitim kurumudur, haremdeki cariyeler, başta dini eğitim olmak üzere dil, musiki ve görgü alanlarında yoğun bir öğrenim sürecinden geçmektedir.

Batıdaki oryantalist söylemde harem anlatılarının mekânı çoğunlukla saray olarak kurgulansa da bu anlatılarda cariyelerin saraya ulaşmadan önce geçirdikleri süreçlerde köle pazarları, zincirlenme sahneleri ve esaret imgeleri ön plana çıkmaktadır. Kadın bedeni, burada yalnızca arzu nesnesi değil, aynı zamanda Batılı beyaz erkek tarafından kurtarılmaya muhtaç figür haline getirilir. Oryantalist söylemin egemen olduğu bu anlatılarda edilgen ve kurtuluşu dışarıdan bekleyen kadınların aksine, Osmanlı kadınlarının karşı anlatılarında Osmanlı kadınlarının modernleşme ve tanınma talepleri ön plana çıkmaktadır.

Batılı oryantalist anlatılarda kadın temsili çoğunlukla ikili bir karşıtlık içinde sunulmaktadır. Kadınlar ya entrikacı ve çıkarıcı bir “sultan” figürü olarak ya da cinsel arzusunun sembolü haline getirilen bir “cariye/odalık” şeklinde tasvir edilir (Lewis, 2004, ss. 7-8). Lewis’in belirttiği üzere Osmanlı kadınlarının batı söyleminde küçümseme biçimleri yalnızca cinsel düzeyde sınırlı değildir. Bu küçümseme aynı zamanda zamansal, toplumsal ve kültürel boyutlarda gerçekleşmektedir. Zamansal olarak oryantalist anlatılarda Doğu’nun modern öncesi geçmişe hapsolmuş bir yer olarak sunulması sıklıkla karşılaşılan temalardandır. Genellikle bu coğrafyalardaki gelişmeler göz ardı edilirken, harem anlatıları özelinde 16. yüzyıl haremî ile 21. yüzyıl harem tasvirlerinin birbirinden çok farkı bulunmamaktadır. Öte yandan söz konusu anlatılarda harem, sarayda sultanın haremîni ifade etmektedir. Nitekim anlatılarda sınıf farklılıkları yok sayılmış, kadınlar yalnızca sultan veya köle olarak ele alınmıştır. Bu kadınlardan özellikle cariyeler bilinçsiz, tembel ve cahil harem kadınları olarak sarayda keyif süren kadınlar olarak betimlenmiştir. Karşı anlatılarda ise yine hem sınıf farklılıklarına dikkat çekilmiş, hem de haremın entelektüel yönü vurgulanmıştır.

2. Batıda Harem Anlatıları

Harem anlatılarının yazılı biçimde şekillenmeye başlaması, Doğu’nun Batı’daki temsili açısından dönüm noktalarından biri olan *Binbir Gece Masalları*’nın çevirileriyle yakından ilişkilidir. Batı dünyasında bu anlatılar, doğrudan Doğu’dan gelmemiş, Fransız oryantalist ve arkeolog Antoine Galland’ın derlediği *Les Mille et Une Nuits* aracılığıyla dolaşıma girmiştir. Galland’ın on iki ciltlik derlemesi 1704-1717 yılları arasında Paris’te yayımlanmış, bu serinin ilk cildi ise yalnızca iki yıl sonra İngilizceye çevrilerek Andrew Bell tarafından Londra’da basılmıştır (Dickson, 2019, s. 4)

Bu aktarım süreci, Doğu’nun Batı’daki temsiline ilişkin temel bir gerçeği ortaya koymaktadır: Batının “Doğu imgesi” çoğu zaman Doğu’nun kendisinden değil, Batı’nın kendi içindeki kültürel üretimlerden

doğmuştur. *Binbir Gece Masalları*, bu anlamda yalnızca bir çeviri değil, aynı zamanda Batının Doğuyu hayal etme ve yeniden yazma biçiminin ilk örneklerindedir.

Harem yukarıda da belirtildiği üzere mahrem bir alan olarak bilindiğinden Doğu'nun kendi içinde kaleme almaktan sakındığı bir husustur. Bu nedenle "aslı" dolaşımında olmamakla birlikte Batı'nın yeniden yazımlarla yarattığı imge Lefevre'nin de bahsettiği gibi rekabette olduğu aslından daha yaygın biçimde dolaşıma girmiştir..

2.1. Türkiye'de Harem Anlatıları

Mahremiyet mekânı olarak harem Osmanlı yazın dizgesinde veya kültürün diğer alt dizgelerinde Osmanlı romanı ortaya çıkana kadar repertuarın bir parçası değildir. Yazın dizgesi özelinde Osmanlı Devleti'ne bakıldığında Osmanlı romanı başlayana kadar iki ana alt dizge olduğu söylenebilir: Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatı. Bu iki yazın dizgesinin de okur kitlesi birbirinden oldukça farklı olup –saray ve halk- konu edindikleri olgular ve metin türleri kurguya müsaade eden bir yapıda değildir. Divan Edebiyatında aşk konuları genellikle kadının bir bakıma silüetine övgüler dizerek devam ederken, Halk Edebiyatında söz konusu olan aşk Yaradan'a karşı olan tasavvufi duygulardır. Kurgunun, Türk yazın dizgesine Tanzimat Fermanının ilanını takip eden dönemde özellikle çevirilerin başlamasıyla girdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Özellikle Batı'dan yapılan çevirilerle dolaşıma giren yeni metin türlerini Türkçeye aktaran çevirmenler daha sonrasında bu türlerde telif eserlerini vererek kültürel alımdan (import) bir aktarım süreci (transfer) gerçekleştirmişlerdir. Bu süreç, Tanzimat'tan Cumhuriyetin ilanından sonraki döneme, sonrasında tek partili dönemden siyasi ideolojinin yansımalarının toplumun her alanında en derinden hissedildiği 1980'lere ve 1990'lardan günümüze kadar devam eden bir örüntüyü de oluşturmuştur. Bu çalışmada harem anlatılarının dolaşımında rol oynayan eyleyiciler bakımından benzer örüntüleri barındıran 1930 ve 2000'li yıllar ele alınmıştır.

Batı'nın Doğu'ya karşı duyduğu merak, Doğu'ya yapılan seyahatlerin artmasına neden olmuştur. Özellikle Batılı beyaz erkeklerin gerçekleştirdikleri seyahatlerde, Doğu aslından uzaklaştırılarak temsil edilmiş, hatta bu temsiller oryantalist ressamların hiç gitmedikleri şehirlerin, ülkelerin resimlerini yapmalarına kadar süren bir yayılma alanına sahip olmuştur. Öte yandan Doğu'ya bu seyahatleri sadece erkekler değil, kadınlar da gerek göreve giden eşlerinin yanında gerekse de tek başlarına gerçekleştirmişlerdir.

1716 yılında Osmanlı Devleti'ne İngiliz büyükelçisi olarak atanan Edward Wortley Montagu'nün eşi Lady Mary Wortley Montagu tam da bu duruma örnek teşkil etmektedir. Hayatının bir kısmını büyükelçi olan eşi ile birlikte İstanbul ve Edirne'de geçiren Lady Montagu, özellikle harem ve saray yaşantısıyla ilgili gözlemlerde bulunmuş ve bu gözlemleri İngiltere'de yaşayan akrabalarına ve arkadaşlarına yazdığı mektuplar aracılığıyla dolaşımda olan harem anlatılarına karşı çıkmış ve haremın asıl işleyişini aktarmıştır (İnce & Gündüz, 2023, s. 296). Montagu'nün ölümünden sonra derlenip basılan bu mektuplar bir seyahatname niteliği taşımaktadır. Türkiye'de de oldukça popüler olan bu eser, "*Cumhuriyet döneminde (harf inkılabı- 1928 sonrası) İngilizceden Türkçeye yapılan çeviri seyahat eserleri bütüncesine göre İngilizceden Türkçeye en çok çevrilen seyahat eseri*" olarak kabul edilmektedir (İnce & Gündüz, s. 307). İngilizcede *Turkish Embassy Letters* başlığıyla yayınlanan eser, Türkçeye *Şark Mektupları*, *Türkiye Mektupları*, *Doğu Mektupları* gibi başlıklarla farklı çevirmenlerin kaleminden okuyucuyla buluşmuştur. Özellikle 1930'lu yıllarda Ahmet Refik Altınay ve Reşad Ekrem Koçu bu eserin çevirmenleri olarak ön plana çıkmaktadır. Üniversitede tarih okumuş ve bir dönem dersler vermiş bu iki isim, önceleri çevirilerini yaptıkları bu metin türünde kendi telif eserlerini vermeye başlamıştır.

Even-Zohar'ın kültürel alım ve aktarım kavramları (*import* ve *transfer*) bu durumu en iyi şekilde açıklamaktadır. Even-Zohar'a göre (2003, s. 169), diğer kültürlerden alınan (import) ürünler (eserler), giderek erek repertuarın bir parçası haline gelir. Erek kültürde dolaşıma giren bu eserler bir süre sonra bir aktarıma (transfer) dönüşerek yazın dizgesi içinde bu alınan ürünlere benzer eserler üretmeye başlar. Ancak bu süreçte diğer kaynak kültürlerden alınan her eser ya da metin türü erek kültürde her zaman alımlayıcısını bulamayabilir, yani bir aktarıma dönüşmeyebilir. Even-Zohar, kültürel alımın aktarıma dönüşebilmesi için erek kültürde onu karşılayacak öncüllerin, benzer metin türlerinin ve yaygın temaların bulunması gerektiğini belirtir (2003, s. 169). Öyle ki erek okur açısından bunlar tanıdık gelmeli ve "yerli" hissi uyandırmalıdır. Even-

Zohar'ın belirttiği hususlar çerçevesinden Ahmet Refik Altınay ve Reşad Ekrem Koçu'ya baktığımızda bahsedilen aktarımın harem anlatılarında gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Altınay ve Koçu'nun telif eserlerinin başka dillere çevrilerek diğer kültürlerde dolaşıma girmesi ise bir dışa aktarım (export) süreci olarak nitelendirilebilir.

Ahmet Refik Altınay, Reşad Ekrem Koçu ve Turhan Tan gibi öncü isimlerin eserleriyle 1930'lu yıllarda harem anlatılarında gözlemlenen bu popülerliğin benzeri, Türk yazın dizgesinde 2000'li yıllarda da görülebilmektedir. Özellikle ABD'li yazar Ann Chamberlin'in 1990'lı yılların sonunda yayınladığı *Sofia* serisi bu popülerliğin başlangıç noktası olarak düşünülmektedir. *Sofia* serisi yayımlandığı kaynak yazın dizgesinde fazla popüler olmamasına karşın Türkiye'de geniş kitlelere ulaşan bir hayran kitlesiyle karşılaşmıştır. Serinin çevirmeni Solmaz Kamuran, eseri kaynak dilinde okuyup oldukça beğendikten sonra Chamberlin'e ulaşarak Türkçeye çevirisini bizzat teklif etmiştir. Bu süreçte Kamuran'ın çeviriyi başlatan bir eyleyici olarak aktif rolü dikkat çekmektedir. Kitabın tanıtımının yapıldığı dönemde Chamberlin'le birlikte Türkiye'yi gezerek bu popülerliğin daha da artmasını sağlamıştır. Çeviri bağlamında bakıldığında ise çevirmen kimliğiyle alımı gerçekleştiren Kamuran, *Sofia* serisinin hemen ardından *Kiraz* (2000) başlıklı telif eserini yayınlamaya bu alımı bir aktarıma dönüştürmüştür. Altınay ve Koçu'ya benzer şekilde eserlerinin pek çok başka dile çevrilmesiyle Kamuran'ın da bir dışa aktarım süreci oluşmuştur.

Kamuran'a benzer çevirmenlikten yazarlığa geçiş örüntüsü olarak niteleyebileceğimiz başka bir eyleyici olan Demet Altınyeleklioğlu, *Boleyn Kızı* (2003) serisiyle tanınan İngiliz yazar Philippa Gregory'nin eserlerini Türkçeye aktarmış, sonrasında da Osmanlı Hanedan Serisini kaleme almıştır. Harem anlatılarının ve kadın karakterlerin merkezde olduğu bu eserler özellikle *Mubteşem Yüzyıl* (2011-2014) dizisinin etkisiyle, daha geniş okuyucu kitlesine dolayısıyla etki alanına ulaşmıştır.

Aslı Sancar, 2000'li yıllarda harem anlatılarını kaleme alan yazarlardan biri olarak diğer yazarlardan kültür bakımından ayrılmaktadır. Aslen Amerikalı olan Sancar, sonradan Türk vatandaşlığına geçmiştir. Batı'nın Doğu'yu oryantalist bakış açısıyla değerlendirmesini kurgu olmayan diğer tarihi derleme eserlerinde oldukça eleştirmiş*, kurgu eserlerinde de Lady Montagu'ye benzer bir tutumla gerçekleri aktarmak için çabalamıştır.

Harem anlatılarının başlangıç noktası Osmanlı yazın dizgesine bakıldığında, harem olgusunun mahremiyeti ve repertuarında bulunmaması nedeniyle uzun süre doğrudan temsil edilmemiş ve bu nedenle kültürün hem yazın hem de görsel anlatı alt dizgelerinde konu edilememiştir. Ancak Tanzimat'la birlikte çevirilerin yazın dizgesine yeni metin türlerini kazandırması, kurgu edebiyatın oluşumunu mümkün kılmış ve harem artık temsil edilebilir bir anlatı teması haline gelmiştir. Bu bağlamda, Lady Montagu'nün mektuplarının yayımlanması ve özellikle 1930'lu yıllarda Ahmet Refik Altınay ve Reşad Ekrem Koçu tarafından Türkçeye aktarılması, sadece bir kültürel alımın değil, Even-Zohar'ın ifadesiyle aktarımın gerçekleştiği bir dönüm noktasıdır. Nitekim bu çevirilerden doğan anlatı biçimleri kısa sürede Türk yazın dizgesinde telif harem metinlerine dönüşmüş, takibinde bu metinlerin başka dillere çevrilmesi ile dışa aktarım (export) aşaması da tamamlanmıştır.

1930'larda harem anlatılarının büyük ölçüde erkek tarihçiler/yazarlar tarafından şekillendirilmesine karşın 2000'li yıllarda aynı anlatı dünyasının daha çok kadın yazarlar tarafından sahiplenilmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte, Ann Chamberlin örneğinde de görüldüğü üzere, harem anlatılarının dolaşıma girmesi çoğu kez çevirmenin aktif bir eyleyici olarak etkin rolüyle başlamıştır. Solmaz Kamuran ve Demet Altınyeleklioğlu örneklerinde olduğu gibi çevirmenin zamanla yazara dönüşmesi, harem anlatılarında iki farklı döngüyü ortaya çıkarmıştır. Hem anlatı olarak harem teması kültürel alımla birlikte erek kültüre bir aktarıma ve tekrar başka bir kültüre dışa aktarıma, hem de çevirmenler, yazar eyleyicilerine dönüşme döngüleri söz konusudur. Lefevre'nin yeniden yazım kavramı çerçevesinden bir okuma sağlandığında, sürece dâhil olan profesyonellerin farklı unvanlarla yeniden yazar olarak aktif rol aldığı söylenebilir.

* Bkz. *Osmanlı Kadını: Efsane ve Gerçek* (2009).

SONUÇ

Bu çalışma, harem anlatılarının farklı dönemlerdeki yeniden yazım süreçlerini Lefevere'in "yeni yazım" ve manipülasyon kavramları doğrultusunda değerlendirmiştir. Lefevere'ye göre her yeniden yazım belli bir dereceye kadar ideolojik yönlendirmeyi, yani manipülasyonu içerir. Harem anlatılarında bu yeniden yazımlar, oryantalist söylemle şekillenmiş, Doğu'yu egzotik, erotik ve zamansız (zamana hapsolmuş) bir mekân olarak temsil eden ideolojik bir çerçeve oluşturmuştur.

Söz konusu oryantalist temsil biçimlerine 20. yüzyılın başlarında Halide Edip Adıvar, Zeyneb Hanım ve Melek Hanım gibi Osmanlı kadın yazarları karşı gelmiş, eserlerinde harem kavramını yeniden tanımlayarak Doğu kadınına edilgen bir figür olmaktan çıkarmışlardır.

Türkiye'de harem anlatıları Ahmet Refik Altınay, Reşad Ekrem Koçu ve Turhan Tan gibi isimlerin çevirileri ve telif eserleriyle 1930'lu yıllarda popülerleşmeye başlamıştır. Bu dönemdeki metinler, Batı kaynaklı imgelerin yeniden üretilmesiyle bir tür alım ve aktarım süreciyle çeviri aracılığıyla içselleştirilmiştir.

2000'li yıllarda benzer bir popülerleşme eğilimi yeniden ortaya çıkmıştır. Ann Chamberlin'in 1990'lı yılların sonunda kaleme aldığı *Sofia* üçlemesi ve bu üçlemenin çevirisiyle birlikte harem anlatıları 1930'lu yıllardan farklı olarak daha çok kadın yazarlar aracılığıyla yeniden üretilmiştir. Solmaz Kamuran, Demet Altınyelekliloğlu ve Aslı Sancar gibi yazar/çevirmenlerin anlatıların merkezine kadın özne yerleşmiş, erkek bakış açısına dayanan anlatıların dışına çıkmıştır. Özellikle Batılı oryantalist söylemle gelişen kadının erotik bir nesne olarak resmedilmesinden uzaklaşarak artık kadınlar eğitilmiş, irade sahibi ve kendi kaderini belirleyen eyleyiciler olarak temsil edilmiştir.

Sonuç olarak, harem anlatıları hem Batı'nın Doğu'yu inşa etme biçimlerinin hem de Doğu kadınlarının bu temsillere karşı geliştirdiği direnişin bir yansımasıdır. Bu yönüyle harem, tarih boyunca yalnızca bir mekân değil, ideolojik müzakerelerin, kültürel çevirilerin ve temsil mücadelelerinin sürdüğü dinamik bir yeniden yazım alanı olmayı sürdürmüştür.

KAYNAKÇA

- Altınyelekliloğlu, D. (2009). *Moskof cariye Hürrem*. İstanbul: Artemis Yayınları.
- Chamberlin, A. (1996). *Sofia*. New York: Forge.
- Dickson, D. M. (2019). *Cultural encounters with the Arabian Nights in nineteenth-century Britain*. Edinburgh University Press.
- Even-Zohar, I. (2003). The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer “, Translations:(Re) shaping of Literature and Culture, ed. *Saliba Paker, Boğaziçi University Press, İstanbul*.
- İnce, S., & Gündüz, A. (2023). Tarihi yeniden kurgularken: Toplumsal bir eyleyici olarak Ahmet Refik ve Mektuplar çevirisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(2), 296–325.
- Kabbani, R. (1986). *Europe's myths of Orient: Devise and rule*. Springer.
- Kamuran, S. (2000). *Kıraze*. İnkılap Kitabevi.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Lewis, R. (2004). *Women, travel and the Ottoman harem: Rethinking Orientalism*. University Press of Florida.
- Merriam-Webster. (t.y.). *Harem*. Merriam-Webster çevrimiçi sözlük. Erişim tarihi: 15 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/harem>
- Montagu, M. W. (1933). *Şark Mektupları* (A. R. Altınay, Çev.). Hilmi Kitaphanesi.
- Montagu, M. W. (1993). *Türkîsh embassy letters*. Londra: Virago Press.
- Özaydın, A., & Bozkurt, N. (1997). Harem. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Erişim tarihi: 15 Eylül 2025, <https://islamansiklopedisi.org.tr/harem--kadinlar#1>
- Savcı, T. (Yapımcı). (2011-2014). *Muhteşem Yüzyıl* [Dizi]. Tims&B Productions.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Harem*. Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr>

Fiction as Faith: Constructing Belief in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun*

Ayşe Nur BELER*

ABSTRACT

Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* (2021) examines the subject of belief not only to portray the theological heading, but also to illustrate the fictional manner of meaning-making. The novel depicts Klara as an AF (artificial friend) that develops belief on the Sun. More, this belief becomes to have a sacred role so as to improve her perspective of the World. The commitment to the Sun is not an act of programming, rather than that Klara's faithfulness appears as a result of narrative-based and ritualized pattern of belief. Klara's process of solar worship as a modernized way of mythmaking and faith construction is the key research of this paper relying on "Notion of narrative faith" by Paul Ricœur and "mythological thought" approach of Hans Blumenberg. In the novel it appears that belief does not emerge from theological custom or biological intuition. Klara's situation presents that belief can proceed through perception of experience with fiction and symbols. Such an approach reconstructs belief as narrated structure that enables the possibility of belief which may arise even in artificial beings. The experience of Klara indicates that belief persists as an essential and existential approach regardless of age of technology. Therefore, Klara and the Sun objects traditional presumptions related to human and faith through claiming the idea that fiction may provide the base for guiding ethics and sentimental bonds even in artificial intelligence.

Keywords: Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, fiction and belief, narrative faith, mythological thought.

İnanç Olarak Kurgu: Kazuo Ishiguro'nun *Klara ve Güneş* Romanında İnançın İnşası

ÖZ

Kazuo Ishiguro'nun *Klara ve Güneş* (2021) adlı eseri, inanç konusunu yalnızca teolojik bir başlık olarak değil, aynı zamanda anlam yaratmanın kurgusal biçimi de resmetmek için inceler. Roman, Klara'yı Güneş'e inan bir (YA) yapay arkadaş olarak tasvir ediyor. Dahası, bu inanç, Klara'nın dünyaya bakış açısını geliştirmek için kutsal bir rol üstleniyor. Güneş'e olan bağlılık, bir programlama eylemi değil, Klara'nın sadakatinin anlatı temelli ve rituelleşmiş bir inanç örtüsünün sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Klara'nın Güneş'e tapınma sürecini, mit yaratma ve inanç inşasının modernleştirilmiş bir yolu olarak ele alan bu makalenin temel araştırması, Paul Ricœur'ün "anlatısal inanç" kavramı ve Hans Blumenberg'in "mitolojik düşünce" yaklaşımına dayanmaktadır. Romanda, inancın teolojik geleneklerinden veya biyolojik sezgilerden kaynaklanmadığı görülmektedir. Klara'nın durumu, inancın kurgu ve sembollerde deneyim algısı yoluyla ilerleyebileceğini ortaya koymaktadır. Böyle bir yaklaşım, inancı, yapay varlıklarda bile ortaya çıkabilecek inanç olasılığını mümkün kılan anlatısal bir yapı olarak yeniden inşa eder. Klara'nın deneyimi, inancın teolojik çağından bağımsız olarak özsel ve varoluşsal bir yaklaşım olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Bu nedenle, *Klara ve Güneş* (2021), kurgunun yapay zekada bile etik ve duygusal bağlara rehberlik etmek için temel sağlayabileceği fikrini öne sürerek insan ve inançla ilgili geleneksel varsayımlara karşı çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kazuo Ishiguro, *Klara ve Güneş*, kurgu ve inanç, anlatı inancı, mitolojik düşünce.

INTRODUCTION

In today's developed world, technological improvements have been renewing itself day by day. While some feel optimistic about it, some others perceive it as quite pessimistic. This contradiction clearly causes many discussions and constant approaches to technology since the boundary between human and artificial intelligence is being more blurred. At first, having been designed as a tool, artificial intelligence is now more than that: it has the power to think, learn and even intuit. What if it happens to feel one day? If an artificial being begins to question fear, love or hope, even its existence, will it be still defined as machine?

Because of such concerns of present, it is not surprising to come across with the reflections of uncertainty towards artificial intelligence in literature as well. Regarding this dilemma, Kazuo Ishiguro's

* M.A., Pamukkale University, English Language and Literature, abeler17@posta.pau.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0006-9213-4365>.

critical novel *Klara and the Sun* (2021) demonstrates a wide variety of critical discussions. One of the most salient and confounding of the considerations could be humankind's stance on technology. In the novel, artificial friends are designed to be companions specifically for kids. They are expected to be friends of children in their lonely and isolated lives. This illustration is described in a store where AFs wait to be sold, and Klara is one of them. However, Klara clearly differs from other AFs. She is apparently more than just a programmed companion because of her feelings and strong belief which makes her faithful. In the novel, a sick girl named as Josie finds her AF, Klara, however, Klara does not merely help her as an AF, she becomes the one who cares and wonders Josie and throughout time believes in Sun and hopes for salvation. The novel is constructed through fiction, obviously; yet still fiction is not only a narration here since it enables possibilities to demonstrate fictional manner of meaning-making. Further, it is undeniable that fiction has always been more than just storytelling because of providing the way of imagining worlds, exploring human questions, and giving shape to experiences that cannot be fully explained. Thus, it could be asserted that fiction is the way through which writers address deepest uncertainties such as life, death, meaning and belief.

Considering belief as one of the deepest uncertainties, it is not merely constituted of logic and observation. Most of the time it (re)shapes through imagination and the capacity to produce fiction. Human's intention to create stories and find symbols emerges from the complexity of life and invisibility. These fictional way of meaning-makings do not directly present solid realities, but it may help our mind to experience abstract and internalize them. Human beings try to consider uncertainty through imagination and begins to construct such feelings as faith and hope. Therefore, fiction is not merely an aesthetic tool in writing, it is a fundamental ground for revealing faith, for deepening faith and for making sense of faith. In this regard, fiction always appears as the space where philosophy and imagination meet. In this collaboration fiction and faith could be one of the most powerful intersections that fiction creates. In *Klara and the Sun* (2021), exploration of profound existential questions such as humanity, the search for meaning and the role of faith could be realized through its description of artificial intelligence. Despite being an artificial friend, Klara perceives the world around her as a subject that enables her to create meaning and hopes for the future. Critically essential example of this is the healing power of the Sun that she believes which becomes a fertile ground for interpreting the novel regarding faith. Thus, the aim of this paper is to analyze Klara's faith through theoretical perspectives of Paul Ricœur's narrative faith and Hans Blumenberg's mythological thought.

1. Narrative Faith: An Analysis of *Klara and the Sun*

One of the most keystone of the human experiences could be the effort to make sense of life and apparently this attempt is not limited with logic or scientific explanations. The individuals need narrative so that they could interpret their experiences and establish a unique world of meaning since narration is not only a story line, but also a frame in which individuals could conceptualize their lives and form their values and beliefs. Thus, belief becomes more than an intangible notion: it happens to be the mechanism that directs individual's life, provides trust in the face of uncertainty and make sense of their experiences. Obviously, human beings interconnect the past, the present and the future and build integrity of life which finds possible meanings with narration; however, an interesting thing appears with the idea that this progress of meaning-making is not limited with human mind anymore while artificial intelligence systems currently appear as more than a programmed machines.

Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* (2021) portrays an artificial friend (AF) who can build up her own story. Klara noticeably produces a narrative faith through organizing her data and linking events. Even from the very first pages of the novel, she presents her difference from other AFs while she wonders about everything that she is surrounded by through stating that:

But I realized how much I'd grown used to making observations and estimates in relation to those of other AFs around me, and here too was another adjustment I had to make. In those early days, at stray moments, I'd often look out at the highway going over the hill – or at the view across the fields from the bedroom rear window – and

search with my gaze for the figure of a distant AF, before remembering how unlikely a prospect that was, so far away from the city and other buildings. (2021).

As an artificial being, she does not merely observe or evaluate scientifically, she makes sense of her surrounding and clearly attempts to create a possible meaning each time when she cannot find an answer. In this regard, Paul Ricœur's approach of narrative faith appears that demonstrates which faith is beyond believing in rules or doctrines because "faith is a function of trust and conviction." (Einsohn, 2014). Relatedly, faith could be established in experiences that are shaped by stories and through which it may be possible for people to understand themselves, their relationships, behaviors and their connection to the world. Considering Ricœur's claim on narrative faith, his theory of mimesis and hermeneutics is truly important.

Paul Ricœur's "attention to the relation of art and life is more explicit when he turns to the concept of mimesis which he extracts from his discussion of Aristotle's poetics but subjects to a radical and highly original interpretation." (Carr, Taylor, & Ricoeur, 1991). In its basis reflection, mimesis could be defined as the way how stories are constructed and how their meanings are related to experiences. His approach refers to three stages; prefiguration, configuration and refiguration as follows: "when he takes up the question of narrative, it is in the context of prefiguration through configuration, which is to say that there is a structure of narrative, through a refiguration which is a temporal movement which redoes in an actional way any previous configuration." (Ihde, 1991). In this context, narrative could not be merely regarded as a way of storytelling, it suggests the way to reestablish temporality as well.

Apparently in the first stage, experiences are seen in a not organized way; thus, the second stage is constructed to arrange events into a coherent story and give meaning and order to what happens. Along with them the last stage appears as the final moment when the story finds its reader or listener and influences their perception of the world. Once Ricœur's mimesis is considered in Klara's situation, it is possible to realize the prefiguration stage through Klara's observations on human life, their struggles and emotions. This phase is followed by the moment of configuration once she begins to interpret what she sees and structures a story based on care, belief, faith and hope. And for the final stage, "narrative is both actional and structural. As a plot it provides structure, meaning, but in the movements from configuration through refiguration in both historical and fictional narrative, there is revealed the constitution of textual worlds in correlation with human lifeworlds." (Ihde, 1991). Thus, in Klara's situation it is not surprising to expect her story to shape her actions and affects the point of views of both reader's and humans around her.

According to Ricœur, "plots, in fact, are in themselves both singular and nonsingular... In addition, plots combine contingency and probability, even necessity... Plots, finally, combine submission to paradigms with deviation from the established models." (Ricoeur, 1984). In the context of Klara's plot, although the narrative implies an artificial friend that explores humanity at first, the author portrays beyond the familiar science-fiction paradigm. Klara's plot is in between contingency, probability and necessity while she intends to understand human feelings, while she is programmed as a helper and while she observes Josie's illness progress through which she develops beliefs. Thus, the narrative of the novel demonstrates both submission to paradigms and deviation from established models. On one hand the plot represents artificial intelligence narrative, on the other hand it takes the narrative into an emotional, spiritual and philosophical stage. In this way, the novel offers reader both familiar and unique, additionally necessity and coincidental sense of storytelling.

Conforming to Ricœur's hermeneutics, he emphasizes "the function of general hermeneutics to answer problems such as: What is a text? i.e., what is the relation between spoken and written language? What is the relation between explanation and understanding within the encompassing act of reading? What is the relation between a structural analysis and an existential appropriation?" (Ricoeur, 1977). Depending on his claim, the text should not be seen in its linguistic manner. It reflects the meaning-making in between the relation of the text and the reader. Hence, the text does not demonstrate a stable meaning. Instead, it could be reinterpreted in each reading. This approach is seen in Klara's situation when it is realized that she does not directly know the world.

Klara observes, interprets and constructs her own world of meaning. She first intends to explain human attitudes in mechanical and observative sense. Then, she tries to make sense of these explanations through attributing a story and belief. In this way, she perceives the world as a text to be read and through her interpretation process, she explores meaning, faith and belief.

Ricoeur connects the notion of mimesis with his concept on hermeneutics by stating that “*hermeneutic circle is identified with the circle of the stages of mimesis to one that inscribes this dialectic within the larger circle of a poetics of narrative and an aporetic of time.*” (Ricoeur, 1984). Adding that “*hermeneutic phenomenology of time that provides the key to hierarchizing of narrative that allows us to resolve poetically—to use an expression already employed—the most speculatively intractable aporias of the phenomenology of time.*” (Ricoeur, 1984). Therefore, hermeneutics could be defined as the art of interpretation. The need for hermeneutics stem from the form of the stories which do not directly make sense and that is why it requires to be engaged, reflected and interpreted. Not surprisingly it enables variety of meanings in each narrative. This process is described as second naivete that “*provides the investigative state of mind that we may achieve if we can make use of the ideas of philosophical anthropology; chastened, confused, knowing more than we want to about ourselves and others, yet still hopeful, and making use of suspicion as a spur to clearer thought.*” (Scott-Baumann, 2009). Hereof Klara as well becomes an interpretable object that directs reader to question such concepts as humanity, consciousness, affection, faith and belief.

Depending on this approach, readers are expected to read critically first and then let the narrative to shape their understanding in a new and deeper way. Thus, Klara’s perception of world, especially her belief that she attributes to the Sun and her interpretations on human behaviors in a limited but intuitional way, is parallel with Ricoeur’s statement which argues that in order to understand oneself, another self must be comprehended. (Ricoeur, 1992). While readers aim to consider Klara’s experiences, they begin constructing their own interpretations and perspectives regarding what means becoming a human. In this context, Ricoeur’s concept of hermeneutics enables readers not only perceive Klara’s narrative as technology related story but a narrative that could be interpreted in such manners that are not limited and could be extended as existence, meaning, ethics, humanity, affection, belief and faith.

My mind had become filled once more with the Josie worries, and specifically the question of why the Sun hadn’t yet sent his special help as he’d done for Beggar Man and his dog. I’d first expected the Sun to help Josie in the days when she’d become weak before Morgan’s Falls. I’d then accepted that he’d perhaps been correct at that point to wait, but now with Josie so much weaker, and so many things concerning her future in uncertainty, it was puzzling why he continued to delay (Ishiguro, 2021).

Klara’s attempt to narrate fundamentally underlies her way of making sense of the world around her. She obviously does not comprehend human relations, their complicated feelings and their attitudes directly. Thus, she narrates her observations to make sense of life. This narration is tool for her to both interpret her surrounding and sense her existence. The healing power that she attributes to the Sun could be the most concrete example of her story because once she faces Josie’s illness, she intends to explain and clarify from the same perspective of her narration. Rather than rational causality, Klara establishes a narrative structure of meaning. According to this narration, Sun has the power, and Josie could be saved if only Sun’s healing power is believed. Further, this belief essentially reflects how she imitates the tendency of human beings to believe and make sense. Therefore, her narration is not only her need to understand the world but the aim to become a human.

2. The Interplay of Mythological Thought and Spiritual Belief in *Klara and the Sun*

Myths have the power to be standing as one of the oldest mirrors of humanity. This may cause from the reason that humanity’s need for express their search for meaning, fears, hope and so on since mythology is not merely related to gods, goddesses, heroes or extraordinary events. Instead, it is the way to reveal symbolic answers characterized by the deepest questions regarding human existence. Humans have attempted to make sense of such complexities as life, death, fate and nature through stories.

“*Myth, then, served the needs of archaic man; but for Blumenberg it appears also to be a perennial necessity of human existence.*” (Bouwmsma, 1987). Thus, myths provide a path to cope with uncertainties. These narratives remind people that they are not lonely especially when they face pain or struggle. Each different myth could be a manifestation of human’s internal journeys, fear, passions and much more. Therefore, it is not surprising to see people that they find themselves in myths even in modern age by cause of discovering both past’s

depictions and human soul's (un)stable reflections. In such a way, myths could be a deep and realistic perspective for humans so as to express and make sense of themselves rather than escaping to face reality. Considering people's consistent need for myths in modern age, could it be possible to see an artificial intelligent that seeks mythological stories to make sense of the world? As myths are not only stories but the natural result of conscious creature's search for meaning, humans structure stories when they cannot directly and fully comprehend the world. If it happens to an artificial being, it may tend to exceed the limits of its existence and make sense of emotional or intuitional experiences that cannot be explained through data. In Kazuo Ishiguro's novel (2021), Klara as an artificial friend (AF) could stand as the exact example related to the subject. Klara perceives the Sun as sacrament, and she tries to make sense of the world through not data but belief and faith. According to her, Sun is beyond an energy source; the power that gives life, heals, and even create miracles.

Myths are stories that are distinguished by a high degree of constancy in their narrative core and by an equally pronounced capacity for marginal variation. These two characteristics make myths transmissible by tradition: Their constancy produces the attraction of recognizing them in artistic or ritual representation as well [as in recital], and their variability produces the attraction of trying out new and personal means of presenting them. It is the relationship of 'theme and variations', whose attractiveness for both composers and listeners is familiar from music. So myths are not like 'holy texts', which cannot be altered by one iota (Blumenberg, 1985).

German philosopher Hans Blumenberg's approach to mythology does not only bring an understanding of myths but it could be also essentially related to Klara's constructing myth in the novel. Blumenberg explains the nature of the myths through the dynamic relationship between *theme and variations*. According to him, while myths present a specific narrative, it leads variety of different and extended readings which enables myths to be reinterpreted. They could be both familiar and unique through telling them in distinct ways. Thus, myths have the creative power to be reproduced. Additionally, Blumenberg's attention on the dissimilarity between *myths and holy texts* is critical perspective to comprehend that myths are not dogmatic forms but cultural, which could be permanent with its flexibility as the universe of meaning that alters around a specific core. In this regard, Blumenberg's notion of myths could function in Klara's situation as well. Klara is programmed as an artificial friend that is supposed to be a companion of kids. Although she is designed to have a constancy in its core, she develops variations through her observations, constructing belief and faith that she attributes to the Sun. For that matter, myths become essential sources for Klara to make sense of the world. Once she does not truly understand the events around her, she produces her own myth in which Sun becomes the source of life and healing. Although this myth seems as similar, it is reshaped by Klara's interpretation in the novel and her intention to construct that faith symbolizes the search for meaning and hope.

Blumenberg's first major argument in Work on Myth is that this schema of necessary progress "from mythos to logos" is not the only or the best way to understand the relation between myth and rationality; nor does abandoning it entail ceasing to distinguish logos from myth, as tends to occur in Romantic theories. What he proposes is that instead of understanding myth in terms of what it "comes from" and serves as a "preliminary" substitute for (namely, logos, science), we should understand it primarily in relation to what it comes after and serves to overcome (Wallace, 1984).

Blumenberg forms the notion of "absolutism of reality; the limit of concept of work on myth would be to bring myth to an end, to venture the most extreme deformation, which only just allows or almost no longer allows the original figures to be recognized." (Blumenberg, 1985).

His critical differentiation here appears in Klara's process of her making sense of the world. Depending on Blumenberg's approach, myths are generating meaning in face of transparent and threatening reality. Thus, myths are perceived as the way that world could be explained. Klara's constructing belief in Sun mirrors Blumenberg's *the work of myth* since she organizes her existence through make sense of the Sun as a

savior; it is the source of energy and goodness for her. Hence, this belief enables Klara to find her directions in complicated and brutal human world.

Work on myth, on the other hand, also becomes visible in the further narrative of Klara's story. Her faith in the Sun is gradually put to the test. "Please make Josie better. Just as you did Beggar Man." Klara's expectation from the Sun is in confusion especially when she does not see any improvement on Josie's illness.

Thus, she begins questioning and working on the myth that she has produced. On one hand, she is the conscious that develops a myth because of her need for orientation and understanding, on the other hand she explores and analyzes the myth. In this context, Klara's tendency to myth seems like an existential necessity. Because of uncertain and threatening situation of Josie's illness, she is in search of a source of hope through her observations. Standing as an artificial being, she mirrors the need for myth as humans have been in need for centuries.

Stories are told in order to 'kill' [vertreiben] something. In the most harmless, but not least important case: to kill time. In another and more serious case: to kill fear. The latter contains both ignorance and, more fundamentally, unfamiliarity. In connection with ignorance what is important is not that supposedly better knowledge – such as later generations, in retrospect, have considered themselves to possess – was not yet available. Even very good knowledge about what is invisible – like radiation or atoms or viruses or genes – does not put an end to fear. What is archaic is the fear not so much of what one does not yet know as merely of what one is not acquainted with. As something one is not acquainted with, it is nameless (Blumenberg, 1985).

Blumenberg's definition of stories' function is apparent in Klara's process of making sense of the world. Once she faces complexity of human world, especially in Josie's illness, she cannot directly understand. The confrontation with uncertainty and unfamiliarity represents an existential fear. In accordance with Blumenberg's statement, fear does not merely stem from missing information, but from being unfamiliar. So as to alleviate and make sense of that fear, Klara ascribes a mythical meaning to the Sun. Constructing that faith turns into an almost sacred being since she believes that Sun has the power which can heal Josie. Thus, myths remain powerful that offer orientation, hope and meaning in the face of uncertainty, unfamiliarity and fear even in a futuristic or technological context in which Klara is not merely a consumer of myths but a producer as well.

CONCLUSION

Ultimately, even though fiction is mostly perceived as the production of imagination, it is an essential factor to mirror human realities, feelings and existential questions. Thus, rather than being a tool of writing technique, its way to reveal facts of human nature or its relation to nature is critically important. Even in contemporary literature, dystopic or technological narratives have the connection to archaic matters such as isolation, belonging, affection, and search for meaning. Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* (2021) is one of the most striking examples of fictional reality. The narrative, seemingly told through the eyes of an artificial intelligence, essentially questions the meaning of the world, being human, the nature of emotion, understanding of affection, care, hope, and faith. Although Klara appears as an artificial friend, her observations, expectations and beliefs are woven with a human sympathy. Ishiguro uses the boundaries of science and fiction and reveals the purest truth about humanity that is the desire to understand and believe. Thus, *Klara and the Sun* (2021) becomes a narrative that expresses the deepest reality of human through fiction which here happens to be not merely a technique but a way of reaching human's inner truth.

From Paul Ricoeur's perspective, Klara's belief could be comprehended as an act of narrative faith since she constructs her own story that the Sun has the power to heal Josie. Additionally, she remains faithful to this story even when the conditions do not seem to authorize it. Through shaping her observations and experiences into a constant narrative that springs from past to future, Klara sustains her hope and sense of purpose. Further, her belief in the Sun's healing power is a well-defined example of mythological thought in Hans Blumenberg's sense as well. Josie's illness characterizes an unknown threat for Klara. Once she faces with the uncertainty, she looks for a symbolic solution. In her perception, the Sun becomes not only

the source of energy but also the source of healing and salvation. In this regard, the Sun functions as a myth of salvation that decreases her existential concern and withstands her hope for the future. Hence, Klara's faith emerges at the intersection of myth and narrative that fiction functions as a laboratory in which both dimensions cooperate. The novel illustrates how fiction can act as a symbolic and narrative structure in which faith is both imagined and practiced. Klara's story demonstrates that a fictional character can represent belief in ways that resonate with human experiences. While mythological thought allows her to contribute symbolic order to an uncertain reality, narrative faith acknowledges her to sustain this symbolic order with faithfulness and belief throughout time. Ultimately, the novel suggests that even artificial intelligence, when confronted with the unknown, turns to narrative and myth for reassurance. This implies that the need for faith is not exclusively human but reflects a universal pattern of meaning-making that fiction can represent.

REFERENCES

- Blumenberg, H. (1985). *Work on Myth*. (R. M. Wallace (Trans.), Dü.) Cambridge: MIT Press.
- Bouwisma, W. J. (1987). Work on Blumenberg. *Journal of the History of Ideas*, 347-354.
- Cassirer, E. (1946). *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press.
- Carr, D., Taylor, C., & Ricoeur, P. (1991). Discussion: Ricoeur on narrative. D. W. (ed.), & A. Benjamin (Dü.) içinde, *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. New York: Routledge.
- Einsohn, H. I. (2014). Bernard Shaw and Paul Ricoeur: Emissaries of Hope, Faith, and Wellness. *Shaw*, 34(1), 133-161.
- Ihde, D. (1991). TEXT AND THE NEW HERMENEUTICS. D. W. (ed.) içinde, *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. New York: Routledge.
- Ishiguro, K. (2021). *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber.
- Ricoeur, P. (1977). *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative: Volume I*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. London: University of Chicago Press.
- Rosenberg, Alfred. The Myth of the 20th Century. Accessed May 25, 2019. Archive.org.
- Scott-Baumann, A. (2009). *Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion*. London: A&C Black.
- . (2015). Myth and the Human Sciences. *Hans Blumenberg's Theory of Myth*. New York: Routledge.

The Depths of Memory: Concept of Post-truth in “A Village After Dark”

Ayşe Rüveyda KILIÇ*

ABSTRACT

The aim of this study is to analyse Kazuo Ishiguro's short story “A Village After Dark” (2001) in the context of the reliability of memory and post-truth concepts. The present study will examine the concept of post-truth in “A Village After Dark” through the view of three seminal sources: firstly, Ulric Neisser's *Memory Observed* (1982); secondly, the “Car Accident Experiment” (1974) conducted by cognitive psychologists Elizabeth Loftus and John Palmer; and thirdly, the Deese-Roediger-McDermott (DRM) paradigm. To this end, false memory and intuitive thinking will be examined along with their origins, definitions and characteristics. The reliability of memory can be called into question in situations where the brain recalls events that did not actually occur, or where memories are altered for the purpose of coping with trauma. On the other hand, with the concept of post-truth, which has recently entered literature, truth has become a product of individual perception and emotional investment. As Ulric Neisser states in his book *Memory Observed* (1982), memory is not a fixed record but a reconstructed narrative. The study will conclude that reality is no longer based on an objective foundation but on a simulation created by individual perception. This conceptual relationship will be examined through Kazuo Ishiguro's short story “A Village After Dark”.

Keywords: Kazuo Ishiguro, A Village After Dark, post truth, reliability of memory, fiction, reality.

Hafızanın Derinlikleri: “A Village After Dark” ta Post-truth Kavramı

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Kazuo Ishiguro'nun kısa öyküsü “A Village After Dark” (2001) 'ı hafızanın güvenilirliği ve post-hakikat kavramları bağlamında analiz etmektir. Bu çalışma, “A Village After Dark”ta post-hakikat kavramını üç temel kaynak üzerinden inceleyecektir: ilk olarak, Ulric Neisser'in *Memory Observed* (1982) adlı kitabı; ikinci olarak, bilişsel psikologlar Elizabeth Loftus ve John Palmer tarafından yürütülen “Araba Kazası Deneyi” (1974); ve üçüncü olarak, Deese-Roediger-McDermott (DRM) paradigması. Bu amaçla, sahte hafıza ve sezgisel düşünme, kökenleri, tanımları ve özellikleri ile birlikte incelenecektir. Beyin, gerçekte yaşanmamış olayları hatırladığında veya travma ile başa çıkmak amacıyla anıları değiştirdiğinde, hafızanın güvenilirliği sorgulanabilir. Öte yandan, son zamanlarda literatüre giren post-truth kavramı ile gerçek, bireysel algı ve duygusal yatırımın bir ürünü haline gelmiştir. Ulric Neisser'in *Memory Observed* (1982) kitabında belirttiği gibi, hafıza sabit bir kayıt değil, yeniden yapılandırılmış bir anlatıdır. Çalışma, gerçekliğin artık nesnel bir temele değil, bireysel algının yarattığı bir simülasyona dayandığı sonucuna varacaktır. Bu kavramsal ilişki, Kazuo Ishiguro'nun “A Village After Dark” adlı kısa öyküsü üzerinden incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kazuo Ishiguro, A Village After Dark, post-hakikat, hafızanın güvenilirliği, kurgu, gerçeklik.

INTRODUCTION

Social media and digital technologies have made knowledge more accessible to everybody, yet paradoxically, the concept of ‘truth’ has seen an epistemological deterioration. The key to this paradox is ‘post-truth’, the Oxford Dictionary's word of the year for 2016. According to Oxford Languages (2016), this phrase is defined as “relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief” (Oxford Languages, 2016). Although this definition initially points to a social and political climate, the roots of post-truth essentially lie in the individual's cognitive structure and their psychological relationship with reality.

Long before its popularisation, the term post-truth was firstly used in 1992 by Serbian-American playwright Steve Tesich in an article entitled “A Government of Lies” published in *The Nation* magazine. Tesich argued that following events such as the Gulf War and the Watergate scandal, American society developed a tendency to prefer narratives that ‘make one feel good’ and ‘do not disrupt one's comfort zone’, rather than uncomfortable truths (1992). This observation emphasises that post-truth is not simply ‘lies’ or

* MA Student, Selcuk University, English Language and Literature, ayseruveydaklc@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-3712-6318>.

‘disinformation’; rather, it is a situation where emotional investment replaces truth. Political philosopher Lee McIntyre, in his work *Post-Truth*, claims that this situation is related not so much to ignorance as to the tendency to adapt the truth to one's own beliefs and to stick to one's own narrative even when it is refuted (2018). He states: “*Thus, post-truth amounts to a form of ideological supremacy, whereby its practitioners are trying to compel someone to believe in something whether there is good evidence for it or not ... This can happen at either a conscious or unconscious level since sometimes the person we are seeking to convince is ourselves*” (McIntyre, 2018, p.13). Philosophically, this situation parallels Jean-François Lyotard's definition of the postmodern as “*incredulity towards metanarratives*”; however, post-truth has replaced this philosophical scepticism with a situation where even doubt has disappeared and only the personal narrative has become absolute (1979).

Literature, by its very nature, has always been a field that questions the subjectivity of truth, perception and memory. Especially, modernist and postmodernist literature has fundamentally challenged the idea that there is an objective reality and that this reality can be reached through language (Hutcheon, 1988). This questioning, which became apparent with the term ‘unreliable narrator’ from the modernist period onwards, reached its peak in postmodern literature with the deliberate blurring of the distinction between reality and narration. One of the most significant contemporary representatives of this literary tradition is Kazuo Ishiguro, winner of the 2017 Nobel Prize in Literature. Ishiguro's body of work, as seen in masterpieces such as *The Remains of the Day* and *Never Let Me Go*, is built upon the deceptiveness of memory, the inability to confront past and the self-deception mechanisms (Wong, 2005; Shaffer, 2007). Ishiguro's characters are typically ‘unreliable narrators’ who wander through the misty corridors of the past, organising their memories to support their current identities and avoid confronting traumatic truths. The short story “A Village After Dark”, which is the focus of this study, is one of the texts in which Ishiguro deals with these themes most intensely (2001). The story centres on an elderly man, Fletcher, who returns many years later to a village in which he believes he played an influential role in the past, and the conflict between his ‘heroic’ memories and the ‘accusatory’ collective memory of the villagers. This conflict demonstrates precisely the situation of ‘competing narratives’ in the post-truth context and the defeat of truth in the face of personal fiction.

This study aims to analyse Ishiguro's short story “A Village After Dark” through an interdisciplinary approach at the intersection of post-truth and memory studies. The fundamental argument is that the story serves as a powerful literary example demonstrating how the reconstructive nature of memory functions in creating an individual post-truth situation. In order to support this argument, firstly a comprehensive theoretical framework on the concept of post-truth and the place of memory in cognitive psychology will be drawn, and then this framework will be used as a lens for the textual analysis of the story.

1. Post Truth and Memory

Post-truth does not simply mean ‘lie’; it means ‘the devaluation of truth’ (McIntyre, 2018). The philosophical roots of this situation can be traced from Nietzsche's proposition that “*there are no facts, only interpretations*” (quoted in Danto, 1965) to Foucault's idea of ‘regimes of truth’ (1980). In a post-truth environment, people hold to the truth they wish to believe because this ‘truth’ is a fundamental part of their identity, worldview, and group affiliation. It is emotionally and cognitively costly to dispute this truth since doing so would require one to doubt their own identity. Therefore, narratives and the emotional attachment to them take priority over facts.

To analyse the post-truth dynamics and Fletcher's mental state in the story “A Village After Dark”, a conceptualisation integrating the three interrelated fields of post-truth theory, narratology and cognitive psychology is required. The phenomenon of post-truth can only be fully comprehended when the cognitive structure of memory is understood and the ‘unreliable narrator’, the representation of this structure in literature, is analysed.

1.1. Post-Truth in Literature: Unreliable Narrator and Multi-Layered Truth

Post-truth often manifests itself around the theme of ‘unreliable narrator’. This term was first used by Wayne C. Booth in his work *The Rhetoric of Fiction*, stating, “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not” (1961, pp. 158–159). Unreliable narrators challenge the reader's perception of reality by distorting events either intentionally, i.e. for the purpose of deception, or unintentionally, i.e. through insanity, lapses of memory, self-deception, etc. In this type of narrative, the reader begins to suspect that the narrator has distorted the truth due to their limited perspective, personal interests, or trauma. Events are interpreted differently by different characters, and the reader may never know the ‘ultimate’ truth.

Narratologists such as Ansgar Nünning argue that reliability is not an absolute category, but rather a process of ‘framing’ that the reader undertakes based on textual clues and their own world knowledge (1999). However, Ishiguro's characters go beyond this definition. They are unintentionally self-deceiving narrators, rather than Nünning's deliberate deceivers. Stevens the butler in *The Remains of the Day* or Fletcher in “A Village After Dark” do not intend to lie to the reader; on the contrary, they lie to themselves to preserve their own sense of self. Their narratives are a defence mechanism that leaves out uncomfortable truths, reframes traumatic events and glorifies their own roles (Shaffer, 2007). In the context of post-truth, the unreliable narrator goes beyond being merely a literary technique and becomes a prototype of the post-truth individual. The reader is forced to choose between the ‘alternative truth’ presented by the narrator and the ‘objective truth’ they perceive through clues in the text. In “A Village After Dark”, Ishiguro leaves the reader in a state of absolute uncertainty by not even presenting this ‘objective truth’. This situation leaves the reader with the following post-truth question: If someone is telling the truth, is that the only and actual truth?

1.2. Mechanism of Post-truth: Cognitive Psychology of Memory

The concept of objectivity is frequently used both in everyday life and in literature. However, is objectivity possible for humankind, whose memory is based on such slippery ground? The traditional understanding of memory views it as a video camera that objectively records events and recalls them with the same accuracy when needed. Nonetheless, the cognitive revolution of the 20th century has proven this metaphor to be inaccurate. In other words, it is not possible to fully understand the concept of post-truth without the findings of cognitive psychology. The revolution in this field began with Sir Frederic Bartlett's work *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* (1932). His most famous experiment, “The War of the Ghosts”, was the peak of this approach. In this experiment, Bartlett had British participants read a Native American folklore story that was completely foreign to their culture and had a different logical structure and asked them to recall the story at different time intervals. However, participants altered the story to fit their own cultural ‘schemas,’ that is, their knowledge and expectations about the world. As Bartlett explained, this situation means that: “*Remembering is not the re-excitation of innumerable fixed, lifeless and fragmentary traces. It is an imaginative reconstruction, or construction, built out of the relation of our attitude . . .*” (1932, p. 213).

One of the founders of cognitive psychology, Ulric Neisser, developed this idea in his works such as *Cognitive Psychology* (1967), *Memory Observed* (1982) and “The Ecological Study of Memory” (1997). His well-known metaphor compares remembering to a palaeontologist ‘constructing’ a dinosaur skeleton from a few dispersed bone fragments and he states:

The traces are not simply ‘revived’ or ‘reactivated’ in recall; instead, the stored fragments are used as information to support a new construction. It is as if the bone fragments used by the palaeontologist did not appear in the model he builds at all—as indeed they need not, if it is to represent a fully fleshed-out, skin-covered dinosaur. The bones can be thought of, some what loosely, as remnants of the structure which created and supported the original dinosaur, and thus as sources of information about how to reconstruct it (Neisser, 1967, p. 271).

As can be understood, the palaeontologist uses his own knowledge, theories, and assumptions to close these gaps. In a similar vein, the brain creates a cohesive story by combining pieces of the past with present

knowledge, expectations, beliefs, and emotional states. Therefore, every act of recollection alters and rewrites the memory to some extent. This is precisely the psychological mechanism required by the post-truth narrative and Fletcher's memory: Truth is not a fixed fact, but a narrative that is constantly reconstructed according to the needs of the present.

Likewise, Elizabeth Loftus's work experimentally supported Neisser's theory and strikingly demonstrated how easily memory can be manipulated. Elizabeth Loftus and John Palmer's "Car Crash Experiment" is another major source that will be examined in this study. In the first stage of the experiment, participants were shown a video of a traffic accident and then asked the question "About how fast were the cars going when they . . . each other?" The gap was filled with different verbs for different groups, such as 'smashed', 'collided', 'bumped', 'hit' or 'contacted'. The results showed that the severity of the verb used directly affected the participants' speed estimates (Loftus & Palmer, 1974, p. 586). Nevertheless, the most striking result of the experiment emerged a week later. Participants were asked "Did you see any broken glass?" even though there was no broken glass in the video. When hearing a verb perceived as more violent, such as 'smashed', 32% of the participants 'remembered' seeing broken glass, compared to only 14% in the 'hit' group. (Loftus & Palmer, 1974, p. 587). The findings show that people can develop extremely vivid and convincing 'false memories' even though they never actually experienced them. This situation is also closely related to the concept of 'confabulation'. Confabulation is the filling of gaps in memory with details that appear plausible but are incorrect, without any intention to deceive (Schnider, 2018). According to McGlynn and Schacter, people usually display confabulations without realizing that their memories are untrue and are normally ignorant of their own memory deficits (1989). In other words, the individual sincerely believes in the accuracy of the false information they have produced. This is the fundamental cognitive act of the post-truth individual and Ishiguro's character Fletcher: Filling the gaps in the narrative of the self with his own emotional investments, not with their truthfulness.

Another way in which memory misleads people is its tendency to fill in the gaps automatically and through intuitive thinking. An experimental demonstration of this automatic filling process is the Deese-Roediger-McDermott (DRM) paradigm (Deese, 1959; Roediger & McDermott, 1995). In this experiment, participants are read a list of words that have a strong semantic relationship with each other, such as bed, dream, snoring, night, etc. However, critical lure namely the word 'sleep' which is the main theme of the list, is deliberately not included in the list. In the memory tests conducted at the end of the experiment, it was observed that participants recalled the word 'sleep,' which was not on the list, at a very high rate and with great confidence (Roediger & McDermott, 1995, p. 807). This is because the brain tends to process information on a 'gist' or 'schema' basis, rather than verbatim. In other words, the brain makes a semantic deduction that 'all these words are related to sleep' and encodes this deduction as an actual memory. As the DRM paradigm proves, these cognitive shortcuts lead to false memories.

The three cognitive theories discussed in this chapter provide a powerful analytical lens for examining the mental framework of the post-truth individual and analysing the memory processes of Kazuo Ishiguro's character Fletcher. In the next chapter, the story will be examined within the given theoretical framework.

2. A Post-Truth Labyrinth: An Analysis of the Story "A Village After Dark"

Kazuo Ishiguro's literary universe is full of characters wandering through the mysterious halls of the past, battling against their memories and constructing their identities on this delicate ground. Although most of his books and stories are written in the first person, the narrators in his works are characters who are inclined to deceive themselves rather than reveal themselves through speech. In other words, the narrators in his texts do not present a convincing, comprehensive picture of the past; instead, they distort their stories in an attempt to reconstruct their memories. The author says the following in an interview about this situation: "I've always used first person narrative, and for me, the great advantage of using a narrator who is also a central character is that you tell readers what that character is like, not just through what happens to him and what he says and does to other characters, but just through the tone of his voice, those words that are there on the page" (Swaim & Ishiguro, 2008, p. 103). In the context of Ishiguro's works, to examine the narrator's memories, one must look not only at

what they say, but also at what they deliberately do not say. Ishiguro's own words about his works also prove this point: *"the language I use tends to be the sort that actually suppresses meaning and tries to hide away meaning rather than chase after something just beyond the reach of words. I'm interested in the way words hide meaning"* (Vorda & Herzinger, 2008, p.70-1). So, every incident in his works deals with the dramatic reality that *"one side of the person demands a certain transparency, and the other side demands some kind of defence from reality"* (Kelman, 2008, p.45).

In the light of all this information, Kazuo Ishiguro's story "A Village After Dark" constitutes an illustration in which the psychological theories presented in the previous chapter are embodied on a literary dimension. The story centres on Fletcher, an elderly and physically weakened former activist, who makes a mysterious visit to a village he believes had a great influence on its in his youth. Fletcher is exhausted and cannot remember exactly how he arrived in the village. This physical collapse is a direct metaphor for his cognitive state: his memory is also tired and fragmented. The story begins with Fletcher acknowledging that his memory has lost its youthful sharpness so he has become 'disoriented' and he says: *"There was a time when I could travel England for weeks on end and remain at my sharpest—when, if anything, the travelling gave me an edge. But now that I am older, I become disoriented more easily"* (Ishiguro, 2001, p.1). This statement can be seen as foreshadowing and can be taken as the first signal to the reader of the narrator's unreliability. Fletcher is like a passive observer throughout the story; events happen to him, and he makes a passive effort to fit these events into the narrative in his mind. His memories of the village are a narrative of heroism and struggle for ideals. However, upon arriving at the village, he encounters a picture that is completely at odds with this narrative. The villagers recognise him but do not show the gratitude or respect he expects. Fletcher is an unintentionally unreliable narrator, according to Booth's definition (1961). Far from lying to the reader, he distorts the truth to preserve his own self-perception. His unreliability stems not from a moral flaw, but from the suppression of a traumatic past. Throughout the story there is no single, objective truth. Fletcher's memory has 'constructed' the past in a more positive light and his own role in a more centralised way to compensate for the contradiction between his past ideals and his present situation. In this sense, Fletcher's encounter with Roger Button is significant. In the context of this encounter, it becomes clear once again that Fletcher is an unreliable narrator because he initially states that he does not remember anyone named Roger, yet when they confront each other, he tells Roger that he intended to visit him. During their conversation, Roger tries to make Fletcher confront his past: *"I look back and think, well, he was just a thoroughly nasty so-and-so. Yes, it's very clear, looking back, what a nasty little person you were"* (Ishiguro, 2001, p. 10). However, Fletcher wants to change the subject so as not to disrupt the heroic narrative in his own memory. In other words, Fletcher clings to the image of 'a man once admired,' forgetting his own mistakes.

Božena Kucala, basing her observations on Wong's research, emphasises *"the co-existence of the desires for self-deception and self-protection in Ishiguro's narrators"*. She asserts that *"The truth about their past errors and misdeeds is intuited by the narrators but, if fully acknowledged, might prove unbearable, which is why they resort to various strategies of evasion"* (2014, p. 4). Therefore, the detachment of Fletcher's subconscious from reality can be understood as a defence mechanism. Even though the protagonist is unable to alter the past, he undoubtedly looks for solace.

2.1. Battle of Narratives: Fletcher's 'Hero' Scheme vs. Villager's 'Traitor' Scheme

The main conflict at the centre of the story is between two opposing 'regimes of truth': Fletcher's individual memory and the collective memory of the villagers. Fletcher's 'schema' is that he played a 'crucial', 'influential' and possibly 'heroic' role in this village in the past. He expects respect, gratitude, or at least a nostalgic recognition. However, every reaction he encounters from the moment he enters the village directly contradicts this schema. Here, a complete post-truth situation is observed. Both sides refer to the same past but interpret it through two diametrically opposed narratives. Fletcher does not take Roger Button's accusations seriously, even considering them 'exaggerated'. In order to preserve his own schema, he reframes all conflicting evidence. This is a superb illustration of Festinger's (1957) *"cognitive dissonance"* theory: to reduce the tension between two conflicting cognitions, Fletcher devalues the truth, namely the villagers' accusations.

2.2. Narrator of the Reconstructed Past

The most distinctive feature of Fletcher's memory is its lack of detail. He never remembers or tells what exactly he did in the past or which actions led to such great consequences. He only remembers abstract and emotionally charged concepts such as 'struggle', 'youth', 'ideals'. This is in complete agreement with the DRM paradigm, which shows that memory works on a 'gist' basis (Roediger & McDermott, 1995). To put it another way, Fletcher's experience in the village is like a DRM list: full of uncertainties and gaps. These enormous gaps in his memory must be filled to ensure coherence in the narrative of the self. Fletcher does precisely that: 'confabulation' (Schnider, 2018). His expectation of being treated with respect in the village is not based on a true memory, but on this confabulated sense of self.

Fletcher's situation can also be interpreted as an internalised version of the 'misinformation effect' in Loftus and Palmer's experiment (1974). Over the years, Fletcher has probably retold himself his past traumatic or morally problematic actions, perhaps even his 'treachery' as Button claims. Over time, this false suggestion overwrote the original memory and permanently altered it. Fletcher now sincerely believes that he has seen the 'broken glass', that is, the 'heroism' that does not exist. The villagers' words to him, 'there was no broken glass,' meaning 'you are not a hero, you are traitor' are meaningless to him, because in his constructed memory, those 'glasses' are real. In a way, Fletcher lives in his own post-truth simulation. This adds a powerful emotional motivation to Neisser's "constructed" model: Memory rewrites the past not only to be cognitively consistent, but also to be emotionally bearable (Neisser, 1967).

Ishiguro deliberately does not tie the story to a conclusion and locks the reader inside Fletcher's mind. The story ends ambiguously at a bus stop, highlighting the dual nature of remembering and forgetting. At the end of the story, Fletcher's tragedy is that he has become lost within the 'truth' constructed by himself. This is an ideal literary portrait of the post-truth individual: Reality is no longer based on an objective foundation, but on a fragile simulation created by individual perception.

CONCLUSION

This study aimed to analyse Kazuo Ishiguro's short story "A Village After Dark" from the perspective of post-truth and memory studies with an interdisciplinary approach. Analysis has demonstrated that the central conflict in the story is the result of conflicting subjective truth narratives rather than an objective search for truth. The character Fletcher is a literary manifestation of Neisser's theory of "constructed memory". As demonstrated by Loftus's false memory studies and the DRM paradigm, this construction process is highly susceptible to distortion and completion. The findings of the study emphasised how literary texts dealing with the deception of memory can serve as a fertile microcosm for understanding and interpreting the concept of post-truth.

In conclusion, "A Village After Dark" is a profound literary work that reveals how the fragility of memory, when combined with the instinct to preserve one's identity, drives the individual to create their own 'alternative truth'. Taking the story as its basis, the study argues that truth does not have a fixed and objective ground, but rather consists of simulations that are constantly constructed, often colliding, by individual perception, emotional investment and reconstructive memory. Nevertheless, this study is limited to one of Ishiguro's short stories. For future studies, it may be suggested to apply this model of literary-cognitive analysis to other notable works of the author.

REFERENCES

- Anusuya, K., & Chithra, C. (2025). Shattered visions: Memory, trauma, and identity in Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*. *Journal of Foreign Languages, Cultures & Civilizations*, 13, 67–73. <https://doi.org/10.15640/jflcc.vol13p7>
- Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Booth, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Danto, A. C. (1965). *Nietzsche as philosopher*. New York, NY: Macmillan.
- Deese, J. (1959). On the prediction of occurrence of particular verbal intrusions in immediate recall. *Journal of Experimental Psychology*, 58(1), 17–22.
- Festinger, L. (1957). *A theory of cognitive dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed. & Trans.). New York, NY: Pantheon Books.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York, NY: Routledge.
- Ishiguro, K. (2001, May 21). A Village After Dark. *The New Yorker*. Retrieved from <https://www.newyorker.com/magazine/2001/05/21/a-village-after-dark>
- Ishiguro, K. (2017). Nobel Lecture. Retrieved October 20, 2025, from https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/ishiguro-lecture_en-1.pdf
- Kelman, S. (2008). Ishiguro in Toronto. In B. W. Shaffer & C. F. Wong (Eds.), *Conversations with Kazuo Ishiguro* (pp. 42–51). Jackson, TN: University Press of Mississippi.
- Kucala, B. (2015). Ignorance is strength: Kazuo Ishiguro's and Graham Swift's argument against knowledge. *American and British Studies Annual*, 8, 74–83.
- Loftus, E. F., & Palmer, J. C. (1974). Reconstruction of automobile destruction. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 13(5), 585–589.
- Lytard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. (Original work published 1979)
- Mason, G. (2008). An interview with Kazuo Ishiguro. In B. W. Shaffer & C. F. Wong (Eds.), *Conversations with Kazuo Ishiguro* (pp. 3–14). Jackson, TN: University Press of Mississippi.
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mureşan, D. A. (2024). Memory, self-deception and denial in *The Remains of the Day*. *Perichoresis*, 22(S1), 65–76. <https://doi.org/10.2478/perc-2024-0011>
- Neisser, U. (1967). *Cognitive psychology*. New York, NY: Appleton-Century-Crofts.
- Neisser, U. (Ed.). (1982). *Memory observed: Remembering in natural contexts*. San Francisco, CA: W. H. Freeman.
- Nünning, A. (1999). Unreliable, compared to what? In W. Grünzweig & A. Solbach (Eds.), *Transcending boundaries: Narratology in context* (pp. 53–73). Tübingen, Germany: Gunter Narr Verlag.
- Oxford Dictionaries. (2016). *Post-truth* (Word of the Year 2016). Retrieved from <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>
- Piotrowski, K. (2016). Conflicted memory, irreversible loss: Dissociative projection in Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills* and Yasunari Kawabata's *The Sound of the Mountain*. *American and British Studies Annual*, 9, 133–146.
- Roediger, H. L., & McDermott, K. B. (1995). Creating false memories. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 21(4), 803–814.
- Schacter, D. L. (2012). Constructive memory: Past and future. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 14(1), 7–18.
- Schnider, A. (2018). *The confabulating mind: How the brain creates reality* (2nd ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Shaffer, B. W. (2007). *Reading the novels of Kazuo Ishiguro*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Shaffer, B. W., & Ishiguro, K. (2001). An interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 42(1), 1–14.
- Swaim, D. (1990). Don Swaim interviews Kazuo Ishiguro. In B. W. Shaffer & C. F. Wong (Eds.), *Conversations with Kazuo Ishiguro* (pp. 89–109). Jackson, TN: University Press of Mississippi.
- Tesich, S. (1992, January 6). A government of lies. *The Nation*.
- Vorda, A., & Herzinger, K. (2008). An interview with Kazuo Ishiguro. In B. W. Shaffer & C. F. Wong (Eds.), *Conversations with Kazuo Ishiguro* (pp. 66–88). Jackson, TN: University Press of Mississippi.
- Wong, C. F. (2005). *Kazuo Ishiguro* (2nd ed.). London, UK: Routledge.

Tarih ile Kurgu Arasında: Edebiyatın Gerçeğe Müdahalesi

Ayten DEMİR ÇAKIROĞLU*

ÖZ

Tarih, geçmişe dair olayları belgeler üzerinden yorumlama faaliyeti olarak tanımlanırken; edebiyat, bu olaylara estetik ve bireysel bakış açılarıyla yaklaşan kurmaca bir anlatı turu olarak öne çıkar. Edward H. Carr, R.G. Collingwood ve Keith Jenkins gibi tarih kuramcılarının görüşleri doğrultusunda, tarih, nesnellikten ziyade yoruma dayalı bir bilgi alanı olarak ortaya konulmaktadır. Bu doğrultuda tarihi belgeler üzerinde tarihçinin seçici ve şekillendirici rolü, tarih ile edebiyat arasında güçlü bir etkileşim alanı oluşturur. Tarih yazımının yaşanmış gerçeklikle, edebi eserin ise yazılmış tarihle örtüşmesi başlı başına bir tartışma alanı yaratır. Tarih yazımında temel ölçüt olarak kabul görülen tarihçinin nesnel duruşu, edebiyatta yerini daha özgür bir alana bırakır. Bu aşamada tarih bilgisi edebiyat alanında bir tur tarihsel duyumsamaya dönüşür. Edebi metinler, tarihsel verileri yalnızca aktarmakla kalmayıp, onlara insani özellikler kazandırarak geniş kitlelerin algısına sunar. Tarihin soyut verilerine yapılan bu kurgusal müdahale bilginin somutlaşarak daha geniş kitlelere ulaşmasında ve kültürel belleğin inşasında etkili bir araç işlevi görür. Bu bağlamda tarih ve edebiyat, toplumların kimlik inşasında ve kolektif hafızanın şekillenmesinde birbirini tamamlayan iki temel alan olarak değerlendirilir. Tarih ile edebiyat arasındaki çok boyutlu ilişkiyi kuramsal bir çerçevede ele alacağımız bu çalışmada, her iki disiplinin ortak ve ayrışan yönleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, kurmaca, tarih, tarihsel gerçeklik.

Between History and Fiction: Literature's Intervention in Reality

ABSTRACT

History is defined as the activity of interpreting events of the past through documents, while literature stands out as a fictional narrative that approaches these events with aesthetic and individual perspectives. In line with the views of historical theorists such as Edward H. Carr, R.G. Collingwood, and Keith Jenkins, history is presented as a field of knowledge based on interpretation rather than objectivity. In this sense, the selective and formative role of the historian in historical documents creates a strong area of interaction between history and literature. The overlap between historical writing and lived reality, and between literary works and written history, creates a discussion area in itself. The historian's objective stance, accepted as the fundamental criterion in historical writing, gives way to a freer space in literature. At this stage, historical knowledge transforms into a kind of historical sensibility in the field of literature. Literary texts not only convey historical data but also present it to a wider audience by imbuing it with human characteristics. This fictional intervention in the abstract data of history serves as an effective tool in making knowledge more concrete and accessible to wider audiences and in constructing cultural memory. In this context, history and literature are considered two fundamental areas that complement each other in the construction of identity and the shaping of collective memory in societies. In this study, which will address the multidimensional relationship between history and literature within a theoretical framework, the common and distinct aspects of both disciplines will be examined.

Keywords: Literature, fiction, history, historical reality.

GİRİŞ

Kaynağı ve hedefi insan olan tarih, her toplum için bir referans kaynağı işlevi görür. Tarihsel değerlerin geleceğe kılavuzluk edeceğinin farkında olan toplumlar, geçmiş ile bağını hiçbir zaman koparmaz. Tarih kavramına yönelik önemli çalışmaları olan Edward Hallet Carr, tarih ile ilgili olarak şu genel tanımlayama giderek tarihin, tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog olduğunu ifade eder. (Carr, 1987, s.42). Bu tanımla bağlantılı olarak gelecekte gelişme yeteneğine inancını kaybeden bir toplumun da geçmişteki ilerlemeyle ilgilenmekten de çabucak vazgeçeceğine yer verir. (1987, s. 176.) Böylelikle araştırmacı tarihin birey ve toplum üzerindeki etkisini vurgular.

Her yeniye eskiden hareketle ulaşılacağı fikri çerçevesinden bakıldığında tarih, bütün inanç ve düşüncelerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir alan olarak karşımıza çıkar. Olayların ve fikirlerin mahşeri olarak nitelendirilen tarih, onu inceleyenlerin amaçlarına göre yeni ve farklı boyutlar kazanabilir (Kavaz, 2016, s.

*Arş. Gör. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, aytendemir1987@gmail.com,
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-5801-366X>.

93-110). Tarihçilerin tarihsel belgeleri ele almasını “bir alış-veriş ilişkisi” olarak değerlendiren Carr, tarihin toplum üzerindeki etkisinden sonra tarihçinin genellikle istediği türden olguları elde edeceği yönünde ifadeler kullanır ve “tarih, yorum demektir” (Carr, 1987, s. 33.) sonucuna ulaşır. Şevket Kotan, zaman içerisinde tarih alanında gittikçe yaygın bir kabul görmeye başlayan bu görüşü bir adım ileri taşıyarak geçmişteki olayların bir kaydı olarak bile tarihin hiçbir zaman bir bilim sayılamayacağı, çünkü bilimin gerektirdiği doğrulanabilme veya yalanlanabilme imkânlarını vermediğini aktarır. Bu durumda da tarih her zaman bir spekülâtif bilgi alanı olarak kalmaya mahkûm eder. (Kotan, 2001, s. 28.).

Tarihin subjektif yoruma açık olması durumunu K. Jenkins ise; Tarihin kaçınılmaz olarak kişisel bir yapıda olduğu, anlatıcı sıfatıyla tarihçinin bakış açısının dışavurumu olarak kaldığı çıkarımıyla destekler. Ona göre tarih, kuşkulu olan doğrudan bellekten farklı olarak, başka birilerinin gözlerine ve seslerine dayanır. Böylece tarihi, geçmişteki olaylarla bizim onlar hakkında okumalarımız arasında yer alan bir yorumcu aracılığı ile gördüğümüzü ileri sürer (Jenkins, 1997, s.24). Mehmet Kaplan da benzer bir bakış açısıyla yaşanan tarihi öğrenmenin yolunun ancak yazılan tarih aracılığıyla mümkün olduğunu ifade eder (Kaplan, 1982, s. 62). Buraya kadar yer verilen tüm bu benzer argümanlar, tarihin pozitif bir bilimselliğine ve mevcut tarih bilgisine şüphe uyandırır da tarihin tümünden inkârı anlamına gelmez. (Argunşah, 2016, s.16.) Bununla birlikte, tarihe bakış açısında şüphe duymayı önceleyen bu söylemler tarihin dondurulmuş, tek boyutlu bir şey olmadığı, farklı bakış açıları ile çoğaltılabileceği fikrine de zemin hazırlar.

1. Tarih ve Edebiyat Arasındaki Kuramsal Yakınlık ve Ayrışma Noktaları

Tarih ile kurmaca arasındaki sınırın esnediği noktada, XIX. yüzyıldan itibaren tarihsel belgelerin bile kurmaca öğeler taşıdığı fikri yaygınlık kazanmıştır. Böylelikle tarih ile edebiyat arasındaki etkileşim daha görünür hâle gelmiş; tarihsel bilgi, estetik form içerisinde yeniden üretilerek farklı bir anlam katmanı kazanmıştır. Yukarıda yer verilen sorgulanabilir tarih anlayışı, XIX. yüzyılın soğuk tarih bilimini kurmaca bir dünya olan edebiyata daha da yakın kılmıştır. Nitekim bu süreçte tarih bir bilim olmaktan bir yorum olma konumuna geçmiştir.

Werner Schiffer, tarihçi ve tarihsel edebi eser yazarı arasındaki ilişkiye benzer bir açıyla yaklaşarak Tarihi belgelerin de birer fiksiyon yapısına sahip olduğunu ve söz konusu belgelerin kurmaca ile beslendiğini yazar. Bu anlamda tarih yazıcısını tarihsel bir metin oluşturmanın organize edici bir ögesi olarak görür. Tarihçinin geçmişte meydana gelen olaylarla ilgili belgelere şüphe ile yaklaşmak zorunluluğunun altını çizerek tarihçinin bir olayı kaynaklardan yorumlayarak almasının onu fiksiyona yaklaştırdığını ifade eder. Bu bağlantı tarihçi ve tarihî roman yazarını bir adım daha yakınlaştırır (Aktaran: Çelik, 2002, s. 49-68).

Tüm bunlara karşın, tarihsel edebiyatın, tarih ile birçok ortak özelliğe sahip olmakla beraber tamamen farklı bir alan olduğunu ifade etmek gerekir. Sadık K. Tural tarihsel edebi eser kavramı için “edebiyatta belli bir olay etrafında teşekkül eden ve geçmişe ait bir olayı zaman, mekân, insan unsurları çerçevesinde tasvir, diyalog ve öyküleme yollu bir anlatıma tabi tutan eserler, roman, uzun hikâye, kısa hikâye ve piyes gibi alt türlere ayrılabilen tahkiyeli metinlerden oluşur” sözlerine yer verir ve bu tür metinleri yazarın bizzat tanıklık etmediği bir dönemi ve olayı gerçeğe yakın “fiktif bir hayat” halinde anlatan edebiyat eserleri” (Tural, 1993, s.70) olarak tanımlar. Bununla birlikte edebi tarihsellik kavramı bu teorik genel tanımlamanın çerçevesiyle sınırlandırılmayacak birçok özelliğe sahiptir. Hans Bertens de edebiyat metninin daima, daha geniş bir politik, toplumsal ve ekonomik yayılımın bir parçası olarak görür. Yaratımının tarihsel uğrağı tarafından dokunulmadan kalmaktan bir hayli uzak olan edebiyat metnini doğrudan doğruya tarihin içerisine yerleştirir (Bertens, 2020, s. 187).

Edebi tarihsellik, geçmişe ve bugüne yaklaşımda düşünce aracılığıyla, sanatçının bazı kurallar çerçevesinde, tarihin akışına nüfuz etmesi, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki gerçek yaşam bağlantılarıyla olguların anlamını ortaya çıkarma yeteneğidir (İgnatov, 2011, s.116-119). Sanat, özellikle de edebiyat, varlığı söz konusu olduğu günden bu yana, insanlığın gelişimindeki bütün değişimleri bir barometre hassasiyeti ile kayıt altına alır. Sanat ve edebiyat yapıtlarının çizdiği dünya, gerçekliğin tıpkı bir kopyası olmamakla beraber, her zaman için doğanın ve insan yaşamının özlü yanlarını ele alarak dünyanın rengini ve kokusunu korur (Suçkov, 1982, s. 14-15). Tarihsellik kavramını edebiyat alanında önemli kılan ise ünlü sosyolog Raymond

Aron'un ifadeleriyle "ilk kez bir başkasının ruhunu ve sözünü bilmenin mümkün olduğu sorusunu gündeme getirmesidir" (Aron, 2004, s. 183-184)

Yukarıda yer verildiği üzere ilk aşamada doğruluk kaybına uğrayan tarih, edebi eser aşamasında kurgu denilen ikinci bir değişim sürecine girer. Bu nedenle tarihe ait kaynaklarda yer alan geçmişte yaşanmış olayların gerçeklik değerini tartışmaya açan süreçte, tarihsel edebi eserlerin yaşanmış olaylarla örtüşüp örtüşmediğinden söz etmek bir o kadar spekülatifdir (Kavaz, 2016, s. 93-110). B. Suçkov, gerçekliği ortaya koyan bir yapıtın yazarının kişisel görüşünden sınırlamayacağını söylerken, yazarın kendi yaşadığı çağın dışında kalan bir vakanüvis değil, kendi çağının fikirlerinin savunuculuğunu yapan biri olduğuna dikkat çeker. Suçkova göre, bir yazarın öznel tarih anlayışı ona konu olan nesnel öze her zaman karşılık gelmeyebilir (Suçkov, 1982, s. 28).

Edebi kurgu tarihe yaşanmış olmanın, bir insanı ya da insan topluluğunun başından geçmiş olmanın sıcaklığını kazandırır. Tarih, tarihçi aracılığı ile yaşanmış olanları tespit ederken edebiyatçı, bütün bu oluşumlar içerisindeki insanın, özellikle de olayların, insanın iç dünyasındaki uzanımlarıyla kurgular. Bu noktada H. Argunşah'ın ifadeleriyle; "tarihçi toplumun tarihini, romancı ise toplumun içindeki insanın tarihini yazar" (Argunşah, 2016, s. 12.)

Tarihsel bilginin edebi alana taşınma sürecini Yu. Lotman "tarih yazarı metinlerle uğraşmaya mahkûmdur" çıkışıyla açıklar. Ona göre, "yazar, olay ile metin arasında durur ve bu durum bilimsel durumu temelden değiştirir. Metin her zaman birileri tarafından ve bir amaç için yaratılır, olay metinde kodlanmış bir biçimde görünür. Yazar, her şeyden önce bir deşifre edici olarak hareket etmek zorundadır. Onun için gerçek, bir başlangıç noktası değil, sıkı bir çalışmanın sonucudur. Olguları kendisi yaratır, metinden metin dışı bir gerçeklik, olayın anlatısından bir olay çıkarmaya çalışır" (Lotman, 1996, s. 301-302).

Geçmişte yaşandığı varsayılan birtakım olayların zaman tüneline okuyucu-seyirci için belirsizliğinin ancak tarihçinin aktarımıyla gerçeklik değeri kazandığı ve yeniden açığa çıktığı bilinmektedir. Kurmaca metinde ise edebî metin yazarı aynı işi metni kurgulayarak, olay örgüsünü kurmaca birtakım yöntemlerle geliştirerek yapar (Kavaz, 2016, s. 93-110). Diğer bir ifadeyle edebi tarihsellik, kurgu yoluyla tarihsel bir dönemin çehresini, belirli insan imgeleri ve olayları aracılığıyla aktarabilme biçimidir. Bu kurgusal aktarım, yaşamın belirli yansımalarıyla, insanın kaderinde ve olaylarda, bir tarihsel çağın ruhunu doğru bir şekilde yeniden yaratma yeteneğidir. Tarihsellik esere doğru bir tarihi tanık olma özelliği kazandırır (Şilin, 2019, s.188).

Tarihçi ve edebi eser yazarının geçmişe yönelişleri bakımından aralarında önemli benzerlikler bulunur. Nitekim tarih ve edebiyat bilimcilerinin ilgili bulunduğu özne insandır. Bu disiplinler, "insan-dönem-vaka" ortak paydasında birleşirler (Erol, 2012, s. 2). Bu önemli ortak paydaya rağmen hedefleri başta olmak üzere birçok konuda birbirlerinden ayrılırlar.

İnsanların yiyip içmesi, uyuması gibi doğal arzularıyla ilgilenmeyen tarihçi, bu arzuların gelenek ve ahlâkça onaylayacak biçimde doyum bulduğu bir çerçeve olarak, düşüncelerin yarattıkları toplumsal adetlerle ilgilenir (Collingwood, 1996, s. 259). Tarihsel edebiyatın bu noktada devreye girmesiyle yazar, tarihsel olmayan insan eylemlerini hayal dünyasında canlandırarak olayı insani boyuta taşır (Çelik, 2002, s. 22). Bu doğrultuda, "tarihçi için metinler yalnızca olayları anlatan belgeler olarak kabul edilirken, filologlar için metin, olaya hayat veren bir olgu haline gelir" (İgnatov, 2011, s. 116-119).

V.V. Kojinov da aynı düşünceden hareketle, "edebi tarihselliğin bilimsel tarihsellikten niteliksel olarak farklı olduğunu ifade ederek sanatçının-edebiyatçının görevinin belirli bir çağdaki tarihsel gelişim modellerini formüle etmek değil, insanların davranış ve bilincinde tarihin akışının yansımalarını yakalamak olduğunu" savunur (Kojinov, s. 227-230).

Natalya Priymakova ise tarih ve edebi tarihsellik arasındaki ilişkinin farklı bir boyutuna şu sözlerle değinir:

Tarih bilgimiz her zaman eksiktir, kronikler bile tarihin mükemmel ve eksiksiz bir dokümantasyonunu sağlamaz. Uzak tarih (tarih öncesi) hiç belgelenmemiştir, bu nedenle hem tarih bilminde hem de sanatsal yaratımda tarih bilgimiz her zaman yaklaşık olacaktır. Sanat, bilimden farklı bir niteliğe sahiptir, tarihi canlı yüzlerde, görüntülerde, olaylarla, olgularla kavrar, bu da olaylara gerçekleşebilme ihtimali kazandırır. Tarihsel sanatsal yaratımın zorluğu

ve güçlüğü, sanatçının aynı anda hem sanatçı hem de tarihçi olmak zorunda olmasında yatar. Böylece eseri hem sanat hem de tarih olur. Aksi takdirde ne sanat ne de tarih var olacaktır (Primakova, 2003, s.3).

Tarih edebiyat ilişkisinin bir diğer yönü ise genellikle edebiyata kaynaklık eden tarihin yerini tarihe kaynaklık eden edebiyatın almasıdır. Geçmişte yaşanmış olayları, insanın yaşamının kültürel değerlerini mercek altına alan tarih bütün bunları bazı belgelere dayanarak inceler. Bu belgelerin önemli bir parçasını oluşturan edebî eserler, medeniyet tarihinin bir parçası olarak ele alınırken edebiyat tarihinin temel kaynaklarını, dolayısıyla ilgi alanını da oluşturur. Zira bu eserler, yazıldığı dönemin çok boyutlu birer fotoğrafı durumundadır. Bu yönüyle tarihin edebiyata kaynaklık etmesi durumunun tersi gerçekleşir, sözlü ve yazılı edebî eserler, gelecek için tarihsel bir anlam yüklenerek zaman zaman tarihe kaynaklık edecek duruma gelir (Erol, 2012, s. 2).

Geçmiş zaman, edebî metnin üzerinde şekillendirildiği bir zemin olarak metnin gerçeklik değerini artırır. Olay örgüsü bu yolla belli bir mekâna ve zamana dayandırılır. Belirli bir zaman dilimine bağlı olarak geçmişî hâle taşınmak, konuları tarihsel bir mecradan seçmek metne farklı bir boyut kazandırarak onu daha anlamlı kılar. Tarihte yaşanmış olay ve eylemlere yer verilen edebî eserler, toplumsal bellekte tarihsel kodların yerleşmesinde etkili olur.

Milletlerin hafızası olarak tarih, ciddi bir bilgi yığını olarak salt haliyle genel olarak dar bir aydın kitleye hitap eder. Ancak tarihin milli bir şuur oluşturabilmesi için geniş kitlelere mal olması gerekir. Edebiyat bu noktada devreye girerek asırlarca devam eden sözlü ve yazılı anlatım yollarıyla tarihin misyonunu yüklenir ve kuşaktan kuşağa aktarır.

Tarihte iz bırakan olay, inanış, yaşayış biçimi ve ilişkilerin ait oldukları dönemin sanat eserlerine iz bırakmadan geride kalması mümkün değildir. Edebî eserler, yaşadıkları tarihî olay, kişi ve mekânların özelliklerini içeren önemli yazılı sanat eserlerinden oluşur. Söz konusu eserler birçok açıdan okuyucuyu bilgilendirme ve ona bir aidiyet duygusu kazandırmada etkili olur. Bu durumda tarih kültürü, genel kültürün hem bir parçası hem de kaynağı durumuna gelir. Bu kaynağı yansıtan ve gösteren araç ise sanat kültürüdür (Erol, 2012, s. 2). Bu anlamda, hemen her dönemde edebiyattan edinilen bilgi, kitle bilincinde bilimsel bilgi kadar değerlidir. Kurgusal olmayan bir eser ve bilimsel bir çalışma gerçekliğin doğru bir resmini sunar ancak bir roman okuyucu için bir tarihçinin çalışmasından daha ilginç kabul edilebilir. Diğer taraftan edebî eserlerin yeni kuşaklara tarih bilgisini aktarmak ve tarih öğretmek gibi misyonu olmamakla beraber tarihi anlama ve sevdirmeye yolunda etkin bir rolü olduğu açıklıkla ifade edilebilir (Erol, 2012, s. 2). Bu bağlamda tarihçinin yazdıklarıyla sunulan bir tarihî olay veya şahsiyet, edebiyat ve edebî eserler aracılığıyla ilgi duyulan bir alan haline getirilebilir.

Tarih ve edebiyatın birbirinden ayrıldığı noktalardan biri de sınırlarının farklı olmasıdır. Tarih sadece gerçek olanla sınırlı kalır ve yalnızca gerçek olanı belgelendirmek zorundadır. Kısaca tarihçiyi bağlayan diğer bir ifadeyle sınırlayan birçok kural söz konusudur. Buna karşılık edebiyatçı gerçek olanla sınırlı olmak gibi bir kaygı taşımaz. Onun için gerçek sadece bir malzeme, aslanan ise eseridir. Diğer bir ifadeyle edebiyatçı sınırsız malzemesiyle tarihçiden daha özgürdür (Sağlık, 2010, s. 36-37). Gerçekliğe sadakat konusunda tarihçinin sorumluluğunun edebiyatçıdan daha fazla olduğu gerçeğini A. Etkind, “tarih ve filoloji arasındaki sınırın tarihçiler tarafından korunduğu” (Etkind, 2001, s. 12-13) ifadesi ile açıklar. Nitekim tarihte yeri olmayan kurgu edebiyatın alanına dâhildir. Buna karşın Fethi Naci edebiyatçının söz konusu özgürlüğüne de birtakım kıstaslar getirerek, toplumun belleğinin korunmasında, edebî metin yazarının da bazı sorumlulukları olduğuna dikkat çeker. Tarihe ait bilgi ve belgelere dayalı olay ve eylemleri kurgulayan yazarın, gerçek kişilerin gerçeğe uymayan ifadelerle işlenmemesi, ele aldığı dönemle ilgili bilgi hataları yapmaması ve kullandığı malzemeyi bire bir aktarmaması gerektiği yönünde bir yargıya gider (Naci, 1987, s. 35).

Bu bağlamda özellikle tarihsel kurmaca metinlerde kahraman, geçmişten seçilen bireylerden seçildiği için farklı özelliklere ve kurallara da tabidir. Yaşamı ve kültürel kimliği ile geçmişin bir ürünü olan bireyin dünyada üstlendiği birtakım rolleri vardır. Tarihsel metinlerde ise bu rol bazen tarihçi, bazense kurmaca metin yazarı tarafından verilir. Tarihe ait bu rolle kahraman özgür iradesinden çok tarihin kendisine yüklediği sorumlulukla hareket etmelidir. Kurmaca metin yazarının yönlendirdiği kahraman, rolü ve işlevi fark etmeksizin, varlığını öne çıkarma, kendini belli etme bakımından birey olma kimliğine sahiptir. (Kavaz, 2016,

s. 93-110). Tarihsel kahramanın rolünün gerçek kimliğiyle örtüşmesi meselesi ise, hemen her dönemde hem tarih hem de kurmaca eserde tartışma konusudur. Bu konuda yukarıda yer verilen sorumlulukların her iki alanın yazarlarının da göz önünde bulundurması gereken temel kurallar olduğu bir gerçektir. Diğer taraftan, tarihin seyrini bütünüyle bireye-kahramana ve aldığı kararlara bağlamak anlatılarda subjektif bakış açısının ağır basmasına neden olabilir. Bu anlamda G. Lukacs, “tarihin önemli kişiliklerinin ya da olaylarının sergilenmesi değil, kişiliklerin ve olayların arka planındaki düşüncelerin açığa çıkarılmasının daha önemli olduğu” kanısındadır. Lukacs bu bağlamda, büyük tarihsel kişilikler ve olayların toplumsal gelişmeyi ortaya koymak açısından her zaman yeterli olamayacağını (Lukacs , 1977, s. 55) ortaya koyarak tarihin bireysel bir alana hapsedilmesini reddeder.

SONUÇ

Tarih ve edebiyat, ortak öznesi insan olan iki alan olarak birbirinden beslenen bir ilişki içindedir. Tarih, belgelere dayalı kolektif bir hafıza işlevi görürken; edebiyat bu hafızaya ruh, duygu ve insani bir derinlik kazandırır. Her iki disiplinin yöntemsel farklılıklarına rağmen birbirini tamamladığı açıktır. Kurmaca, tarihin soyut verilerini somutlaştırarak geniş kitlelerin tarih bilinci edinmesinde önemli bir rol üstlenir.

Bu bağlamda tarihî gerçeklik ile kurgu arasındaki etkileşim, toplumların kimlik ve aidiyet duygularının inşasında güçlü bir işlev görür. Tarihçi ile edebiyatçının yöntemsel ayrılıklarına rağmen, her ikisi de geçmişî anlamlandırma çabasının ayrılmaz parçalarıdır. Sonuç olarak tarih, “hafıza”; edebiyat ise bu hafızayı görünür ve anlamlı kılan “yorum”dur. Birlikte oluşturdukları bütün, toplumların kültürel belleğini ve tarih bilincini beslemeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Argunşah, H. (2016) Tarih ve Roman, İstanbul:Kesit Yayınları
Aron, R. (2004) Izbrannoe: Izmereniya istoričeskogo soznaniya, Moskva:Izd. ROSSPEN
Bertens, H. (2020) Edebi Teori, Çev. Abdurrahman Aydın, İstanbul:Sel Yayınları
Carr, E.H. (1987) Tarih Nedir. Çev. Gizem Gürtürk, İstanbul: İletişim Yayınları.
Collingwood, R.G. (1996) Tarih Tasarımı, Çeviren: Doç. Dr. Kurtuluş Dinçer, Ankara:Gündoğan Yayınları
Çelik, Y. (2002) Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki, Bilig, Yaz, 2002, 49-68
Erol K. (2012) Tarih- Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı, Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi,1(2), Cilt 1., S.2, 59-70
Etkind, A.M. (2001) Noviy istorizm, Russkaya versiya, Novoe literaturnoe obozrenie, 3(47), 7-41
İgnatov, A.V. (2011) Istorizm i istoričeskie dokumenty v literaturnih proizvedeniyah o Nyurnbergskom protsesse” (Sovremennaya nauka No: 1 (4), 116-119
Jenkins, K. (1997) Tarihi Yeniden Düşünmek, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara:Dost Kitabevi
Kaplan, M. (1982) Kültür ve Dil, İstanbul:Dergâh Yayınları
Kavaz, İ. (2016) Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihî Romanlarda Gerçeklik Üzerine Bir Değerlendirme, Bilig, Güz, 63, 93-110
Kotan, Ş. (2001) Kur’an ve Tarihselcilik, İstanbul:Beyan Yayınları
Kozhinov, V. V. (1962-1978) Kratkaya literaturnaya entsiklopediya, “İstorizm” Moskva:Sov. entsikl., T. 3,
İakov-Laksness: 227-230
Lotman, Ju.M. (1996) Vnutri myslyashhih mirov: çelovek - tekst- semiosfera – istoriya, Moskva:Yazıkı russkoy kulturi
Lukacs, G. (1977) Avrupa Gerçekçiliği, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul:Payel Yayınları
N. Priymakova, (2003) Janrovo-sitilevoye bogastvo Adıgskogo romana ob istoričeskom proşlom (poetika syujeta), Adigeyskiy Gosudarstvenniy universitet, Maykop

- Naci, F. (1987) Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık BuĐra, Eleştiri GùnlüĐü, İstanbul:Özgür Yayınları
- Sağlık, ř. (2010) Popùler Roman-Estetik Roman, Ankara,:AkçaĐ Yayınları
- Shilin, V.V., (2019) Slovar Literaturovedçeskih Terminov, Moskva: Izd.Kanon-Pljus
- SuÇkov, B. (1982) Gerçekçiliğin Tarihi, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul:Adam Yayıncılık
- Tural, S.K. (1993) Tarihî Roman Geleneği ve Cezmi, Doğumunun 150. Yılında Namık Kemal, Ankara:AKM Yayınları

The Ethics of Reading Fiction in Italo Calvino's *If On a Winter's Night a Traveler*

Berfin Özlem ERDEN*

ABSTRACT

Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* is renowned for its metafictional attributes, which challenge the very notion of readership, especially when we talk about reading fiction. Calvino's fragmented style of writing captivates the reader not only because of the anticipation caused by the unfinished excerpts he strategically places throughout the book, but also through his way of questioning what being a "reader" is. By presenting multiple types of readers—from academic pursuers to those who jump right to the conclusion—the novel functions as a commentary on the act of reading itself. As a highly postmodern and metafictional text, the book also challenges our own perceptions of reading. Thus, on a metatextual level, the novel makes us question why we read fiction when it can speak to us directly with its metafictional capabilities. Ultimately, through this playful and perhaps convoluted text, Calvino puts a mirror to the readers themselves and their own ethos of reading.

Keywords: Metafiction, reading, metatextuality, fiction, postmodernism.

Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* Romanında Kurgu Okumanın Etiği

ÖZ

Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı eseri, özellikle kurgusal açıdan, okurluk kavramını sorgulatan üstkurmaca metinlerle bağdaştırılan özellikleriyle tanınır. Calvino'nun parçalı yazım tarzı, yalnızca kitap boyunca stratejik olarak yerleştiği tamamlanmamış roman alıntılarının yarattığı merak duygusuyla değil, aynı zamanda "okur" olmanın ne anlama geldiğini sorgulama biçimiyle de okuyucuyu içine çeker. Akademik bir merakla okuyanlardan doğrudan kıstabın sonuna atlayanlara kadar farklı okur tiplerini sunarak, roman okuma eylemi üzerine bir yorum niteliği taşır. Oldukça postmodern ve üstkurgusal bir metin olan bu kitap, aynı zamanda bizim okuma algımızı da sorgulamamıza neden olur. Bu bağlamda, metin düzleminin ötesine geçerek, kitap bize doğrudan seslenerek, onu neden okuduğumuzu sorgulamamızı sağlar. Sonuçta, Calvino bu eğlenceli ve belki de karmaşık metin aracılığıyla okura bir ayna tutar ve okuma etiğini yeniden düşünmeye bizi davet eder.

Anahtar Kelimeler: Üstkurmaca, okuma, üstmetinsellik, kurgu, postmodernizm.

INTRODUCTION

Experimental literature is often defined by how it can extend the limitations of what a piece of literature can be. With its "anti-mimetic, counter-realist, or skeptical motivations" (Berry, 2012, p. 129), metafiction is also generally viewed as a primary outlet of experimental literature. As a distinguished example of both experimental literature and metafiction, Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* pushes the limits about fiction as well as metafiction in a similar fashion. In this playful fiction about fictions, Calvino questions the nature of both authorship and readership. While he deconstructs the idea of an "all-powerful Author of traditional fiction" (Sorapure, 1985, p. 703), he also exposes misconceptions and faults he sees in readers, too. Written in the second person point of view, the novel also makes it almost too easy for a reader to identify themselves within the narrative. As H. Porter Abbott writes in *The Cambridge Introduction to Narrative*, "One truism about narrative is that it is a way we have of knowing ourselves. What are we, after all, if not characters?" (Abbott, 2008, p. 130). Hence, our identification with characters can be think of as a given with any type of fictional work of art. When it comes to *Traveler*, however, the person who is "about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a winter's night a traveler*" (Calvino, 1998, p. 10), is not the only character the real reader might potentially identify with. As readership itself is a main concern within the novel, we come across various types of readers, mis-readers, and non-readers in the book. Hence,

* Öğr. Gör. Berfin Özlem Erden, İstanbul Kültür Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, b.erden@iku.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0008-1416-6016>

through our identifications with these representations of readers, the novel allows us to make judgements about ourselves and our own ethics of reading fiction.

1. Identifying With the (Male) Reader

Although at first glance it may seem like the “real” reader’s, meaning our own, identification should be with the (Male) Reader, who sort of functions as the protagonist of the novel; Calvino’s way of portraying the notion of readership complicates this idea. Since the novel is written in the second person point of view, there is a feeling that the novel is almost talking to us. In some ways, second-person narrations also carry an accusatory tone that can also feel like someone talking to another person within a frame outside of us. We may, then, also observe the narrative from the outside. Similarly, Porter Abbott calls second-person narrations “masked first person narrations” and suggests that “a “you” implies an “I” addressing the “you”” (Abbott, 2008, p. 71). Thus, what the narrative refers to as “you” in the novel also has a precise characterization that we may or may not identify with. In that sense, as Inge Fink describes, “The “real” reader watches how the author plays with his characters, establishing his power by assigning names and pronouns” (Fink, 1991, p. 94). Even though at first, we might feel that the pronoun “you” is referring to “us”, it soon becomes clear that Calvino may also be simply making a point of how linguistic plays, such as writing a novel in the second person, can alter our perceptions of the text. By the Third chapter, it is clear that this character is not our self-insert, but a fictional entity of its own right, as his actions do not seem to parallel ours anymore within the text. More than that, this character, who is referred to as the Reader in the text, can be regarded as a personification of a reader the ominous authorial voice of the text somewhat disapproves of. In the novel, this male reader is often criticized for his aimless ways of reading. Then, interpreting the male reader as one of the many readers Calvino presents in his novel would not be a wrong judgment to make. Yet, it is suggested in the novel that; “*This book so far has been careful to leave open to the Reader who is reading the possibility of identifying himself with the Reader who is read: this is why he was not given a name, which would automatically have made him the equivalent of a Third Person, of a character* (Calvino, 1998, p. 111). As opposed to what is said in this excerpt, the fact that the protagonist “is not given a name does not undermine his status as a fictional character” since there is always an ontological distance between him and the real reader (Cotrupi, 1991, p. 285). There is also a sexist generalization here that this nameless character being male would give him more of a universal appeal, which disregards female or non-male readers who may not necessarily see themselves in the protagonist. Even if this were not an issue, the fictionality of the character is still obvious because we follow him being dragged by the plot, which is, in fact, pointed out with metafictional playfulness towards the end of the novel.

How long are you going to let yourself be dragged passively by the plot? You had flung yourself into the action, filled with adventurous impulses: and then? Your function was quickly reduced to that of one who records situations decided by others, who submits to whims, finds himself involved in events that elude his control. Then what use is your role as protagonist to you? (Calvino, 1998, p. 168)

As the authorial voice here points out here, throughout the book we see the (Male) Reader being dragged by a plot he seemingly has no control over. From a metatextual standpoint, it should be obvious why a character is always being pulled and put into situations by the author, because this is what storytelling is. However, in *Traveler*, there is also a metatextual awareness of the author and fictionality. Thus, how this passage is interpreted lies heavily on how the authorial voice that talks to the Male Reader, too. In that sense, if we are reading this voice as Calvino, there is an extra layer of metatextuality since the Male Reader was supposed to read “*If On a Winter’s Night a Traveler* by Italo Calvino” in the first place. Hence, Calvino is also “a character” mentioned in the text. Yet, in his writing, Calvino plays with the very notion of authorship, and we are not sure of the full capabilities of any author in the book, even the one who *actually* wrote it. As Sorapure writes in her “Being in the Midst”, “Calvino not only puts his name into the text but also multiplies images of himself throughout, thus making it difficult, if not impossible, to determine the single controlling voice of the author” (Sorapure, 1985, 704). How the novel presents “the author” in the novel, then, is always multiple in a way that renders any analysis incomplete. The novel’s critical presentation of certain characters,

on the other hand, is often hard to read in any way other than ridicule. The academic readers, for instance, are great examples of this idea.

2. Lotaria as the Academic Pursuer of Reading

Another reader who is undoubtedly portrayed through a critical lens in the novel is Lotaria, the other reader's scholarly sister. In the text, Lotaria, alongside characters such as Professor Uzi Tuzii, is the personification of reading fiction for academic purposes. The male reader first meets Lotaria when he calls Ludmilla to ask her about whether or not her copy of *Traveler* is also falsely printed like his. As opposed to Ludmilla, Lotaria is portrayed as a highly obnoxious individual, and her pursuit of academia is not portrayed as a noble act. Instead, her attitude towards reading only for her academic and political interests is ridiculed in the novel in a very apparent way. When Lotaria asks the Male Reader what sort of Polish novel he is reading, he misunderstands her question, and the omniscient narrator makes the following comment: "No, you misunderstood. Lotaria wants to know the author's position with regard to *Trends of Contemporary Thought and Problems That Demand a Solution*. To make your task easier, she furnishes you with a list of names of Great Masters among whom you should situate him" (Calvino, 1998, p. 39). Whether or not this omniscient narrator is supposed to be Calvino or not, from the perspective of the text itself, Lotaria is presented in an apparent negative light. This criticism becomes even more explicit when we are given the perspective of Silas Flannery as a character who is an author in the narrative. For some critics, such as Madeleine Sorapure, for example, Flannery can also be read as an insertion of Italo Calvino within the novel. Nevertheless, according to Flannery, Lotaria, who is writing her thesis on his novels, reads these texts "only to find in them what she was already convinced of before reading them" (Calvino, 1998, p. 144). He sees her way of reading his books as disingenuous and conscientious because she does not keep an open mind while reading a text, but brings a preconceived agenda that inevitably disrupts her reading. Hence, she cannot find a "novelty" in the things that she reads, as opposed to Ludmilla who can easily lose herself in the fictions that she reads.

3. Ludmilla as "the Epitome of the Interested Reader"

While Lotaria is objectively shown as an inadequate reader within the narrative, Ludmilla is represented in the opposing way, as an "epitome of an interested reader" (Sorapure, 1985, p. 707). As Sorapure also points out in her article "Being in the Midst", Ludmilla's way of reading books is also contrasted with the Male Reader in the novel, as we see her remembering key details of almost any book that she has read before, unlike the protagonist (706). Moreover, as an author, Flannery admires Ludmilla for the reader she is as well. As he asserts in the text, Ludmilla "could be his "ideal reader" (Calvino, 1998, p. 144). As it has been mentioned before, reading Flannery as a self-insert of Calvino is common when one analyzes this text. This is where separating the narrative voice from Calvino's own voice seems like a challenge, too. Here, it is tricky to differentiate between the ideas that are presented in this narrative from Calvino's, especially because of the metafictional aspects of the book. When an author speaks directly to "you", this linguistic play can cause a reader to, maybe mistakenly, maybe not, suppose the voice is coming from the actual author himself. Then, is Ludmilla Flannery's or Calvino's ideal reader, or is it fair to project what Flannery expresses onto Calvino? As H. Porter Abbott suggests, even if what a narrator says should not be confused with an author's actual perspective, there is also an inevitable blurring between the author's voice and the voice of the narrator. Hence, this may not be an unfair judgment to make in terms of this specific narrative. Still, the complexity of *Traveler* also challenges this idea, and we can come up with no certain answers. Consider the following excerpt in which Ludmilla explains why she prefers novels: "I prefer novels," she adds, "that bring me immediately into a world where everything is precise, concrete, specific. I feel a special satisfaction in knowing that things are made in that certain fashion and not otherwise, even the most commonplace things that in real life seem indifferent to me" (Calvino, 1998, p. 28). These "precise, concrete, specific" texts that Ludmilla likes to read could not be further from the overall structure of *Traveler*. C. Nella Cotrupi, for instance, describes the novel as a "complex, heterogeneous assemblage" (1991, p. 280). This, then, begs the question of whether or not Ludmilla would like the actual *Traveler*, the book that exists in our world. And if not, how can she be Calvino's ideal reader? Considering this, it is not very wise to claim that any of the ideas that are presented

or uttered in this book can surely belong to Calvino himself. What would be a more extensive and satisfactory conclusion to draw would be that the book represents almost a chorus of ideas on the ethics of reading, and Ludmilla should not be taken as the “perfect” reader who can be exempt from these criticisms. Holding her to such a standard also misses the point of the individual aspects of reading as an act, which *Traveler* continuously highlights.

Hence, what is truly admirable about Ludmilla’s strategy of reading is not that she has somehow figured out the “right” way to read; it is that she never loses the passion she has towards reading. When she is discussing what the act of reading means to her with Uzi Tuzii, she asserts that, “Reading is going toward something that is about to be, and no one yet knows what it will be...” (Calvino, 1998, p. 59). Ludmilla looks for something new to discover in each text she reads, as opposed to bringing an already-made-up idea about the text in front of her, like her sister does. This allows her to have the mentality of a kid who is maybe learning to read for the first time as the excitement she feels towards a book never wavers. It is this exact attitude that makes Ludmilla the “ideal reader” for Flannery as well. As an author, Flannery feels like he cannot manage disinterested readings anymore, which is the only way of reaching enjoyment in reading literature for him. Flannery’s idea of disinterested reading also brings to mind Kant’s aesthetic disinterestedness. For Kant, a disinterested way of viewing an artwork entails finding satisfaction in a work of art for its own sake, without trying to procure any other additional benefit from it. In other words, disinterestedness involves a pure and objective sense of worth for an artwork; the fulfillment comes from the sublimity of the art itself, not from what it “gives” us in any concrete way. Flannery wishes to be able to judge works of literature with a similar sense of purity, which he believes he has lost as a result of being a writer. In his diary, he questions whether or not the act of reading (or writing) can reach such pure disinterestedness as these acts are highly individualistic. As Flannery puts it:

And for the verb “to read”? Will we be able to say, “Today it reads” as we say “Today it rains”? If you think about it, reading is a necessarily individual act, far more than writing. If we assume that writing manages to go beyond the limitations of the author, it will continue to have a meaning only when it is read by a single person and passes through his mental circuits. Only the ability to be read by a given individual proves that what is written shares in the power of writing, a power based on something that goes beyond the individual. (Calvino, 1998, p. 137)

As it can be understood from this passage, Flannery also knows that his wish to reach a universal sentiment in the act of reading is not realistic, but nonetheless quite Kantian. Here, a Lacanian analysis of his attitude also makes sense since this “disinterestedness” brings to mind Lacan’s concept of the Real, too. Lacan’s Real stage can be summarized as “whatever is beyond, behind, or beneath phenomenal appearances accessible to the direct experiences of first-person awareness” (Johnston, 2022). In other words, much like Kant’s philosophy in terms of arts and aesthetics, Lacan also describes his Real as a sense of being that is perhaps beyond human understanding. For Lacan, the Real is, in fact, something that is lost to us after being born and introduced to the structures of language and ideology. In the book, Flannery seems to be in a similar search for pure meaning in his reading and writing, which he cannot accomplish. As he somehow finds this rare attitude of reading in Ludmilla, it draws him to her. Still, as admirable as Ludmilla’s remaining childlike wonder towards reading is, the text does not didactically tell us to follow her way of reading texts. In *Traveler*, we rather see a diverse range of reading(s) that may potentially encapsulate anyone’s way of reading a book.

4. A Chorus of Readers on What It Means “to Read”

In this regard, when the Male Reader stops by a library towards the end of the novel to check out their catalogue of books, we hear from various types of readers who explain their perspectives on the act of reading. These readers represent a multiplicity of ideas that have been previously shown in the novel about this act, and together, they form almost a chorus of stances about why and how a person can read. This section, which showcases the attitudes of seven different readers; hence, can be seen as almost a thesis statement of the novel. The point is that there can be various ways of reading; one of them is not necessarily more virtuous or morally better than the other. One common element that is present in the attitudes of all

of these readers is though that they all seem to be talking about the enjoyment they get from reading, even if the ways they reach this enjoyment may differ from one another.

The first reader, for instance, suggests that although he cannot totally focus on a book wholly sometimes, the enjoyment he gets from just a few lines still fulfills him. He claims that “even if, of every book, I manage to read no more than a few pages. But those few pages already enclose for me whole universes, which I can never exhaust” (Calvino, 1998, p. 196). A second reader, in turn, asserts that he “cannot be detached from the written lines even for an instant. I must not be distracted if I do not wish to miss some valuable clue” (Calvino, 1998, p. 196), suggesting that he approaches books almost like puzzles, reading them over and over again in order to figure out the meaning almost like a detective. Then, the third reader speaks about his own strategy and need for rereading a book and claims that “at every rereading I seem to be reading a new book, for the first time” (Calvino, 1998, p. 196) since he experiences a different emotional response to a text with each rereading. The conclusion this reader reaches “is that reading is an operation without object; or that its true object is itself. The book is an accessory aid, or even a pretext” (Calvino, 1998, p. 196-97). Another interesting take comes from the fifth reader who seeks “that he read in his childhood” (Calvino, 1998, p. 197). As the reader goes on to explain,

In my case, too, all the books I read are leading to a single book,” a fifth reader says, sticking his face out from behind a pile of bound volumes, “but it is a book remote in time, which barely surfaces from my memories. There is a story that for me comes before all other stories and of which all the stories I read seem to carry an echo, immediately lost. In my readings I do nothing but seek that book read in my childhood, but what I remember of it is too little to enable me to find it again. (Calvino, 1998, p. 197)

It seems like much like Ludmilla, this reader also has not yet lost their childlike wonder as a reader whose ideas again echo Kant’s and Lacan’s notions of reaching a form of sublimity. All in all, the way *Traveler* captures this variety of perspectives among readers demonstrates that there is not a singular, right way of reading and that reading is inherently a personal act. In this regard, Calvino’s specificity in constructing even these characters who only appear in the book for a few pages makes them highly easy to identify with. If you are a reader of fictions of any kind, it is hard not to identify with any of these perspectives that we see in this chapter. While others, such as Sorapure, for example, reads *Traveler* for the most part as a criticism of (mis)readings, the text also serves as a reminder of the pleasures of reading.

CONCLUSION

All in all, the way *Traveler* captures this variety of perspectives among readers demonstrates that there is not a singular, right way of reading and reading is inherently a personal act. In this regard, Calvino’s specificity in constructing even these characters who only appear in the book for a few pages makes them highly easy to identify with. If you are a reader of fictions of any kind, it is hard not to identify with any of these perspectives that we see in this chapter. While others, such as Sorapure, for example, reads *Traveler* for the most part as a criticism of (mis)readings, the text also serves as a reminder of the pleasures of reading. To conclude, circling back to the concept of experimental literature, many of this genre’s merits can also be found in *If On a Winter’s Night a Traveler* in the most quintessential ways. As it has been previously suggested, experimental literature has a capacity to broaden the limits of fiction as we know them. That may be why reading an “experimental” text often creates surprising emotional reactions. As a prime example of a text with such characteristics, Calvino’s *If On a Winter’s Night a Traveler* elicits a similar response. Reading this highly inventive text, we are able to question our own ways of reading or (mis)reading a work of fiction as the novel’s self-reflexive and heterogeneous style allows doing so.

REFERENCES

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press.
Berry, R. M. (2012). “Metafiction.” In J. Bray, A. Gibbons, & B. McHale (Eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 141–153). Routledge.

- Calvino, I. (1998). *If on a winter's night a traveler* (W. Weaver, Trans.; E-book ed.). Vintage Books.
- Cotrupi, C. N. (1991). "Hypermetafiction: Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Style*, 25(2), 280–290.
- Fink, I. (1991). "The power behind the pronoun: Narrative games in Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Twentieth Century Literature*, 37(1), 93–104.
- Johnston, A. (2022). "Jacques Lacan." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2024), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/lacan/>.
- Sorapure, M. (1985). "Being in the midst: Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Modern Fiction Studies*, 31(4), 702–710.

Fantastik Edebiyatta Kurgu

Büşra GÜLER*

ÖZ

Fantastik edebiyat 18 ve 19.yy'larda ortaya çıkmış olan, Aydınlanma dönemi ve Romantizm akımıyla şekillenmiş bir edebiyat akımıdır. Gerçekle hayal gücünün, bilinmeyen ve doğaüstünün keşfi olarak ortaya çıkar. Kurgu ise, hayal gücünün yardımıyla oluşturulan karakterler, mekânlar, olay ve zamanlardır. Kurgu, olayların belirli bir bütünlük ve mantık çerçevesinde düzenlenmesidir. Fantastik edebiyatta kurgu, gerçek dünyaya bağlı kalarak gerçekliğin kurallarını aşan, olağanüstü unsurların ve varlıkların bulunduğu bir yapıdır. Fantastik edebiyatta kurgu, semboller, doğaüstü olaylar, kahramanın yolculuğu, gerçeklik ve gerçek olmayan kurgusal dünyaların oluşturulmasıyla gerçekleşir. İncelememizi yapacağımız fantastik edebiyat, Fransız Edebiyatı'nda, Avrupa edebiyatından farklı olarak şekillenir. Fransa'da da fantastik anlayış Avrupa edebiyatından etkilenmiş olsa da kendisine ait temalar ve anlatım biçimi oluşturur. Bu farklılıklar, özellikle gerçek ile hayal, akıl ile irrasyonel, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırları sorgulayan bir yapıya sahiptir. Fransız fantastiğinde gerçek hayatın içine sızan doğaüstü olaylar bulunur. Doğaüstü, bireyin duygusal veya ruhsal çözülüşünü temsil eden bir araç haline gelir. Yazarlar bu durumu gerek gerçek hayattan yardım alarak gerekse hayal güçleri yardımıyla kurgulayarak eserlerini okuyucularıyla paylaşırlar. Bu çalışmada da fantastik türün nasıl oluştuğunu, fantastik edebiyatta kurgunun nasıl işlendiğini, temaları ve kavramlarıyla bir açıklama getirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik fantastik, fantastik edebiyat ve kurgu, doğaüstü, tekinsizlik.

Fiction in Fantastic Literature

ABSTRACT

Fantastic literature is a literary movement that emerged in the 18th and 19th centuries, shaped by the age of the Enlightenment and the Romantic movement. It emerges as the discovery of reality and imagination, the unknown and the supernatural. On the other hand, fiction is created with the help of imagination, with characters, places, events and times. Fiction is the arrangement of events with a certain coherence and logic. In fantastic literature, fiction is a form that, while remaining connected to the real world, transcends the rules of reality and features extraordinary elements and beings. In fantastic literature, fiction is created through symbols, supernatural events, the hero's journey, and the creation of real and unreal fictional worlds. The fantastic literature that we will study, is formed differently in French literature than in European literature. Although the notion of fantastic in France has been influenced by European literature, it has developed its own themes and narrative style. These differences are particularly evident in a form that interrogates the boundaries between reality and imagination, reason and irrationality, consciousness and the unconscious. Fantastic literature in French contains supernatural events that seep into real life. The supernatural becomes a means of representing the emotional or spiritual breakdown of the individual. Writers share their works with their readers by constructing this situation either with the help of real life or with the help of their imagination. This study will explain how the fantastic genre was formed, how fiction is handled in fantastic literature, and its themes and concepts.

Keywords: Classical fantastic, fantastic literature and fiction, supernatural, the uncanny.

GİRİŞ

Fantastik edebiyatın ilk izleri 18. yy.'da görünür ancak etkisi 19. yy.'da daha çok hissedilir. Fransız Edebiyatı'nda, Avrupa'nın diğer edebiyatlarından farklı bir şekilde hareket eder. Fantastik, Fransız edebiyatında sadece gerçeklikten kaçış değil, bireyin iç dünyasını, yalnızlığını, bilinçaltını ve gerçekliğini sorgulattığı bir türdür. Ortaya çıktığı dönem göz önüne alınırsa, 18. yy.'ın sonunda gerçekleşen Fransız İhtilali ve ardından edebiyata etki eden Romantizm akımının özellikleri ile benzerlik gösterir. "*Ancak romantizm ile birlikte algılamamak gerekir. Çünkü romantizm ruhsal durumları ile birlikte bireyin endişelerini ortaya koyarken fantastik bireyin evrendeki yeri ile ilgilenir*" (Ertekin, 2013, s.84).

Kurgu konusuna başlamadan önce kurgunun tanımını yapmak gerekir. Kurgu, edebi bir metindeki olayların, kişilerin, zaman ve mekân gibi olguların yazar tarafından planlanarak, birbiriyle uyumlu olacak şekilde bir bütün oluşturmasıdır. Fantastik edebiyatta kurgu, gerçek hayata, tuhaf, garip kişi ve olayların dâhil olmasıyla olur. Kurgulanan metnin fantastik türe ait olup olmadığını, kahramanda ve aynı zamanda okurda bıraktığı tekinsizlik hissiyle anlarız. Freud'un *Das Unheimlich* makalesinde kullandığı bu kavram insanın

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, busragulerr@gmail.com, ORCID No:<https://orcid.org/0009-0005-8326-1023>.

bilinmeyene olan korkusu ve tedirginliği olarak tanımlanabilir. “İnsanlığın en eski ve en güçlü duygusu korkudur, en eski ve en büyük korku da bilinmeyen korkusudur” (Lovecraft, 2023, s.9). Bununla birlikte, bu tekinsizlik hissi, insanın bilmediği ve kendisine yabancı olan bir şeye karşı duygusudur. Fantastik anlatılar, kişinin gizli ve bastırılmış duygularını kullanır. Freud’un tanımına göre de; “Korkutucu olan anlamına gelen, merak uyandıran, korkutan şeyler anlamına gelen tekinsiz sözcüğünün çok net bir tanımı olmada da korkularla ilgili olan pek çok şeyi anlatmak için kullanılmaktadır” (Jentsch & Freud, 2023, s.25-26).

Bu çalışmada fantastik yazında kurgunun nasıl işlendiğini, fantastik edebiyatın kurallarıyla oluşturduğu bağ ile okuyucuya nasıl sunulduğunun açıklaması yapılacaktır.

1. Fantastik Kurgu

Kurgunun en çok yer aldığı türlerden biri fantastik türdür. Fantastik edebiyatın neredeyse tamamı yazarın hayal gücüne dayanır. Yazar hayal kurar, kişileri, olayları, zaman ve mekânı oluşturur ve bunları uyumlu bir şekilde bir araya getirerek eserini ortaya çıkarır. “Kurmaca, düşselin sınımadan geçirilmesidir” (Steinmetz, 2006, s.39). Yazarın hayal gücü ne kadar derinse kurgulanan hikâye o kadar derinliğe sahip olur. Ancak fantastik kurguyu incelerken dikkat edilmesi gereken fantastik türün belli başlı özellikleri vardır. Fantastik türde edebi bir eser yazılıyorsa ilk dikkat edilmesi gereken nokta anlatının gerçek dünyada geçmesi ve okuyucuyu hayal mi yoksa gerçek mi ikileminde bırakarak kararsızlık hissettirmesidir.

Fransız yapısalcı kuramcı Tzvetan Todorov *Fantastik* isimli kitabında bu durumu açıklar. Okuyucu bir eseri okurken “neredeyse inandım” diyebilmelidir (Todorov, 2004, s.37). Belirsizlik ve korku hissi okuyucuyu eserin içine çeker. Gerçek mi, yoksa karakter hayal mi kuruyor ikilemi, okuyucuda merak uyandırır. Bu merak duygusunun hikâyenin sonuna kadar sürmesi fantastik yazında gerekli bir özelliktir. “Jentsch, bir nesnenin canlı olup olmadığına dair zihinsel belirsizlik olduğunda ve cansız bir nesne canlı bir nesneye çok fazla benzediğinde, tekinsiz duyguları uyandırmak için özellikle elverişli bir koşul oluştuğuna inanmaktadır” (Freud, 2024, s.276). Çünkü eserin fantastik türe ait olup olmaması bunların yanında hikâyenin sonunda her şeyin gün yüzüne çıkmasıyla belirlenir. “Fantastik metnin kendine has yöntemlerle önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturduğunu, sonra da bunu bozmaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır” (Steinmetz, 2006, s.39). “Fantastiğin kuralsız dünyası hemen hemen her zaman açıklama olanağı veren örtük bir yapı üzerinde kuruludur” (Steinmetz, 2006, s.43). Olay yaşanır, okur, korku, tekinsizlik ve soru işaretleriyle hikâyenin sonuna gelir. “Metnin anlattığı dünyada doğüstü (ya da doğüstü gibi duran) bir olay- bir eylem- meydana gelir; sırası geldiğinde bu olay örtük okuyucuda (ve genellikle öykünün kahramanında) bir tepki uyandıracaktır: İşte bu tepkiyi ‘kararsızlık’ diye adlandırıyoruz ve bu tepkiyi uyandıran metinlere ‘fantastik’ diyoruz” (Todorov, 2004, s.104).

“Metindeki-söz-konusu-özne, son çare olarak, buraya başvurur ve yazar onu okuyan kişinin eleştirel zihnini kararsızlık içinde bırakmaya karar vermedikçe çoğu kez burada bir doğrulanma bulur” (Steinmetz, 2006, s.43). Hikâyenin sonunda yazar olan biten her şeyi açıklar ve bütün soru işaretleri ve rahatsızlık duygusu ortadan kalkar. “Bir kurgu eserde yer alan her olayın zirve noktası veya sonla bir bağlantısı bulunmalıdır, bununla birlikte öncesinde gerçekleşen olayların kaçınılmaz sonucu olmayan her son uygunsuzdur ve edebi olmaz” (Lovecraft, 2024, s.128).

Tzvetan Todorov, fantastik edebiyatı kurgu açısından üçe ayırır. Fantastik, Garip ve Olağanüstü.

Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2004, s.31).

Eğer olay doğüstüyse, açıklanamıyorsa, olağanüstü olur. Olay, akıl ve mantıkla açıklanamıyorsa garip. Tersine, okuyucu ve kahraman doğüstü mü yoksa gerçek dünyada bir açıklaması var mı bilemiyorsa anlatı fantastik olur. Kısaca Todorov fantastiği üçe ayırır; olağanüstü, garip ve fantastik. Fantastik türde, okur ve karakter, olayların doğal mı doğüstü mü olduğundan emin olamaz. Garip türde, olaylar sonunda doğal açıklamalara kavuşur. Doğüstü türde ise olaylar doğüstü olarak kabul edilir ve böyle sürer. Fransız fantastik kurgusu genellikle bu üç alanın sınırlarında gezinir; özellikle fantastik ve garip arasındaki belirsizlikle vardır. Bu, kurguyu özel ve kendinde has kılar.

İngiliz yazar H.P. Lovecraft, *Tubaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar* isimli eserinde fantastik kurgu yazmanın inceliklerini detaylı bir şekilde anlatır. Fantastik kurguda hikâyenin odağında yaşanan anormallığın etrafında sürekli bir merak duygusu bulunması gerekir ve hikâyenin kahramanı insan değil, olaydır (Lovecraft, 2024, s.34).

Tubaf yazını oluşturan hakiki kozmik korku öğelerini taşımayan işte böyle doğallıktan yoksun, düz bir öyküdür. Yine de, yalnızlık ve hayaletli antikitenin dokunuşları, çağdaş okuyucular tarafından ciddiye alınmış ve edebi tarihte önemi büyük bir kaide olduğu için özündeki beceriksizliğe rağmen yaşadığı asrın susuzluğunu duyabilmıştır (Lovecraft, 2023, s.23).

Lovecraft, fantastik kurguyu, insanın en ilkel duygusuyla yani korku duygusuyla birlikte ele alır. “*Nodier fantastiği imgelem egzersizleriyle karıştırırken Lovecraft açtığı şu sözlerle kadar daraltır: Fantastiğin kökleri, çekiciliği sadece evrensel olmakla kalmayıp insanoglu için gerekli de olan ilksel ve çok derin bir ilkeye, Korku’ya kadar uzanır*” (Steinmetz, 2006, s.29). Fantastik türün asıl ilgilendiği hikâyedeki olaydır. Bu yüzden birçok fantastik öyküde kahramanın ismi önemsizdir ve bulunmaz. Fantastik kurguda karakterlerin gerçek hayattan olması ve gerçek tepkiler vermesi önemlidir. Maupassant’ın *Horla* isimli hikâyesi buna iyi bir örnektir. Hikâyede kahramanın gece uyurken başucuna koyduğu dolu bardağın sabah kalktığında boş olarak görmesi ve kendisinin içip içmediğinden emin olmayarak kendi içinde bir sorgulama yapması (Maupassant, 2014, s.226) fantastiğin gerçekliğini gösterir. Fantastik karakterler, gerçek insanlar bunun gibi olağan dışı olaylarla karşılaştıklarında nasıl tepki veriyorlarsa öyle davranmaları gerekir ki eserin üslubu gerçekçi olsun (Lovecraft, 2024, s.37).

Tubaf kurgunun en çok ihtiyaç duyduğu şey atmosferdir, aksiyon değil. Aslında olağanüstü bir durum içeren bir öykü, insanın belli bir ruh halinin canlı bir tasvirinden ibarettir. Bunun ötesine geçmeye çalıştığı zaman kalitesiz ve çocuksu bir hale gelir, ikna ediciliğini kaybeder. Üzerinde durulacak ilk şey, hemen göze çarpmayacak imalar oluşturmaktır, atmosferdeki değişimleri çağrıştıran detaylara ilişkin belli belirsiz ipuçları ve gerçek dışının tubaf gerçekliğinin anlaşılması güç bir illüzyonunu yaratmaktadır (Lovecraft, 2024, s.23).

Fantastik kurgu görüldüğünden daha derindir. Karakterin psikolojisi, korkuları, bastırılmış düşünceleri doğüstü olaylar aracılığıyla aktarır. Sosyolojik eleştiri, rasyonellik, bilim gibi modern dünyaya ait konular fantastik öğelerle birleştirilerek bir anlatım sunulur. Kullanılan her fantastik öge okuyucuda farklı izlenimler oluşturabilir. Bu durum kişinin hayata bakış açısı ve tecrübelerine bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Anlatıda bulunan fantastik öğelerin önemini Todorov şu şekilde özetler;

Birincisi, fantastik okurda, başka edebi tür ya da biçimlerin uyandırılmayacağı özel bir etki uyandırır- korku ya da dehşet, ya da yalnızca merak. İkincisi, fantastik öykülemenin emrindedir, gerilimi canlı tutar: Fantastik öğelerin varlığı olay örgüsünü özellikle sıkı tutmaya yarar. Son olarak, fantastiğin ilk bakışta totolojik görünen bir işlevi vardır: Fantastik bir evreni betimlemeye yarar ve bu evrenin dil dışında bir gerçekleşimi yoktur: betimleme ve betimlemenin birbirinden farklı yapısı yoktur (Todorov, 2004, s.94).

Aynı zamanda fantastik kurgu kişisel bir tecrübedir. Her okuyucu, anlatıyı farklı gözle ve farklı düşünceyle okur, yorumlar. Bu nedenle, kişilerin yorumu, hikâyeden anladıkları, hissettikleri ve düşünceleri değişiklik gösterir. Todorov, bu konuyla ilgili, aynı kişinin, aynı hikâyeyi birden fazla kez okuması durumunda bile kişinin öznel düşüncelerinin ve bakış açısının değişebileceğini vurgular.

Bu nedenlerle fantastik bir anlatının birinci ve ikinci kez okunması çok farklı izlenimler çıkarır ortaya (başka herhangi bir metin türüne oranla birbirinden çok daha farklıdır bu izlenimler); aslında ikinci okumada özdeşleşme artık olası değildir, okuma kaçınılmaz biçimde bir üst-okumaya dönüşür: Fantastikte kullanılan yöntem ya da tekniklerin neler olduğu saptanır, bunların etkisini duyumsamak yerine (Todorov, 2004, s.91).

Metaforlar ile oluşturulan kurgu ilk bakışta okuyucuya doğüstü bir hikâye okuyor gibi hissettirebilir ancak alt metinde bireyin yalnızlığın ya da akıl sağlığının kaybolması vurgulanır. Fantastik edebiyatta kurgu gerçek hayattan uzaklaşarak başka bir evren yaratmak değil, gerçekliğin kendisini sorgulatmak için kullanılır.

Kurgu, hem bilinçaltının hem de toplumun görünmeyen tarafıyla yüzleştirebilir. Kurgu ne kadar doğaüstüye karakter ve okuyucu o kadar içsel gerçekle yüzleşebilir. Fransa’da fantastik edebiyatta kurgu, gündelik hayata doğaüstünün karışmasıyla var olur. Bu nedenle kurgu, yalnızca hayal gücüne dayanan bir anlatı yapısı değil, aynı zamanda bireyin bilinçaltı, toplumun baskıları ve gerçekliğin doğasına ait bir sorgulama aracı halindedir. “Burada fantastik öğenin ortaya çıkışından önce bir dizi karşılaştırma, mecazlı anlatım ya da bildik, gündelik dilde yaygınlaşmış, ancak düz anlamıyla alındığında doğaüstü bir olayı gösteren deyişler yer alır” (Todorov, 2004, s.82).

Fantastik yazında kurgu basit ama etkili birkaç metotla oluşturulabilir. Kurgu çoğu zaman gündelik ve sıradan bir dünyayla başlar. Bu sıradan dünya, okuyucuya gerçeklik duygusunu vermek için kullanılır. Sıradan dünyaya bir anormallik girer. Örneğin; bir canavar görülür, ölü insanlar canlanır, zaman algısı yok olur. Bu olay genellikle tekinsizdir ve bir açıklaması bulunmaz. Belirsizlik ve şüphe hikâyeye boyunca var olur. “Daha önceki sezgilerine sadık kalan Castex, fantastiğin düğümün, ‘başına gerçek dışı bir olay gelen, koşa uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hissedene ve ya hissettiğine inanan birinin’ düğümü olduğunu ilave eder” (Steinmetz, 2006, s.17). Okuyucu ve karakterler, doğaüstü olayın gerçek mi, hayal mi, rüya mı olduğundan emin olamaz. Bu durum kurgunun gerilimli ve tedirgin eden kısmını oluşturur. Kurgu çoğu zaman kesin bir açıklama sunmadan sona erer. Bu durum, fantastik anlatıyı, gerçekliği sorgulamak ve okuru soru işaretleriyle bırakarak olayın sonucunu tahmin etmeye çalışması gibi eylemlerle amacına ulaştırır. Fransız fantastik yazınında kurgu genellikle tek bir karakterin bakış açısıyla yapılır. Kişinin önemi yoktur. Karakter öyküde sadece olayların yaşanabilmesi için bulunur. “Fantastik öykülerde anlatıcı genellikle ‘ben’ der- bu gözlemlenebilir, kolayca doğrulanabilir bir olgudur” (Todorov, 2004, s.84). Bir yardımcı görevindedir. Bu karakterler içsel çatışmalar yaşayan, genellikle yalnız, melankolik ya da akıl sağlığı yerinde olmayan kişilerdir. Onların yaşadığı doğaüstü olaylar, çoğu zaman zihinsel veya ruhsal bozuklukla mı ilgili, bir psikoz söz konusu mu, yoksa gerçekten mi yaşandı sorusunu ortaya atar. Bu durumla birlikte kurgu, sadece dışarıdan etki eden olaylara değil, karakterin bilinçaltına ve psikolojik sorunlarına da etki eder. Fantastik kurguda, zaman kavramı, çoğu zaman döngüsel ya da kırılmıştır. Karakter ve okuyucu, olayların ne zaman ve nerede gerçekleştiğini tam olarak bilemez. Olaylar bir rüya gibi tekrar eder veya zamanın dışındaymış hissi verir. Fantastik kurguda mekânlar, genellikle sıradandır, gerçek dünyaya aittir ancak olayların etkisiyle tekensiz hale dönüşür.

Fantastik kurguda betimlemelerin yeri oldukça önemlidir. “Fantastik, canavarın keşfiyle doruk noktasına ulaşır. İyi düşünülecek olursa, bu tip anlatı, betimlenemeyen sınırında herhangi bir şey, daha tam olarak ‘bir şey’ gösterecekse (kanıtlamak değil), öyle görünüyor ki, bunu ancak kurmaca doğurabilir, üretebilir” (Steinmetz, 2006, s.38). Olay örgüsü, uzam, zaman ve diğer izlekler hikâyenin okuyucuda uyandırdığı hissi etkiler. Kurgulanan herhangi bir canavarın neden ve nasıl hikâyede var olduğunu, kahramana etkisini, amacını hatta kökeni gibi nereden geldiğinin açıklanması gerekir. Aynı zamanda olayın kahramanının tepkilerinin, hikâye hangi dönemde geçiyorsa ona uygun karakter ve ortamın kurgulanması, olay örgüsüne bağlı olarak karakterin en dikkat edilmesi gereken kişilik özelliklerine de yer verilmelidir. Özellikle döneme etki eden doksalara dikkat edilmelidir. Hikâyenin kurgusu, anlatının geçtiği dönemde insanların çoğunluğu tarafından doğru kabul edilmiş inanç unsurlarına göre oluşturulmalıdır. İnsanların inançları, korkuları, zamanla hem bireysel hem de toplumsal etkilerle değişebilir. 18. yy.’da insanlar çiçek hastalığından ölmekten korkarken, günümüzde tıp biliminin gelişmesiyle bu hastalığın öldürücü etkisi kalmaz ve ölüm insanların aklına bile gelmez. Orta Çağ’daki cadı avları veya hayalet, ruh gibi görünmez varlıklardan korkmak geçmiş yüzyıllarda sıkça dile getirilen unsurlardır. Ancak fantastiğin ana temalarından olan spiritüel varlıklar tamamen kişisel bir inanç olduğundan korku, kolektif olarak değerlendirilemez. Bu tarz kavramlar fantastik bir hikâyede, rasyonel insanlar için korku unsuzu olmaz ve sadece bir karakter olarak kalır. Bunlarla birlikte, mekânların betimlenmesi, olay örgüsünün günün hangi zaman diliminde geçtiği, karakterin yaşadığı çevre ve kültürün alışkanlıklarının da kurgudaki yeri büyüktür. Örneğin, hikâyenin gündüz saatlerinde geçmesi ile gece yarısı veya gün doğumuna yakın saatlerde geçmesi hikâyenin akışını büyük ölçüde değiştirir. Fantastik hikâyelerde olaylar genellikle gece geç saatlerde gerçekleşir. Çünkü gece, insanların görme yetisinin azalması, bilinmezlik ve sessizlik, insanı tekensizlik hissiyle karşı karşıya bırakabilir. Kültürel ve mitolojik inançlar doğrultusunda, kötü olayların çoğunlukla gece yaşanması da insana kodlanan inançlardan bazılarıdır.

Tekensizlik hissi yaratan ve insanları korkutan kişilere, nesnelere durumlara, etkilere, olaylara baktığımızda öncelikle bu konuyu ele almak için uygun bir örnekle başlamak daha doğru olacaktır. Jentsch bu noktada çok iyi

bir örnek vermiştir: “canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe etmek”; yani cansız bir objenin canlandırıldığının düşünülmesi, heykellerin insanlara benzetilmesi, oyuncak bebeklerin gerçek bebekler sanılması gibi (Jentsch & Freud, 2023, s.33).

Fantastik kurguyu bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse; Théophile Gautier’in 1843 yılında yazmış olduğu *Bir Gece Ziyareti* adlı hikâyesi örnek verilebilir. Hikâye fantastik edebiyatın bütün özelliklerini barındırır. Hikâyede iki kişi vardır. Biri anlatıcı biri de anlatıcının ‘arkadaşım’ diye bahsettiği kişidir. Kahraman adını hikâye boyunca söylemez. Aynı zamanda arkadaşının adını da bilmeyiz. Kahraman hikâyeye arkadaşını anlatarak başlar. Simyacı olduğundan ve deneyler yaptığından bahseder. Kahraman, arkadaşının uçmayı denediğini anlatır. Hikâye kendi akışında ilerlerken, kahraman bir gece yaşadığı korkudan bahsetmeye başlar.

Bir gece, yatağa yatmış, henüz uykuya dalmamıştım. Pencereye bariz bir şekilde üç kez vurulduğunu duydum. Cesaretle itiraz etmeliyim ki, korkunç bir ürperti hissettim. Bu en azından bir hırsız değilse, dehşetli bir endişe ile çığlık attım, muhakkak şeytan olmalıydı, bilinmeyen, geceler boyunca gezinen, quarens quem devoret¹ (Gautier, 2018, s.174).

Odasının penceresini tıklatan bilinmeyen, tekinsiz bir varlık olduğunu varsayar. İlerleyen cümlelerde anlatır ki bu varlık onun arkadaşıdır. Okur da burada ürperti yaşayabilir çünkü yazar hikâyenin normal akışının dışında bir olaya geçiş yapar. Kahramanın arkadaşı sonunda uçmayı öğrendiğini ve uçarken neler yapabildiğini anlatır. Bütün gece sohbet ederler. Sabah olmaya yakın kahraman, arkadaşının eşyalarını pencereden çıkıp gittiğini söyler. Bu cümle de hikâyenin fantastik türe dâhil eden noktalardan biridir. “*Ona pencereyi açtım, o da gökyüzünün gri derinliklerine atladı, yalnız kalmıştım, kendimden şüphe ediyordum, acaba uyanık mıydım, yoksa rüyada mı*” (Gautier, 2018, s.175-176). Yazar burada, fantastik türün özelliklerinden biri olan kararsız kalmayı net bir şekilde hikâyesinde kullanır. Kahraman ne olduğunu ne yaşadığını bilmez ve o an geçip gittikten sonra bile kafası soru işaretleriyle doludur. Rüya mı, yoksa gerçek mi?

Başka bir örnek ile açıklamak gerekirse; Guy de Maupassant’ın 1886’da yazmış olduğu *Hayalet* öyküsü türün özelliklerini barındıran eserlerden biridir. Bu hikâye Maupassant’ın en çok bilinen öyküsü *Horla*’nın ilk versiyonu olarak ele alınır. *Hayalet*, 1887’de yeniden düzenlenir yazılır ve *Horla* ismini alarak uzun öykü şeklinde yayınlanır. *Hayalet*, *Horla*’nın kısa ve ilk versiyonudur. Konu olarak birbirlerinden farklıdır ancak fantastik edebiyat bağlamında, bahsi geçen doğüstü varlık ve karakterin tepkileri göz önüne alındığında, bu durum iki hikâyeyi birbirine bağlar. Bu bölümde de analizimizi *Hayalet* öyküsü üzerinden yapacağız. Hikâye, karakterin, kısa ama korkutucu bir an yaşadığını anlatarak başlar. Fantastik yazının karakter özelliklerini görürüz. Karakterin adı veya herhangi bir tanımlaması bulunmaz. Hikâye birinci kişi ağzından anlatılır. Anlatı, okuyucuya konuyu verir. Olayın başını bilmeyiz. Karakter, yaşadığı anı anlatmaya başlamadan önce nasıl hissettiğine vurgu yapar. Kimseye anlatamadığını ancak sonunda paylaşma gereği duyduğundan bahseder. *Bu olay aklımı o kadar karıştırdı, öylesine derin, öylesine gizemli, öylesine ürkekücü bir kargaşaya düştüm ki, bugüne kadar kimseye anlatmadım. İçimde, insanın tahammül edemediği, utanç duyduğu sırlarını, varoluşu süresince yaşadığı itiraz edilemeyecek zayıflıklarımı sakladığı derinliklerde sakladım onu* (Maupassant, 2014, s.68).

Bu alıntıdan anlayacağımız üzere, karakter ne olup bittiğinin farkında değildir. Kafası karışık, emin değil ve korku doludur. Bazı noktalarda delirdiğini düşünür ancak deli olmadığını kanıtlamaya çalışır. Karakter bir gün dolaşırken, eski bir arkadaşına rastlar. Kısa bir süre sohbet ederler. Arkadaşı, eşinin ani ölümü nedeniyle, yaşadığı şatoyu terk etmek zorunda kalmıştır. Ve kendisine şatoya gidip ona ait olan bazı eşyaları alması için ricada bulunur. Karakter, bu ricayı kabul eder. Ertesi gün arkadaşının şatosuna gider. Hikâyenin fantastik kısmı burada başlar. Hikâyenin sonuna kadar süren bir merak duygusu hâkimdir. Okuyucu da bu merakla ve ilgiyle aynı zamanda karakterle birlikte hissettiği korkun ve tekinsiz hisle olayı takip eder. Karakter şatoya girer. Şato terk edilmiş bir görünüme sahiptir. Kapıların, odaların, koridorların ve hatta bahçenin bu korkutucu tanımları hem karaktere hem de okuyucuya tekinsiz ve rahatsız edici bir his verir. Şatoya girmeden, bahçede karşılaştığı bahçıvan da neden eve girmek istediğini korkuyla sorgular. “*Adam kekeleydi:*

¹Yutmaya birini arayan.

"Hayır... hayır beyefendi... Ama... odayı şeyden... ölümden beri açmamıştım" (Maupassant, 2014, s.71). Adamın korkmuş tavırları okuyucuda bir şeylerin ters gittiği düşüncesini oluşturur. Karakter, arkadaşının bahsettiği odaya girer. İsteddiği eşyaları bulmaya çalışır. "Ev o kadar karanlıktı ki, önce hiçbir şey seçemedim. Yaşanmayan, terk edilmiş, ölü odalara özgü o çürüme ve nem kokusu karşısında duraksadım. Gözlerim yavaş yavaş karanlığa alıştı ve karmakarışık büyük bir odada bulunduğumu fark ettim" (Maupassant, 2014, s.72). Karakter sonrasında eşyaların kullanılmış olduğunu fark eder. Oturulmuş gibi çökmüş olan bir koltuk, baş izinin bulunduğu yastık gibi nesnelere dikkatini çeker. Karanlık odada zor da olsa arkadaşının istediği eşyaları bulmak için bir çekmeceyi açar. "Rüzgârın bir şeyleri uçurduğunu düşünerek önemsemedim. Ama bir dakika kadar sonra, belli belirsiz başka bir hareket fark ederek, biraz tedirgin ürperdim" (Maupassant, 2014, s.72). Hissettiği bu ürpertiye ciddiye almadan işine devam eder ancak hemen sonrasında acı dolu bir ses duyar. "Beyazlar içinde uzun boylu bir kadın, bir saniye önce oturmakta olduğum koltuğun arkasında dikilmiş bana bakıyordu" (Maupassant, 2014, s.73). Karakter o kadar korkar ki, gördüklerine inanmakta zorlanır. Hikâye doğal akışında ilerlerken anlatıma aniden doğaüstü bir varlık dâhil olur. Bu durumu okuyucu da beklemez ve karakterle birlikte aynı korku ve tedirginliği hissedebilir. Gördüğü hayalet konuşmaya başlar ve karakter bu konuşmayla birlikte biraz da olsa rahatlar. Ancak yine de ortamda tekinsiz bir atmosfer hâkimdir. "Kendi kendime kaşımadaki gerçek bir kadın mı hayalet mi olduğunu sorup duruyordum" (Maupassant, 2014, s.73). Hayalet karakterle konuşmaya başlar ve saçını taramasını ister. Karakter korku ve teredditle hayaletin saçlarını taramaya başlar. "Neden o içimi titreten tarağı elim aldım ve tenime, yılanlara dokunmuşçasına korkunç bir soğukluk hissi veren o uzun saçlara dokundum? Bunları hiç bilmiyorum" (Maupassant, 2014, s.74). Karakter, hayaletin saçlarını taradığı anda, kadın birden kalkar, teşekkür eder ve aralık olduğunu düşündüğü kapıdan çıkar gider. Karakter o kadar korkar ki, var gücüyle cama yönelir. Açılmasının imkânsız olduğu kepenkleri kırar, içeri gün ışığı girer. Her şey daha net görünür. "Gün ışığı içeri doldu. Bu varlığım kaçtığı kapıya doğru atıldım. Kapalı olduğunu, kimildatmanın mümkün olmadığını gördüm" (Maupassant, 2014, s.75). Karakter bu farkındalıkla gördüğü kadının normal olmadığına ikna olur. Başta emin olmasa da kapalı bir kapıdan geçebilecek varlık ancak hayalettir. "Gücünü Doğüstü'nden alan mucizeler yaratan çılgınlıklardan birini yaşamıştım" (Maupassant, 2014, s.75). Karakter yine de yaşadığı anın gerçek olup olmadığını sorgular, emin olamaz. Beyninin kendisine oyun oynadığını düşünür. Şatodan ayrıldıktan sonra gözleri kıyafetine takılır. Ceketinde kadının uzun beyaz saçları vardır. Korkuyla saçları kendisinden uzaklaştırır. Arkadaşının ricasıyla girdiği evden eşyalarını kendisine teslim etmek için iletişime geçmeye çalışır ancak o günden beri arkadaşından da haber yoktur. Ortadan kaybolmuştur. "Ertesi gün şafakla birlikte arkadaşımın evine gittim. Gerçekleri anlatmaya karar vermiştim. Önceki gece çıkmış ve geri dönmemişti" (Maupassant, 2014, s.76). Hikâye bu şekilde biter. Karakter arkadaşını arar, bulmaya çalışır, ancak onu hiç kimse, hiç bir yerde bulamaz. Okuyucu bu olayda da tekinsiz hissedebilir ve sorgular. Karakterin arkadaşı gerçekten var mıydı yoksa o şatoya gitmesi için gelen bir hayalet miydi? Hayalet, arkadaşının ölen karısı olabilir miydi? "Fantastik bir şey bir ikilem karşısında bırakır: İnanmak ya da inanmamak, hangisi?" (Todorov, 2004, s.86) Arayış bir süre devam eder ancak ne arkadaşından ne de şatoda gördüğü kadından hiç bir iz bulamaz. Fantastik kurgu, bu şekilde işler. Cevap yoktur, sadece olay anında hissedilen korku ve şüphe hâkimdir. Karakter başta olmak üzere, okuyucuya da korku ve tekinsiz his verilmesi, soru işaretleriyle bıkarak rahatsızlık duygusu amaçlanır.

SONUÇ

Tüm bu bilgiler doğrultusunda, fantastik kurgunun, gerçek ve hayal arasındaki belirsiz sınırları ustalıkla kullanarak okuyucuda hem merak hem de tekinsizlik hissi uyandıran bir edebi tür olduğu sonucuna varabiliriz. Fransız fantastik edebiyatında kurgu, doğüstü olayların anlatıldığı bir alan değil, doğüstü ile gerçeklik arasındaki sınırdır. Okuyucu bu kurguda sürekli bir sorgulama halindedir. Bu gerçekten yaşandı mı? Yazarlar, doğüstü olayları kullanarak bireyin iç dünyasını, bastırılmış arzularını, toplumsal normları ve gerçeklik algısını hedef alır. Bu nedenle Fransız fantastik kurgusu, sadece edebi değil aynı zamanda felsefi ve psikolojik bir derinliğe sahiptir. Bu türde, olayların gerçek dünyada meydana gelmesi ve bir noktada doğüstü öğelerle birleşmesi, kahramanın gerçekçi, rasyonel tepkiler verecek şekilde kurgulanması hikâyenin inandırıcılığını güçlendirir. Yazarın betimlemeleri, karakterler, zaman ve uzam seçimindeki bilinçli tercihler ile yazıldığı dönemin toplumsal ve kültürel inançlarına uyum sağladığını ve bu tarz detayların hikâyenin atmosferi ile uyumlu olduğunu görürüz. Todorov, Lovecraft ve Steinmetz'in kuramsal yaklaşımlarında da gördüğümüz üzere, fantastik kurgu, okuru olayın doğası hakkında sürekli bir kararsızlık ile soru işaretleri

bırakarak anlatının sonuna kadar etkisini sürdürür. Freud ve Jentsch'in ortaya koyduğu tekinsizlik terimi, fantastik anlatıları açıklamaya yardımcı olur. Fantastik anlatılardaki bu belirsizlik, anlatının sonuna dek korunur ve çözülme anında bile okurda zihinsel bir aydınlanma yaşatır. Fantastik anlatılarda bulunan belirsizlik tekinsiz his yaratmak için en uygun yöntemlerden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla fantastik kurgu, yalnızca hayal gücünün ürünü olmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin inanç, korku ve algı dünyasının edebiyata yansıyan özgün bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Eagleton, T. (2023). *Edebiyat Nasıl Okunur*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ertekin, A. (2013). *Fantastik Yazın*. İstanbul: Fenomen Yayıncılık.
- Freud, S. (2024). *Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Gautier, T. (2018). *Fantastik Öyküler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jentsch, E. & Freud, S. (2023). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine Tekinsizlik Üzerine*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Jusdanis, G. (2024). *Kurgu Hedef Tahtasında. Edebiyatın Savunucusu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lovecraft, H.P. (2023). *Edebiyatta Doğüstü Korku*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Lovecraft, H.P. (2024). *Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Maupassant, G.D. (2014). *Horla ve Diğer Fantastik Hikâyeler*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Steinmetz, J-L. (2006). *Fantastik Edebiyat*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Eleştiri.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kurgusal Anlatılarda Eş Benliğin Anlatı Teknikleriyle İnşası: Tekinsizlikten Otobiyografik Çözümeye

Büşra KOÇAK*

ÖZ

Bu bildiri, edebiyatta eş benlik (doppelgänger) figürünün yalnızca ikizlik temasına indirgenemeyecek, anlatının işleyişini de etkileyen bir kurgu mekanizması olduğunu tartışmaktadır. Çalışmada 19. yüzyıl ile 21. yüzyıl arasında yazılmış beş metin incelenmiş, figürün bedensel ikizlikten dilsel ve metinsel çoğalmaya doğru geçirdiği değişim izlenmiştir. İnceleme, Freud ve Jentsch'in tekinsizlik ve bastırılanın geri dönüşü kavramlarıyla, anlatıbilimsel çözümlemeyi bir araya getirmektedir. Dostoyevski, Poe, Stevenson ve Maupassant'ın metinlerinde eş benlik çoğunlukla dışsallaşmış bir tehdit olarak belirirken, Delphine de Vigan'ın romanında bu figür bedenini kaybedip anlatının içinde yankılanan bir sese dönüşür. Elde edilen bulgular, eş benliğin yalnızca kimliğin bölünmesiyle ilgili olmadığını, aynı zamanda anlatının sesini, güvenilirliğini ve gerçeklik algısını da dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu açıdan eş benlik, edebiyatta hem tekinsizlik üreten hem benliği çoğaltan, hem de anlatıyı kendi sınırlarıyla yüzleştiren dinamik bir yapı olarak varlığını sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eş benlik, doppelgänger, kurgu, anlatı teknikleri, tekinsizlik.

The Construction of the Doppelgänger Through Narrative Techniques in Fiction: From the Uncanny to Autobiographical Dissolution

ABSTRACT

This paper examines the doppelgänger figure in literature not merely as a thematic opposition, but as a narrative device that reshapes the structure, voice, and reliability of the text. Five works from the nineteenth to the twenty-first century are analyzed in order to trace the evolution of the double from a visible, bodily replica into a dispersed presence within language and narration. The study combines psychoanalytic theory, particularly Freud's notion of the return of the repressed and Jentsch's emphasis on uncertainty, with narratological analysis. While the doubles in Dostoevsky, Poe, Stevenson, and Maupassant appear as external threats that confront the protagonist, Delphine de Vigan's novel relocates the double inside the act of writing, where it emerges as a competing voice rather than a physical counterpart. The findings suggest that the double not only fragments identity but also destabilizes narrative authority and the reader's sense of reality. In this respect, the doppelgänger remains a productive tool for exposing the fragility of selfhood and the instability of fictional worlds.

Keywords: Double, doppelgänger, fiction, narrative techniques, uncanny.

GİRİŞ

Edebiyatta en sarsıcı anlardan biri, karakterin dışarıdaki bir yabancıyla değil, kendi içinden türeyen bir bakışla karşılaştığı andır. Bu karşılaşma, çoğu zaman bir ikiz, gölge, yankı ya da sessiz bir tanık biçiminde belirir. Fakat asıl rahatsız edici olan, görülenin başka biri değil, öznenin kendisine ait fakat artık tanımadığı bir parça olmasıdır. Edebi metinlerde eş benlik figürünün yarattığı etki, korkudan çok tanıdıklığın bozulmasından doğan bir huzursuzluktur. Özne, kendisiyle karşılaşır ama bu karşılaşma bir tanıma değil, bir yabancılaşma anıdır. Bu nedenle eş benlik (doppelgänger), basit bir çoğalma ya da ikizleşme değil, benliğin kendi içinden ayrışarak başka bir kimliğe dönüşmesi sürecidir.

Eş benlik figürü, çoğu zaman ikiz olarak adlandırılrsa da, edebiyattaki işlevi bir yansıma üretmekten çok, benliğin kendi içindeki çatlağı görünür kılmaktır. İkiz, bu bağlamda dışarıdan gelen bir tehdit değil, öznenin kendisine yönelmiş bakışının yabancılaşmış halidir. Kişi kendisiyle karşılaştığında tanıdığı bir yüz değil, bastırıldığı arzuların, suçlulukların, korkularının ya da kayıp bütünlüğün geri dönüşünü görür. Bu figür tam da bu nedenle, fantastik edebiyatın ögesi olmaktan çıkar, kimlik üzerine kurulmuş bir sorgulamanın merkezine yerleşir.

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, busrakocak@tuta.io, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0005-3845-5654>.

Tekinsizlik kavramı, eş benlik temasının neden bu kadar rahatsız edici olduğunu açıklamada önemli bir anahtardır. Jentsch, tekinsizi, algısal belirsizliğin yarattığı bir huzursuzluk olarak tanımlar. Bir şeyin canlı mı cansız mı, gerçek mi imge mi olduğu çözülemediğinde zihnin güvenliği sarsılır. İkiz figürü tam da bu eşige yerleşir, çünkü dışarıdan bakıldığında tanıdık olan yüz, aslında düşünceyle birlikte parçalanmış bir benliğin yansımasıdır (Jentsch, 2019, s. 13–14). Freud’un yaklaşımı bu belirsizlik deneyimini daha da derinleştirir. Ona göre tekinsizlik, ilk kez karşılaşılan bir yabancılıktan değil, bir zamanlar tanıdık olanın bastırıldıktan sonra geri dönmesinden doğar. Eş benlik figürü, tam da bu geri dönüşün sahnesidir. Öznenin içinden dışlanmış olan, bir başka varlık olarak geri gelir ve benliği bölerek tehdit eder. Bu nedenle ikiz, dışarıdan gelen bir kopya değil, öznenin kendisine ait ama unuttuğu bir parçadır (Freud, 2019, s. 60). Türkçe edebiyat eleştirisinde bu figür çoğu zaman “eşinsan” kavramıyla karşılaşılır. Bu adlandırma, ikizliği bedensel bir çoğalmadan çok, benliğin kendi içinde açtığı mesafe olarak ele almayı mümkün kılar. Böylece eş benlik, yalnızca gotik gerilimin bir unsuru değil, öznenin kendi bütünlüğünü koruma mücadelesini açığa çıkaran bir edebi araç haline gelir.

Bu çalışma, eş benlik figürünü yalnızca tematik bir motif olarak değil, kimliği, otoriteyi ve anlatıyı dönüştüren bir kurgu ilkesi olarak ele alır. İncelenen metinlerde ikizlik, kimi zaman somut bir bedende, kimi zaman görünmez bir varlıkta, kimi zaman da dil ve yazı üzerinde kurulan bir çoğalma biçiminde karşımıza çıkar. Amaç, bu figürün psikanalitik kavramlarla nasıl kesiştiğini, aynı zamanda anlatı yapısına nasıl müdahale ettiğini göstermektir. Dostoyevski, Poe, Stevenson ve Maupassant’ın metinleri, eş benliğin klasik anlatılardaki somutlaşmış biçimlerini gösterirken, Delphine de Vigan’ın romanı, bu figürün çağdaş edebiyatta bedenden dilsel bir mekâna nasıl taşındığını gözlemlemeye imkân verir. Böylece eş benlik izleği, yalnızca korku yaratmak için değil, benliğin çözülmesini, toplumsal baskıyı, yazı ile kimlik arasındaki gerilimi açığa çıkaran çok katmanlı bir araç olarak okunur.

1. Anlatı Düzeyinde Eş Benlik Figürünün İnşası

Eş benlik (doppelgänger) figürü, edebiyatta yalnızca bir ikizleşme olgusunu değil, anlatının kendi iç örgüsünü dönüştüren yapısal bir unsuru temsil eder. Otto Rank’ın belirttiği gibi, bu figür “*insanın kendisinden bir kopya yaratma arzusuyla, yok olma korkusunun birleşiminden doğar*” (Rank, 2016, s. 11). Bu nedenle eş benlik, hem benliğin devamını güvence altına alan bir yansıma hem de öznenin silinmesine işaret eden tekinsiz bir gölgedir. Bu ikili doğa, yalnızca karakterin psikolojisinde değil, anlatının kuruluş biçiminde de belirleyici olur. İkiz ortaya çıktığında yalnızca özne bölünmez, metin de kendi bütünlüğünü kaybetmeye başlar.

Freud’un tekinsiz kavramıyla tanımladığı bu kırılma, bastırılmış olanın tanınmaz biçimde geri dönmesiyle ilgilidir (Freud, 2019, s. 60). Eş benlik figürü bu geri dönüşü somutlaştırır. Okur bir yandan tanıdık olanla karşılaştığını hissederken, öte yandan bu tanışıklığın tehdit edici biçimde yabancılaşmasına tanık olur. Jentsch’in belirsizlikten doğan huzursuzluk olarak açıkladığı tekinsizlik (Jentsch, 2019, s. 13–14), tam da bu ara bölgede ortaya çıkar. Eş benlik, gerçek ile yansıma, iç ile dış, ben ile öteki arasındaki sınırları çözer. Bu nedenle anlatı artık tek sesli bir yapı olmaktan çıkar ve çoklu benliklerin gerilimini taşımaya başlar.

19. yüzyılın sonundan itibaren benliğin içsel çözülmesiyle birlikte, anlatı da parçalı bir yapıya evrilir. Karakter artık sabit bir merkeze sahip değildir. Kimlik, yansımalar, ikizlikler ve bölünmeler üzerinden varlık kazanır. Böylece eş benlik yalnızca tematik bir unsur değil, anlatının kendi işleyişini görünür kılan yapısal bir simgeye dönüşür. Bu bağlamda eş benlik, benliğin iç dinamikleri kadar metnin anlatı stratejilerini de açığa çıkarır.

Her anlatı, bir anlamda yazar ile kendi öteki sesi arasında kurulmuş bir müzakere alanıdır. Eş benlik figürü, bu müzakereyi hem tematik düzeyde görünür kılar hem de biçimsel olarak çoğaltır. Bu bildirinin bu bölümünde, eş benlik figürünün anlatı düzeyinde nasıl kurulduğu; karakter inşası, dilsel çoğalma ve anlatı tekniği açısından nasıl işlediği incelenecektir. Dostoyevski, Poe, Stevenson, Maupassant ve Vigan’ın metinleri üzerinden, eş benlik temasının hem tarihsel dönüşümü hem de anlatsal gücü tartışılacaktır.

1.1. Dostoyevski'nin Öteki Romanında Eş Benlik Figürünün Psikolojik ve Anlatısal İşlevi

Dostoyevski'nin Öteki adlı romanı, eş benlik temasını yalnızca ikiz olgusu üzerinden kurmaz. Öznenin kendisini temsil etme yetisini kaybettiği bir kırılma anını ortaya çıkarır. İkiz, fiziksel çoğalmadan ziyade, benliğin yerinden edilmesi anlamına gelir. Bu nedenle romanda eş benlik, bastırılmış olanın geri dönüşü kadar, öznenin toplumsal ve dilsel zeminden düşmesini de temsil eder.

Romanın erken sahnelerinden biri, benliğin bu çatlağını henüz ikiz ortaya çıkmadan açığa çıkarır. Golyadkin'in doktorla karşılaşmasındaki fizyolojik dağılma, ruhsal bölünmenin ilk işaretidir:

Gri gözleri garip bir şekilde parlamış, dudakları titremeye, bütün kasları, yüzünün bütün çizgileri hareket etmeye başlamıştı. Tüm vücudu titriyordu. Bay Golyadkin, bu hareketlerden ve Krestyan Ivanoviç'in elini tuttuktan sonra, kendi kendine güvenmiyor ve bir sonraki hareketi için emir bekliyormuş gibi hareketsiz kalakalmıştı (Dostoyevski, 2020, s. 14).

Bu sahnede görülen şey, dışsal bir korku değil, benliğin otorite kaybıdır. Karakterin dili, bedeni ve davranışı eşzamanlı olarak kontrol edilemez hale gelir. Freud'un tekinsiz tanımında belirttiği gibi, tekinsizlik "dışarıdan gelen yabancıyla değil, içeriden çözülme tanıdıkla" (Freud, 2019, s. 60) ilişkilidir. Burada da tehlike, kahramanın kendisinden yükselir. İkizin ilk kez ortaya çıktığı sahne, tanıdıklığın bozulduğu eşiği net biçimde kurar:

...hayır bu, bizim Bay Golyadkin'e tıpatıp benzemesine rağmen farklı, tamamen farklı, başka bir Bay Golyadkin'di; boyu bosu aynı, giymi aynıydı, saç bile aynı şekilde dökülmüştü, kısacası o kadar benziyordu ki yan yana otursalar hangisinin gerçek hangisinin sahte, hangisinin eski hangisinin yeni Bay Golyadkin olduğunu kimse ayırt edemezdi (Dostoyevski, 2020, s. 57).

Bu cümledeki "tıpatıp benzer" ile "tamamen farklı" ifadelerinin yan yana kurulması, Jentsch'in tanımladığı belirsizlik üzerinden tekinsizliği tam olarak hissettirir. İkiz, ne tamamen özdeş ne tamamen yabancıdır. Aradaki gerilim, benliğin güvenli sınırlarını çözer. Bu noktadan sonra romanın meselesi "iki Golyadkin'den hangisi gerçek?" değil, "temsil etme hakkı kime ait?" sorusuna dönüşür. İkiz yalnızca görünmez, konuşur, ikna eder, yerine geçer ve toplumsal alanı ele geçirir:

İkinci Bay Golyadkin görünümünde geliyor ve gelir gelmez Bay Golyadkin'in kazandığı zaferi ve tüm başarıyı alışıya ediyor, Bay Golyadkin'i gölgede bırakıyor, Bay Golyadkin'i çamura buluyor ve sonunda Bay Golyadkin'in gerçek Golyadkin olmadığını, kesinlikle gerçek değil sahte olduğunu, gerçek Golyadkin'in kendisi olduğunu, Bay Golyadkin'in görüldüğü gibi biri olmadığını ve bu yüzden onurlu ve iyi insanların arasında yeri olmadığını kanıtlıyordu (Dostoyevski, 2020, s. 114-115).

Bu sahne, eş benliğin yalnızca psikolojik değil, simgesel bir tehdit olduğunu gösterir. Buradaki kriz, benliğin parçalanması değil, yerinin çalınmasıdır. Lacan'ın deyişiyle, özne dilin aynasında kendi yerini kaybetmiştir. Dolayısıyla Öteki, ikiz figürünü gotik bir korku unsuru olarak değil, modern öznenin kendine ait olma hakkını kaybettiği anın alegorisi olarak işler. Golyadkin'in korkusu benzemek değil, silinmektir. Eş benlik burada bir ikiz değil, benliğin yerine yazılan bir başka bendir.

1.2. Edgar Allan Poe'nun William Wilson Öyküsünde Eş Benlik Figürünün Psikolojik ve Ahlaki Boyutu

Poe'nun William Wilson öyküsü, eş benlik temasını yalnızca korku estetiği içerisinde değil, modern öznenin ahlaki çöküşü ve vicdan kaybı bağlamında ele alan bir örnektir. İkiz, Poe'da fiziksel bir çoğalma değil, bastırılmış bir ahlaki otorinin geri dönüşü olarak belirir. Bu nedenle öyküdeki öteki, kahramanın benliğini taklit eden bir figür değil, onun yerine kendisini hatırlatan ve bu yüzden yok edilmek istenen içsel bir tanıktır. Poe'nun ikizi, edebi korkudan çok, etik bir travmanın dışsallaşmış biçimidir.

Öykü, anlatıcının çocukluk yıllarına ilişkin itiraflarıyla açılır ve ikizle karşılaşma sahnesi, benzerliğin masum değil, tehditkâr olduğunu daha ilk anda gösterir:

Wilson'la aramızda uzak yakın hiçbir akrabalık bağı olmadığını daha önce söylemişim ya da söylemeliydim. Ama kardeş olsaydık, kesinlikle ikiz olurduk, zira Dr. Bransby'nin okulundan ayrıldıktan sonra adaşımmın doğum

taribinin 19 Ocak 18139 olduğunu öğrendim tesadüfen; bu çok tubaf bir tesadüftü, çünkü bu gün benim de doğum taribim (Poe, 2015, s. 163).

Bu sahne, Jentsch'in düşüncesini doğrular. Çünkü benzerlik burada rastlantı değil, ahlaki bir kader birliği olarak kurulur. Poe'nun ikizi, fiziksel eşleşmeden önce, doğum (yani varoluş) düzeyinde bir ikilik yaratır. Böylece ikiz, karakterin dışına yerleştirilmiş bir ben değil, öznenin doğumundan itibaren ona eşlik eden, bastırılmış bir ikinci bilinç olarak belirir. İkinci William Wilson'un varlığı, benliğin yalnızca fiziksel değil, etik ve toplumsal yansıma üzerinden tehdit edildiğini gösterir. Bunu en açık biçimde, anlatıcının ikizini algıladığı bölümde okuruz:

Soylu bir aileden gelmiyor oluşum ve aşağı tabakadan insanlara bas olmasa da oldukça sıradan olan ön adım beni her zaman tiksindirmiştir... Bu şekilde doğan kızgınlık hissi, benimle rakibim arasında maddi veya manevi benzerlik gösteren her durumla daha da güçlendi... Tek kelimeyle, (duyduğum rahatsızlığı özenle gizlesem de) hayatta hiçbir şey, zeka, kişilik ve bulunduğumuz konumların benzerliğine dair yapılan imalardan daha fazla rahatsız edemeydi beni (Poe, 2015, s. 165).

Burada ikiz, dışsal bir düşman değil, anlatıcının kendi ahlaki yetersizliğiyle yüzleşmesini engelleyen aynadır. Freud'un tekinsizlik tanımı, tam da bu noktada açıklayıcıdır. İkiz, bastırılanın geri dönüşüdür. Bu nedenle nefret edilen şey ikiz değil, ikizin temsil ettiği ahlaki bendir. Poe'nun öyküsünde eş benlik, vicdanın sembolik biçimde bedene dönmesidir ve kahramanın öfkesi, aslında kendi gölgelenmiş ahlakına yöneliktir. Öykünün doruk noktasında ise Poe, eş benliği metafor olmaktan çıkarıp, benliğin gerçekliğiyle çarpışan maddi bir görüntüye dönüştürür. Aynalı sahne, benliğin kendini öldürmeye çalıştığı anı görünür kılar:

Kocaman bir ayna -belki de şaşkınlığımdan başlangıçta bana öyle gelmişti- daha önce farkına varmadığım bir ayna duruyordu o köşede; son derece büyük bir dehşet içerisinde ben aynaya doğru ilerlerken, beti benzi atmış, kanlar içerisindeki hayalim de sarsak adımlarla bana doğru geliyordu... Ne giysisinde bir tek iplik ne yüzünde bir tek hat vardı ki benimkilerin tıpkısı olmasın! Evet, bu, Wilson idi (Poe, 2015, s. 177).

Bu sahnede öldürülen ötekinin yüzünde kahramanın kendi sureti belirlediğinde, ikiz figürü ahlaki yıkımın tanığı değil, sonucu haline gelir. Böylece Poe, eş benliği vicdanın öldürülmesi eşittir benliğin öldürülmesi denkleminde bağlar. Anlatı tekniği de bu psikolojik ve ahlaki gerilimi destekler. "Ben" anlatıcısının sesi güvenilirmez, parçalı ve kendisiyle çelişkilidir. Poe, anlatıcıyı yalnızca olayları aktaran biri değil, çözülen bilinç olarak kurar. Okur, dış dünyadan değil, karakterin iç yarılmasından doğan bir tekinsizliğe çekilir. Bu, Jentsch'in belirsizliğin yarattığı huzursuzluk ilkesini yapısal bir anlatı tekniğine dönüştürür.

Sonuç olarak William Wilson, eş benlik figürünü bir ikiz motifinin ötesine taşıyarak, bireyin ahlaki özüne yönelttiği şiddetin alegorisi haline getirir. Poe'nun ikizi, kahramanın yerine geçmek isteyen bir gölge değil, onun vicdanıdır ve öldürüldüğünde kahraman da yok olur. Bu nedenle Poe'nun öyküsü, modern edebiyatta eş benliğin yalnızca psikolojik değil, etik bir felaketin de adı olduğunu gösterir.

1.3. Robert Louis Stevenson'ın Dr. Jekyll ile Bay Hyde Romanında Eş Benliğin İçsel Bölünmesi

Stevenson'un Dr. Jekyll ile Bay Hyde romanı, eş benlik temasını yalnızca ikinci bir beden üzerinden değil, öznenin içindeki ahlaki ve içgüdüsel kutupların birbirinden ayrılarak ayrı bilinçlere dönüşmesi üzerinden kurar. Jekyll ve Hyde ilişkisi, Poe'nun ikiz anlatılarındaki gibi dışsal bir benzerlik değil, tek bir benliğin ahlaki olarak ikiye yarılmasıdır. Bu nedenle Stevenson'un ikizi bedensel bir kopya değil, bastırılmış olanın kendi suretini ele geçirerek geri dönmesidir. Roman, eş benliği içsel yabancıların ortaya çıkışı olarak tanımlar. Yani öteki, dışarıdan gelmez, içeriden üretilir.

Jekyll'in Hyde'ı tarif ettiği ilk itirafı, bu içsel yarılmanın yalnızca psikolojik değil, etik bir dönüşüm olduğunu açıkça ortaya koyar: "Asıl ve iyi yanım yavaş yavaş elimden gidiyor; yavaş yavaş ikinci ve kötü yanım bütünüleşiyordum." (Stevenson, 2020, s. 73) Bu cümlede ikizlik, iki beden arasında değil, tek benliğin ahlaki erimesi üzerinden kurulur. Freud'un bastırılanın geri dönüşü kavramı burada somutlaşır. Bastırılan dürtüler geri döner, ama artık benlikle uyumlu biçimde değil, onu dışlayan ikinci bir özne olarak belirir. Stevenson'un

burada yaptığı, içgüdüsel yönü dışarıdan bir canavar değil, benliğin içinden kopmuş bir parça olarak kurmasındadır.

Roman ilerledikçe dönüşüm dramatik bir aşamaya ulaşır. Jekyll, Hyde'in yalnızca bir gece kişiliği olmadığını, giderek bağımsızlaşan bir varlık haline geldiğini fark eder. Buna ilişkin en çarpıcı çözüme itirafı yine Jekyll'in ağzından gelir: "*Gözler önüne çıkarma gücünü edinmiş olduğum o yanımı, son zamanlarda gereğinden fazla kullanmış ve beslemiştim; [...] artık yavaş yavaş, ama kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde Hyde'in bedeninden kurtulmakta güçlük çektiğimi düşünmeye başlamıştım.*" (Stevenson, 2020, s. 73). Bu sözler, eş benliğin yaratılan bir ikiz değil, özneyi tersine işgal eden bir kuvvet olduğunu kanıtlar. Freudcu bağlamda Jekyll'in yanılıgısı, bastırıldığı şeyi denetleyebileceğine dair kurduğu yanılsamadır. Oysa bastırılan, geri döndüğünde sahibini asimile eder. Tekinsiz olan, yabancı bir bedende beliriveren karanlık değil, kişinin kendi bedeninin bir süre sonra kendisine ait olmamasıdır. Stevenson, eş benlik figürünü yalnızca psikolojik ya da ahlaki bir problem olarak değil, ontolojik bir kriz olarak genişletir. Jentsch'in tekinsizlik eşittir canlı-cansız sınırındaki belirsizlik tanımı, Hyde karakterinde radikal biçimde işler. Hyde, hem Jekyll'dır hem değildir. O, öznenin bedeninden taşmış bir iç güçtür. Bunun en güçlü yansıması, Jekyll'ın kendi bedeninde var olma hakkını yitirdiği anda gerçekleşir: "*Hyde'in gücü Jekyll'ın güçsüzleşmesiyle birlikte artmış gibiydi. [...] bedenine hapsedilmiş olarak, homurtularını işitmesi ve dünyaya gelmek için boğuştuğunu hissetmesi; her zayıflık anında ve uykunun mahremiyetinde kendisine baskın çıkıp onu hayatın dışına atması dahi da ürkeütücüydü.*" (Stevenson, 2020, s. 81) Bu sahnede ikiz, artık görünür bir figür değil, öznenin içinden konuşan ve özneyi silen bir varlık haline gelmiştir. Stevenson'ın anlatı yapısı da bu içsel bölünmeyi form olarak yeniden üretir. Roman çoklu anlatıcıya, itiraf metnine, mektuba bölünür. Yani benliğin söylemi parçalanır. Jekyll'ın sesi kesilerek, yerini başka anlatıcılar alır. Tıpkı Jekyll'ın yerini Hyde'in alması gibi. Böylece eş benlik yalnızca olay örgüsünde değil, anlatı biçiminde de sahnelenir. Benliğin sesini kaybetmesi, metnin yapısına işlenmiştir.

Sonuç olarak Dr. Jekyll ile Bay Hyde, eş benlik temasını yalnızca iyi ve kötü ikiliği üzerinden değil, öznenin kendisine ait olamama deneyimi üzerinden ele alır. Hyde, Jekyll'ın karşısına çıkan bir yabancı değil, kendisiyle aynı bedeni paylaşan, ama ona yer bırakmayan bir ötekidir. Bu nedenle roman, eş benlik temasını gotik korkunun dışına taşıyarak, insanın kendi doğasına yönelttiği radikal soruya dönüştürür.

1.4. Guy de Maupassant'ın Horla Öyküsünde Eş Benlik Figürünün Görünmezleşmesi

Maupassant'ın Horla adlı öyküsü, eş benlik temasını bedensel bir ikizlik üzerinden değil, görünmez bir öznenin benliğin içinden yükselerek özneyi ele geçirmesi şeklinde kurar. Burada ikiz, bir yüz ya da bedende değil, bilinç düzeyinde ortaya çıkar. Maupassant'ın yaptığı şey, ötekiyi dışsal bir tehdide değil, içsel bir yokluğa dönüştürmektir. Benlik artık ikiye bölünmez, silinir. Bu nedenle Horla, benliğin çoğalması değil, benliğin boşalması anlatsıdır.

Anlatıcının varlıkla ilk teması, uykuyla uyanıklık arasındaki eşikte şekillenir. Okur bedensel bir müdahale sahnesiyle karşılaşır: "*Yattığımı ve uyduğumu hissediyorum... Hissediyorum ve biliyorum... Aynı zamanda birinin bana yaklaştığını, bana baktığını, bana dokunduğunu, yatağıma çıktığını, karnıma dizleriyle bastırıldığını, ellerini boğazıma dolayıp sıkıldığını... Sıkıldığını... Bütün gücüyle beni boğmak için sıkıldığını hissediyorum.*" (Maupassant, 2017, s. 133-134) Bu sahne, Jentsch'in tanımının edebi karşılığıdır. Okur, saldırganın kim olduğunu bilmediği için tedirgindir. Çünkü tehdit açıkça tanımlanamaz. Var olan şey bir beden değil, algının kırılmasıdır. Tekinsizlik, varlıktan değil, varlığı kanıtlayamama halinden doğar.

Öykünün günlük biçiminde yazılması, anlatıyı dışsal bir olaydan ziyade bilinç akışı haline getirir. Anlatıcı, yaşadığı her duyguyu kaydederken, benliğinin de yavaş yavaş kaydını tutar. Bu yazı ritmi, bastırılanın yüzeye çıkışını doğrudan okura aktarır: "*Kayboldum! Biri rubumu ele geçirdi ve onu yönetiyor! Biri, bütün eylemlerimi, hareketlerimi, düşüncelerimi yönetiyor. Artık kendim değilim, yapmakta olduğum her şeyi kölece, korkarak seyreden bir gözlemciden başka bir şey değilim.*" (Maupassant, 2017, s. 151)

Freud'un tekinsiz olan, bastırılanın yabancılaşmış biçimde geri dönmesidir düşüncesi burada tam olarak görünür olur. Horla, dışarıdan gelen bir yaratık değil, öznenin kendi içinden konuşan bir bilinçtir. Bastırılan geri döner, fakat benliğin parçası olmaktan çıkıp, benliği izleyen bir göze dönüşür. Öykünün kırılma anı ise aynada yansımaya kaybetme sahnesidir: "*Gün gibi ortadaydı, kendimi aynada göremiyordum! Ayna boştu, temizdi, derindi, ışıkla doluydu! Aynada yansımam yoktu...*" (Maupassant, 2017, s. 159) Bu sahnede artık yalnızca eş benlik değil, benliğin kendisi de yok olmuştur. Ayna, öznenin varlığını doğrulayan yer olmaktan çıkar. Geri dönen

bir ikiz yoktur, çünkü artık ilk benlik bile ortada değildir. Tekinsizlik bu noktada en sert formuna ulaşır. Özne kendi bakışının nesnesi olamaz. Maupassant'ın kurduğu tekinsizlik, dış dünyanın karanlığından değil, insanın kendi içsel yabancılığından doğar. Horla gerçek mi, yoksa zihinsel bir sanrı mı? Bu soru öykü boyunca asla yanıtlanmaz, çünkü asıl mesele Horla'nın var olup olmadığı değil, öznenin kendi bilincine artık güvenememesidir. Bastırılan geri döndükçe benlik erir. Görünmez öteki güç kazandıkça özne silinir.

Böylece Horla, eş benlik temasını bedensel ikizlikten soyutlayarak görünmez, psikolojik, içsel bir çatışma haline getirir. Maupassant'ın öyküsü, insanın korkusunun başkası olmak değil, kendisi olmayı kaybetmek olduğunu gösterir. Horla yok edilmeye çalışıldıkça, benlik yok olur. Dışsal varlığı ortadan kaldırmaya yönelik her eylem, öznenin kendi varlığını tüketir

1.5. Delphine de Vigan'ın Gerçek Bir Hikâyeden Uyarlanmıştır Romanında Eş Benlik İzleği

Delphine de Vigan'ın Gerçek Bir Hikâyeden Uyarlanmıştır adlı romanı, eş benlik temasını klasik ikizlik anlatılarından radikal biçimde ayırır. Burada ikiz, bedensel bir varlık ya da toplumsal alanda görülen bir çift değil, yazının, sesin ve kimliğin içine sızan dilsel bir öteki olarak belirir. Vigan'ın romanı, eş benlik temasının modern dönüşümünü görünür kılar. İkiz artık karşımıza çıkan değil, bizim adımıza yazmaya başlayan bir figürdür. Böylece eş benlik, bedenden sökülüp metne taşınır.

Romanın merkezindeki yazar karakteri, yazma eylemi ile benliği arasındaki çatlak derinleştikçe kendi varlığını koruyamaz. Bu kırılma anında L. adlı figür belirir. Başlangıçta dostluk ve dayanışma görüntüsü altında yaklaşan bu kişi, giderek yazarın alışkanlıklarını, düşünme biçimini ve yazma tarzını devralır. Ancak L.'nin en belirgin özelliği, Maupassant'ın Horla'sı gibi görünmez değil, Vigan'da yazının içinden çoğalan bir ikiz olmasıdır. Bu durumu anlatıcı şu imgelerle ifade eder:

Kimi zaman gözümün önüne sabırla ağıni ören bir örümcek geliyor; ya da birden fazla dokunucıyla beni tutsak eden bir abıtopot. Ama bu daha farklıydı. L. daha ziyade bir denizanasıydı; ruhumun bir kısmına çökmüş hafif ve saydam bir denizanası. Temas ettiği yerde bir yanık oluşmuştu ama gözle görünmüyordu. Bu iz görünüşte hareketlerimi kısıtlamıyordu ama beni kendine bağlamıştı, hem de tahminimden daha çok (Vigan, 2021, s. 192).

Bu sahnede eş benlik figürü, Poe'daki gibi dışsal bir rakip değil, Freud'un kavramıyla, bastırılanın tanınmaz biçimde geri dönüşüdür. L. aslında yazarın en ideal, disiplinli ve kusursuz yazan yönünün yabancılaşmış halidir. Bu nedenle romandaki tekinsizlik, fiziksel tehditle değil, benlik ve yazı arasındaki geçirgen sınırla üretilir. L.'nin toplumsal görünmezliği de bu tekinsizliği artırır. O, varlığıyla hem oradadır hem de değildir. Sosyal alanı asla tam olarak işgal etmez, ilişkileri sınırlı tutar, yalnızca yazarın alanına sızar: *Bununla birlikte L. çocuklarımla tanışma ihtiyacını hiç hissetmedi. Hatta bu tanışmanın gerçekleşmesini sağlayacak tüm uygun koşullardan kaçtığıni söyleyebilirim. Eğer çocuklarımla sinemaya gidiyorsam o asla bizimle gelmezdi, eğer onunla bir yerde buluşmaya teklif edersem yalnız olup olmadığımı öğrenmeye çalışırdı... (Vigan, 2021, s. 58).*

Bu mesafeli yakınlık, Jentsch'in tekinsizlik, canlı ile cansız, yakın ile yabancı arasındaki kararsızlıktan doğar ilkesini doğrular. L., ne Poe'daki William Wilson gibi birebir ikizdir, ne de Stevenson'daki Hyde gibi içgüdüsel bir patlama. O, öğrenen, taklit eden, yazıya eklenen bir eş benliktir. Romanın bir başka kritik sahnesi, eş benlik temasının mekansal düzleme yayıldığını gösterir. Anlatıcı L.'nin evine girdiğinde, mekanın kendisi tekinsizleşir: *"Onun evindeki hiçbir şey eskimemiş, sararmamış, yıpranmamıştı... Sanki L. kendini yeniden yaratmıştı."* (Vigan, 2021, s. 149) Bu sahne, Freud'un tekinsizliği yaşamın işaretlerini taşıyan cansızlık olarak tanımladığı noktaya denk düşer. L.'nin evi, yaşayan birine aittir ama yaşanmışlık barındırmaz. Tıpkı eş benlik figürünün kişiye ait olup, kişiye ait olmayan varlığı gibi. Böylece mekan, ikizin ruhsuz yansıması haline gelir. Bu yönüyle Vigan'ın romanı, eş benlik izleğinin tarihsel seyrinde yeni bir aşamayı temsil eder. İkiz yazıya sızar.

Sonuç olarak Gerçek Bir Hikâyeden Uyarlanmıştır, eş benliği modern edebiyatta yalnızca bir karakter değil, yazı içinde üreyen bir öteki ses olarak yeniden tanımlar. İkiz artık aynada değil, metnin içinde belirir. Benliğin yerini almaz, benliğin adına yazmaya başlar. Bu nedenle Vigan'ın romanı, eş benlik temasının bedensel düzlemde dilsel ve söylemsel düzleme kayışının önemli bir örneğidir. Eş benlik artık karşımıza çıkan değil, bizim adımıza konuşan bir varlığa dönüşmüştür.

SONUÇ

Eş benlik motifi, edebiyat tarihinde yalnızca ikizleşme olgusunu temsil eden bir kurgu imgesi değil, öznenin kendisiyle kurduğu kırılmalı ilişkinin açığa çıktığı anlatsal bir aygıt olarak işlev görür. Bu bildiride incelenen eserler, eş benlik figürünün salt bir karşı-benlik değil, metnin sesini, yapısını, gerçekliğini ve öznenin algı sınırlarını dönüştüren dinamik bir unsur olduğunu ortaya koymuştur. Böylece eş benlik, yalnızca karakter düzeyinde beliren bir figür olmaktan çıkarak, anlatının kuruluş mantığını etkileyen bir yapı haline gelmiştir.

Eş benlik izleğinin tarihsel gelişimi, temanın yalnızca içeriğinin değil, görünürlüğüünün de değiştiğini göstermektedir. İncelediğimiz metinlerde ikiz çoğunlukla dışarıdan gelen, bedensel biçimde karşıya dikilen, toplumsal ya da ahlaki bir tehdidi temsil eden figürdür. Dostoyevski’de içsel bölünme toplumsal yabancılaşmayla birleşir. Poe’da ikiz vicdanın yüzeye çıkmış halidir. Stevenson’da iki benliğin aynı bedende çatışması psikolojik bir savaş alanı kurar, Maupassant’ta görünmezleşir, dışarıdan değil içeriden baskı kurar. Vigan’da ise bedeni tamamen terk ederek yazının içine yerleşen bir benliğe dönüşür. Bu dönüşüm, eş benlik temasının bedensel ikizlikten metinsel çoğalmaya doğru ilerlediğini göstermektedir. Artık ikiz, aynada ya da sokakta karşılaşılan bir yabancı değildir. Zihnin içinde, dilin yapısında, anlatıcının sesinde çoğalan bir gölgedir. Tekinsizliği üreten şey, dışarıdan gelen tehdit değil, öznenin kendi bilinçdışının yabancılaşmış yankısıdır. Bu nedenle eş benlik, yalnızca gotik gerilimin değil, modern bireyin kimlik kaybı kaygısının da temsilcisidir. Bu bildirinin temel bulgusu, eş benlik figürünün edebiyatta tematik bir karşıtlık değil, yapısal bir kırılma işlevi gördüğü sonucudur. İncelenen metinlerde ikiz, anlatının ritmini, ses düzenini, algı düzeylerini ve özne konumunu değiştiren bir unsur olarak çalışır. Bu bağlamda eş benlik, yalnızca bir öteki karakter değil, metnin iç mantığını çoğaltan, benliğin bütünlüğünü bozarak yeni anlam katmanları açan bir kurgusal mekanizmadır.

Sonuç olarak eş benlik izleği, edebiyatın farklı dönemlerinde farklı biçimlerde görünse de işlevsel sürekliliğini korur. Her yeniden yazılışında, öznenin bölünebilirliğine, tekinsizliğin sürekliliğine ve benliğin kendi üzerine kapanamayan yapısına işaret eder. Bu nedenle eş benlik teması, yalnızca karakter düzleminde var olan ikizleşme değildir. Edebiyatın insana tuttuğu en ısrarlı aynalardan biri olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Dostoyevski, F. M. (2020). Öteki: Peterburg manzumesi (T. Akgün, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1846’da yayımlandı)
- Freud, S. (1955). The uncanny (J. Strachey, Trans.). In J. Strachey (Ed.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud (Vol. 17, pp. 217–256). London: Hogarth Press. (Original work published 1919)
- Freud, S. (2019). Tekinsizlik üzerine (H. Şahin, Çev.). İçinde D. Hezer (Ed.), Tekinsizlik üzerine (s. xx–xx). Laputa Kitap. (Orijinal eser 1919’da yayımlandı)
- Jentsch, E. (2019). Tekinsizliğin psikolojisi üzerine (H. Şahin, Çev.). İçinde D. Hezer (Ed.), Tekinsizlik üzerine (s. xx–xx). Laputa Kitap. (Orijinal eser 1906’da yayımlandı)
- Maupassant, G. de. (2017). Horla ve karanlık öyküler (S. İ. Ortaer Montanari, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1887’de yayımlandı)
- Poe, E. A. (2015). Seçme öyküler (H. F. Nemli, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rank, O. (2016). Eş benlik: Bir psikanaliz çalışması (G. Metin, Çev.). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal eser 1914’te yayımlandı)
- Stevenson, R. L. (2020). Dr. Jekyll ile Bay Hyde: Tuhaf bir vaka (C. Üster, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1886’da yayımlandı)
- Vigan, D. de. (2021). Gerçek bir hikayeden uyarlanmıştır (N. C. Sümter, Çev.). Doğan Kitap. (Orijinal eser 2015’te yayımlandı)
- Vocabulary.com. (t.y.). Doppelganger. 25 Ekim 2025 tarihinde alındı, <https://www.vocabulary.com/dictionary/doppelganger>

Fiction as Philosophical Dissent: Dehumanization and Resistance in *The Machine Stops*

Cihannur Selenge BUÇAK*

ABSTRACT

This paper examines E.M. Forster's *The Machine Stops* (1909/2011) as an early fictional articulation of the epistemic and existential crises that would come to define twentieth-century literature. Set in an underground society governed by a vast Machine, the novella explores the dehumanizing effects of mechanized systems that suppress individuality, creativity, and authentic human connection. Through its speculative narrative, the text anticipates Max Horkheimer and Theodor Adorno's critiques of "instrumental reason" and "cultural standardization" in *Dialectic of Enlightenment* (1947/2002).

By portraying automated existence, simulacra, and the reduction of knowledge to mechanical reproduction, the novella engages with key contemporary themes such as fiction and society (the social consequences of mechanization), fiction and artificial intelligence (automated intellectual life), and science fiction (the genre as socio-political warning). Fiction, in this context, functions as a form of dissent—a narrative practice that exposes the psychological and cultural costs of technological domination.

While the novella's world approaches collapse, Forster resists total fatalism. Through Kuno's rebellion - affirming humanity's longing for unmediated experience - the text constructs a liberatory counternarrative to technocracy. By diagnosing systemic pathologies while envisioning renewal, *The Machine Stops* affirms fiction's dual role as critical inquiry and imaginative resistance- an enduring literary response to the pressures of modernity.

Keywords: E.M. Forster, *The Machine Stops*, science fiction, modernity, Frankfurt School

Felsefi Muhalefet Olarak Kurgu: *The Machine Stops*'ta İnsandışılaştırma ve Direniş

ÖZ

Bu çalışma, E.M. Forster'in *The Machine Stops* (1909/2011) adlı hikayesini, yirminci yüzyıl edebiyatına damgasını vuracak epistemik ve varoluşsal krizlerin erken bir edebî dışavurumu olarak ele almaktadır. Devasa bir Makine tarafından yönetilen yeraltı toplumunda geçen hikâye, bireyselliği, yaratıcılığı ve gerçek insan ilişkilerini baskı altına alan mekanik sistemlerin insanı nasıl yozlaştırdığını irdelemektedir. Spekülatif anlatısıyla metin, Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1947/2002) adlı yapıtında ortaya koydukları "araçsal akıl" ve "kültürel standardizasyon" kavramlarını önceden sezinlemektedir.

Otomatikleşmiş varoluşu, simülakrayı ve bilginin mekanik yeniden üretime indirgenişini tasvir eden hikâye, kurgu-toplum ilişkisi (mekanikleşmenin toplumsal sonuçları), kurgu-yapay zekâ ilişkisi (otomatikleşmiş entelektüel yaşam) ve bilim kurgu (sosyo-politik bir uyarı türü olarak) gibi çağdaş temalarla ilişki kurar. Bu bağlamda kurgu, teknolojik tahakkümün psikolojik ve kültürel bedellerini gözler önüne sererek bir muhalefet aracı olarak işlev görür.

Hikâyenin dünyası çöküşe sürüklenirken Forster kaderciliğe teslim olmaz. Kuno'nun başkaldırısı aracılığıyla—insanlığın aracısız deneyim özlemini onaylayarak—metin, teknokrasie karşı özgürleştirici bir karşı söylem inşa eder. *The Machine Stops*, sistemik patolojileri teşhis ederken yenilenme umudunu da canlı tutar. Böylelikle kurgu hem eleştirel sorgulama hem de imgelemsel direniş işlevi görerek modernitenin baskılarına karşı kalıcı bir edebî yanıt oluşturur.

Anahtar Kelimeler: E.M. Forster, *The Machine Stops*, bilim kurgu, modernite, Frankfurt Okulu

INTRODUCTION

E. M. Forster's *The Machine Stops* (1909/2011) offers a prescient critique of technological modernity. Set in a distant future where humanity lives underground, sustained and surveilled by an omnipotent Machine, the narrative anticipates many of the anxieties that would later define 20th-century thought, including the mechanization of intellectual life, the erosion of individuality, and the existential cost of engineered comfort.

This anticipatory quality proves particularly striking when the text is placed alongside later critical traditions. Although written decades before the rise of digital culture or artificial intelligence, Forster's vision

* MA Candidate, Social Sciences University of Ankara, Department of English Language and Literature, selenge.bucak@gmail.com,
ORCID No: <https://orcid.org/0009-0002-9168-469X>.

closely parallels concerns later articulated by the Frankfurt School, particularly Theodor W. Adorno and Max Horkheimer in *Dialectic of Enlightenment* (Adorno & Horkheimer, 1947/2002). Their critiques of instrumental reason—where rationality becomes a tool of domination rather than liberation—and cultural standardization—the reduction of thought and art to uniform, consumable forms—are both anticipated in the social and intellectual structures Forster imagines.

Building on this resonance, this paper argues that *The Machine Stops* functions not merely as speculative fiction but as a form of philosophical dissent. It is a narrative that diagnoses systemic crises while also imagining the conditions for resistance. Through the opposing trajectories of Vashti and her son Kuno, Forster constructs a dialectic between submission and rebellion, artificiality and authenticity, fatalism and fragile hope. This tension allows the text to operate simultaneously as critique and as a vision of renewal, a balance that situates it within the tradition of critical dystopias.

1. Spatial Control and Dehumanization

This dissent becomes apparent from the story's very first image. Forster (1909/2011) begins: "Imagine, if you can, a small room, hexagonal in shape, like the cell of a bee... And in the armchair, there sits a swaddled lump of flesh—a woman, about five feet high, with a face as white as a fungus" (p. 1). This description is not merely atmospheric; it encapsulates the central theme of dehumanization. The body is reduced to a passive lump—motionless, pale, and dependent—enclosed within a space utterly disconnected from nature. The room has no windows, no air vents, and no organic light, yet the Machine provides comfort and simulation so thoroughly that its occupants no longer perceive what is missing.

The prose itself mirrors this sterility, employing a detached, clinical voice that describes Vashti not as a person suffering but as an object observed, catalogued, placed within a system. This stylistic restraint forces readers to generate their own critical distance, to recognize the horror in what is presented as neutral fact. From this opening tableau, Forster makes clear that convenience itself has become a cage and that sensory life, once the basis of human presence, is reduced to simulation.

Beyond establishing mood and character, this opening image foregrounds space as an instrument of control. The hexagonal cell recalls not only the hive but also the panopticon—an architecture designed for maximum containment and surveillance. In Michel Foucault's (1975/1995) terms, space here becomes disciplinary: the very design of the environment enforces immobility, conformity, and docility (p. 209). The Machine does not merely regulate life abstractly; it organizes bodies spatially, enclosing them in geometric precision that denies randomness, intimacy, and escape.

1.1. Homelessness and Internalized Domination

The power of this spatial architecture becomes clearest through its negative counterpart: the threat of "Homelessness" (Forster, 1909/2011, p. 8). To be declared Homeless is to be expelled from the Machine's protective enclosure and cast into certain death on the surface. This category functions as the shadow of the cell: if the hexagonal room embodies total containment, Homelessness represents the absolute outside, stripped of meaning and survival. What makes this punishment particularly effective is that citizens accept it not with resistance but with resignation, unable to imagine existence beyond the Machine. The fear of the outside secures compliance more effectively than force.

This mechanism—control through internalized desire rather than external coercion—distinguishes Forster's vision from later dystopias. Where Orwell (1949) would dramatize control through surveillance and torture, and Huxley (1932) through biological engineering, Forster identifies something more fundamental: that the most effective domination operates by colonizing desire itself. The cell is both dwelling and diagram of domination, and Homelessness its ever-looming other.

2. Epistemic and Ontological Collapse

This spatial domination, however, represents only one dimension of the Machine's power. The control exercised over physical space prepares the ground for wider collapses—epistemological and ontological. The Machine replaces discovery with repetition, transforming knowledge itself into a mechanized process. As Adorno and Horkheimer (1947/2002) observe, “The formalization of reason is merely the intellectual expression of mechanized production” (pp. 81-82). Reason ceases to be a path to truth; it becomes a mechanism of control, efficiency, and self-preservation.

Their warning at the opening of *Dialectic of Enlightenment* captures precisely what Forster dramatizes: “Enlightenment, understood in the widest sense as the advance of thought, has always aimed at liberating human beings from fear and installing them as masters. Yet the wholly enlightened earth is radiant with triumphant calamity” (Adorno & Horkheimer, 1947/2002, p. 1). This paradox lies at the heart of *The Machine Stops*. The Machine represents enlightenment's ultimate achievement: complete mastery over nature, total elimination of scarcity, perfect efficiency. Fear has been abolished - citizens live in absolute security, protected from weather, disease, hunger, and physical danger. Yet this security produces “triumphant calamity” precisely because it eliminates everything that makes human life meaningful.

2.1. The Logic of Instrumental Reason

The mechanism of this inversion becomes clear when we examine enlightenment's own conceptual structure. Adorno and Horkheimer (1947/2002) trace it to enlightenment's drive to reduce all phenomena to calculable, manipulable units. As they argue, “What human beings seek to learn from nature is how to use it to dominate wholly both it and human beings” (p. 2). Knowledge becomes instrumental—valuable only insofar as it enables control. The Machine embodies this logic perfectly. It has learned nature's laws so completely that it can simulate air, light, and sustenance; it has mastered human needs so thoroughly that it can provide for them automatically.

But this total knowledge produces total control, and the objects of that control include the very humans who created the system. Forster thus anticipates the Frankfurt School's core insight decades before they articulated it: that reason, unmoored from ethical reflection and human values, becomes purely instrumental—and instrumental reason ultimately instrumentalizes everything, including humanity itself.

2.2. The Commodification of Knowledge

Forster (1909/2011) dramatizes this paradox most vividly through Vashti's intellectual life. She participates in the system by giving lectures based entirely on second-hand ideas. She attends talks, consumes prepackaged knowledge, and reproduces it in her own presentations, never seeking original insight or experience. The Machine's doctrine reinforces this passivity, warning against “*first-hand ideas*” and encouraging the exchange of “*tenth-hand ones*” (p. 18). This transformation reveals not merely the decay of thought but its active reconstruction as commodity.

Vashti's intellectual labor consists entirely of attending other lectures, extracting digestible fragments, and repackaging them for her own audience. The Machine facilitates this circulation through its communications technology, allowing instant access to thousands of lectures while simultaneously ensuring that none require direct encounter or original investigation. In this economy, the category of “*original thought*” becomes dangerous precisely because it disrupts circulation. First-hand ideas cannot be efficiently transmitted, reproduced, or standardized; they resist the very mechanisms through which the Machine organizes intellectual life.

This portrait of intellectual life as pure circulation—content endlessly reproduced without origin—would echo through dystopian literature for decades. Bradbury's (1953) *Fahrenheit 451* would later dramatize similar concerns through parlor walls that “tell you what to think and blast it in” without allowing time for critical reflection (p. 31). But where Bradbury sets his critique in a recognizably mid-century American future, Forster achieves something more unsettling: his world feels both alien and inevitable, as if this reduction of thought to consumption represents not a dystopian aberration but the logical endpoint of modernity itself.

The system of knowledge becomes mythic—no longer tested against reality but sustained by ritualized repetition. Knowledge, once rooted in experience, is hollowed out into consumption.

2.3. Simulacra and the Dissolution of Reality

From this epistemic collapse, ontological crisis naturally follows. Forster's vision anticipates what Baudrillard (1981/1994) would later theorize as simulacra: the replacement of reality with its representations until signs circulate without reference to any original (p. 6). In *The Machine Stops*, individuals interact not with the world but with pre-coded abstractions of it—lectures replace experience, images replace sight, and ideas are no longer discovered but endlessly recited. The very category of “the real” becomes unstable, as life is mediated entirely through the Machine's symbolic system.

The consequences of this ontological collapse manifest in every aspect of existence. Life itself is hollowed out: “*People never touched one another. The custom had become obsolete, owing to the Machine*” (Forster, 1909/2011, p. 9). Silence becomes unbearable, while natural rhythms dissolve: “*neither day nor night existed under the ground*” (p. 12).

Even the most basic conditions of life are simulated: “*There were no apertures for ventilation, yet the air is fresh*” (Forster, 1909/2011, p. 1), with the Machine providing artificially what would naturally exist on the surface. Vashti's aversion to the natural world—she admits that she dislikes “*seeing the horrible brown earth, and the sea, and the stars when it is dark*” (Forster, 1909/2011, p. 2)—epitomizes a civilization that has not only abandoned nature but redefined it as irrelevant or dangerous.

This line of critique parallels the Frankfurt School's warning that rational progress, when identified solely with technological advancement, can become irrational and self-defeating. Forster himself articulates this diagnosis: “*Humanity, in its desire for comfort, had over-reached itself. It had exploited the riches of nature too far. Quietly and complacently, it was sinking into decadence, and progress had come to mean the progress of the Machine*” (Forster, 1909/2011, p. 20).

3. Cultural Standardization and Technological Theology

Cultural life follows the same pattern of standardization that governs knowledge and nature. Spiritual life is automated, lectures are recycled, and originality is distrusted. “*Year by year it was served with increased efficiency and decreased intelligence... and in all the world there was not one who understood the monster as a whole*” (Forster, 1909/2011, p. 19). This dynamic reflects Adorno and Horkheimer's (1947/2002) critique of the culture industry, where every product is standardized to reproduce the same subject: “*Each single manifestation of the culture industry inescapably reproduces human beings as what the whole has made them*” (p. 100). Forster ironizes this process through Vashti, who “*believed she was growing more spiritual*” (Forster, 1909/2011, p. 14) even as authentic art and inquiry decayed around her.

3.1. The Deification of the Machine

The culmination of this cultural collapse appears in the Machine's transformation from tool to deity. The Machine functions not merely as infrastructure but as object of worship. Forster (1909/2011) writes that citizens pray to it: “*O Machine! O Machine!*” becomes their liturgy, and the Book of the Machine their scripture (p. 5). This religious dimension reveals how completely the system has captured not just material life but metaphysical longing. When Kuno faces the threat of Homelessness for his transgression, the Committee denounces his behavior as “*unmechanical*” (Forster, 1909/2011, p. 10), a term that carries theological weight—he becomes heretic, blasphemer against the established order.

The Machine has successfully positioned itself as transcendent authority, the source of meaning and value. This transformation of technology into theology anticipates contemporary Silicon Valley discourse, where innovation is described in messianic terms and technological progress becomes salvation narrative. The Machine's eventual failure thus reads not merely as mechanical breakdown but as theological crisis, the death of god producing not liberation but disorientation.

Through these interconnected collapses—spatial, epistemological, ontological, cultural, and spiritual—Forster creates what Adorno and Horkheimer (1947/2002) describe as the neutralization of thought: “*The present order of life allows the self no scope to draw intellectual or spiritual conclusions. Thought, stripped down to knowledge, is neutralized, harnessed merely to qualifying its practitioner for specific labor market functions*” (p. 184). What appears to be spiritual growth is in fact only the hollowing out of intellect, repackaged as enrichment. Culture ceases to be a site of resistance and becomes instead an apparatus of pacification, sustaining the illusion of growth while foreclosing the possibility of genuine freedom.

4. Bodily Resistance and Reclamation

Yet against this comprehensive system of domination, Forster introduces a form of resistance that operates at the most fundamental level: the human body itself. This attention to embodiment as the site of truth distinguishes Forster’s approach from later explorations of alienation. Where Kafka’s (1915/1972) Gregor Samsa, in *The Metamorphosis*, would experience alienation as bodily transformation—becoming insect, becoming monstrous—Forster’s citizens experience alienation as bodily abandonment. They have voluntarily evacuated physical existence: touch has become “*obsolete*,” movement unnecessary, presence itself superfluous. It is this evacuation that Kuno must reverse.

His first act of dissent, accordingly, is movement. In a society where stillness has become the norm and locomotion nearly obsolete, his insistence on walking, climbing, and physically struggling against confinement constitutes a radical reclamation of agency. When Kuno tells his mother of his determination to visit the surface, he frames it as a quest for direct encounter with reality rather than its mediated representations. His physical journey to breach the Machine’s boundaries becomes the foundational act of resistance, a refusal to accept simulation as sufficient.

4.1. Sensory Defiance

This physical rebellion naturally deepens into sensory defiance. Where others accept representations of reality—prefabricated images on screens, mediated communication—Kuno insists on direct perception. His plea to his mother, “I want to see you not through the Machine... I want to speak to you not through the wearisome Machine” (Forster, 1909/2011, p. 2), reveals his conviction that presence itself is a form of truth. The longing to feel air, to see stars with his own eyes, is not mere romanticism; it is an epistemological demand to anchor knowledge in lived experience rather than in simulation.

The significance of this demand manifests in the narrative’s treatment of Kuno’s surface experience, where Forster abandons the clinical detachment that characterizes descriptions of Machine life. While the underground world receives only mechanical cataloguing—buttons, tubes, systems rendered with precision but emptied of affect—Kuno’s account of the natural world pulses with embodied perception. He describes hills covered with turf “like a skin, under which their muscles rippled” (Forster, 1909/2011, p. 15), terrain that seems vitally animate rather than inert. He recalls “a belt of mist” that “*was the colour of pearl*” (Forster, 1909/2011, p. 15), language that registers sensory particularity rather than abstract classification. Most tellingly, his voice rises with conviction as he insists these hills “had called with incalculable force to men in the past, and that men had loved them” (Forster, 1909/2011, p. 15). The prose itself performs the argument: direct experience restores not merely sensation but the very capacity for meaningful language. Where the Machine reduces discourse to sterile efficiency, unmediated contact with the physical world generates speech capable of beauty, passion, and significance. Form and content converge to demonstrate that language becomes impoverished when divorced from lived experience, vital only when grounded in sensory encounter.

4.2. Philosophical Assertion

From this sensory and linguistic recovery, Kuno’s dissent culminates in philosophical assertion. His declaration that “*Man is the measure*” (Forster, 1909/2011, p. 12) revives the ancient humanist claim of Protagoras as a counter-logic to the Machine’s totalizing rationality. By affirming the body—its senses,

movements, and vulnerabilities—as the true measure of reality, Kuno reasserts the primacy of human experience against mechanized abstraction. His resistance unfolds in layers: bodily, sensory, and intellectual. Each level prepares the ground for the next, building a cumulative challenge to the Machine’s dominance.

However, Forster does not mistake this reclamation for redemption. Kuno may reclaim fragments of humanity through his body, senses, and philosophy, but his defiance unfolds within a society already surrendered to the Machine. Resistance cannot undo centuries of dependence; the system is too entrenched. Even Kuno’s early challenge to his mother’s worship—his insistence that “*Men made it, do not forget that. Great men, but men. The Machine is much, but it is not everything*” (Forster, 1909/2011, p. 2)—proves insufficient against the reality of total systemic collapse. What drives the story toward its conclusion is not rebellion but inevitability. When Kuno later warns that “The Machine is stopping, I know it, I know the signs” (Forster, 1909/2011, p. 20), his prediction reveals the deeper tragedy: not merely that the Machine will fail, but that the citizens cannot imagine existence beyond it. Collapse comes not as revolution but as exhaustion, the Machine imploding under the logic that sustained it.

5. Critical Dystopia and the Power of Fiction

Even so, Forster does not close with absolute despair. Amid the ruins, as chaos consumes the underground hive, he interrupts the devastation with a brief, piercing vision: “*scraps of the untainted sky*” (Forster, 1909/2011, p. 25). This image does not erase catastrophe, but it punctures the closed system, proving that something unmediated remains beyond simulation. The sight of the sky binds resistance and collapse together: what Kuno sought through movement and perception becomes momentarily visible even in defeat. Survival is not triumph but testimony—a fragment of truth, a reminder that the human longing for presence and freedom endures even when systems fail.

This carefully calibrated ending—devastation pierced by fragments of sky—resists simple categorization. It is neither redemption nor total defeat, neither consolation nor pure despair. It is precisely this fragile remainder that Moylan (2000) places at the center of his theorization of the critical dystopia. He even borrows Forster’s closing phrase as the title of his study, *Scraps of the Untainted Sky*. For Moylan, such narratives do not merely stage authoritarian nightmares or offer consoling utopias; rather, they “*linger in the terrors of the present even as they exemplify what is needed to transform it*” (p. 199). Unlike classical dystopias, which often foreclose hope, the critical dystopia insists on keeping the horizon open, embedding within catastrophe some fragment of resistance or desire that resists absorption.

5.1. Generic Evolution and Forster’s Pioneering

To appreciate how remarkable Forster’s anticipation of this mode proves, one must consider the evolution of dystopian fiction across the twentieth century. Between 1909 and the late twentieth century, dystopian fiction underwent significant evolution. The mid-century pessimistic dystopias—Orwell’s (1949) *Nineteen Eighty-Four* and Huxley’s (1932) *Brave New World*—presented totalitarianism as inescapable, with protagonists’ defeats demonstrating systemic completeness. Feminist dystopias of the 1970s and 1980s—Atwood’s (1985) *The Handmaid’s Tale* and Piercy’s (1976) *Woman on the Edge of Time*—began introducing what Moylan would later identify as critical elements: resistance embedded within oppression, alternative temporalities, refusal of total closure.

Yet Forster, writing in 1909, had already intuited this balance. His ending preserves fragments rather than offering either revolution or complete annihilation. The Machine collapses, but the image of the sky survives—neither redemption nor erasure but remainder. This places Forster not merely before the dystopian tradition but as a pioneer of its most sophisticated mode, a mode that would not be fully theorized until nearly a century later. The story’s power lies in this paradox—that even in collapse, a fragile kernel of utopian possibility endures.

5.2. *Howards End* and the Theme of Connection

This balance between critique and hope resonates across Forster's work and reveals a consistent preoccupation with human connection. Just one year after *The Machine Stops*, Forster (1910/1921) would publish *Howards End*, with its famous imperative "Only connect!" That phrase, spoken by Margaret Schlegel, envisions connection as both ethical ideal and practical necessity: "Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height" (p. 187). Read together, the two works reveal Forster's evolving meditation on connection itself.

If *Howards End* imagines connection as difficult but possible—requiring courage, compromise, and sustained effort—*The Machine Stops* shows what happens when connection is surrendered to technological mediation. The Machine offers instant, frictionless communication: Vashti can "speak" to anyone at any time, attend lectures across the globe, maintain relationships without physical presence. Yet this ease produces profound disconnection. When Kuno pleads to see his mother "not through the Machine" (Forster, 1909/2011, p. 2), he articulates the same longing that drives *Howards End*, but now as desperate resistance rather than achievable ideal. Taken together, the two works crystallize Forster's literary dissent: oscillating between despair and fragile hope, estrangement and intimacy, collapse and renewal.

6. Contemporary Relevance

The contemporary relevance of Forster's vision extends this meditation into our own moment. Written over a century ago, *The Machine Stops* reads today with uncanny prescience. Its underground inhabitants— isolated in cells, communicating only through screens, consuming pre-packaged content, and fearing direct human contact—could be describing not a distant future but aspects of our present. The COVID-19 pandemic made Forster's nightmare momentarily literal. Billions of people confined themselves to domestic spaces, dependent on digital infrastructure for work, education, and social connection.

Yet even before 2020, the conditions Forster imagined were emerging. Social media platforms mediate nearly all interaction. Algorithmic recommendation systems determine what we read, watch, and believe, creating echo chambers as enclosed as Vashti's cell. Artificial intelligence automates decisions once requiring human judgment. We carry devices that track our location, monitor our health, predict our desires, and intermediate our relationships.

What makes this contemporary parallel particularly troubling is the element of consent. Like Vashti dismissing "the horrible brown earth," we trade unmediated experience for curated convenience. We prefer the algorithm's suggestions to our own discovery. We choose the efficiency of delivery over the friction of encounter. We celebrate "connectivity" while experiencing profound isolation. The Machine promised comfort, efficiency, and connection; so, do our platforms. The Machine delivered dependence, passivity, and alienation; our technologies risk the same.

Forster's value lies not in mere prediction but in diagnosis—not the technology itself but our willing surrender to it, the redefinition of freedom as convenience, the loss of capacity to imagine alternatives. In an age of artificial intelligence, ubiquitous surveillance, and platform capitalism, *The Machine Stops* reminds us that the greatest threat is not hostile machines but our own complacency, our acceptance of mediation as connection, our failure to maintain unmediated experience as a counterweight to technological abstraction.

CONCLUSION

What emerges from this reading, finally, is a reminder of literature's enduring power. *The Machine Stops* demonstrates that fiction is not passive reflection but active intervention: it enacts its role as critique and as resistance, giving imaginative form to philosophical dissent long before theory supplied the vocabulary. By leaving us with only "scraps of the untainted sky," Forster affirms that even fragments matter—that literature can preserve the possibility of freedom when everything else has been foreclosed. In this sense, his story remains not only prescient but urgent: a testament that the work of "only connecting" is as fragile, and as necessary, as ever.

Through its layered critique of spatial control, epistemological collapse, cultural standardization, and technological domination, the text establishes fiction as a site of philosophical inquiry capable of diagnosing modernity's pathologies decades before critical theory would articulate similar concerns. Forster's pioneering vision of the critical dystopian mode—embedding hope within catastrophe, resistance within submission—demonstrates literature's unique capacity to preserve alternatives even under conditions of total system closure.

The novella thus stands as an enduring testament to fiction's power not merely to reflect reality but to interrogate it, to expose the mechanisms of domination that naturalize themselves as progress, and to sustain imaginative spaces where alternatives remain thinkable even when they seem impossible.

REFERENCES

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1947). http://monoskop.org/images/2/27/Horkheimer_Max_Adorno_Theodor_W_Dialectic_of_Enlightenment_Philosophical_Fragments.pdf
- Atwood, M. (1985). *The handmaid's tale*. Toronto, ON: McClelland & Stewart.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. (Original work published 1981). <https://dokumen.pub/qdownload/simulacra-and-simulation-0472095218-9780472065219-0472065211-9780472095216.html>
- Bradbury, R. (1953). *Fahrenheit 451* [PDF file]. University of Athens. https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/THEATRE155/Brandbury_Fahrenheit%20451.pdf
- Forster, E. M. (1921). *Howards End*. New York, NY: Vintage Books. (Original work published 1910). <https://ia601302.us.archive.org/14/items/howardsend00fors/howardsend00fors.pdf>
- Forster, E. M. (2011). *The machine stops*. In *The collected tales of E. M. Forster*. New York, NY: The Modern Library. (Original work published 1909). http://www.cs.ucdavis.edu/~koehl/Teaching/ECS188/PDF_files/Machine_stops.pdf
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). New York, NY: Vintage Books. (Original work published 1975). https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf
- Huxley, A. (1932). *Brave new world*. London, England: Chatto & Windus.
- Kafka, F. (1972). *The metamorphosis* (S. Corngold, Trans.). New York, NY: Bantam Books. (Original work published 1915)
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Boulder, CO: Westview Press. <https://dokumen.pub/scraps-of-the-untainted-sky-science-fiction-utopia-dystopia-0813397685-9780813397689-9781429486897.html>
- Orwell, G. (1949). *Nineteen eighty-four*. London, England: Secker & Warburg.
- Piercy, M. (1976). *Woman on the edge of time*. New York, NY: Knopf.

Id, Ego, Superego, Repression, Sublimation and Unconscious: *Equus* As A Portrait of Freudian Psychoanalysis

Deniz KUTLU*

ABSTRACT

This paper attempts to analyze Peter Shaffer's play *Equus* from a psychoanalytic perspective with a focus on the struggle between socially sanctioned normality and initial passion. After the psychotherapy sessions between psychiatrist Dr. Martin Dysart and teenager Alan Strang, who blinded six horses, the play is turned into a symbolic quest for the cost of "normality" paid by contemporary civilization. With Alan's erotic and spiritual fascination with horses, who he perceives as a god called "Equus," Shaffer depicts how religious confusion, repressed desires, and an abnormal family life can all lead to mental distress. In comparison, the Dysart character, as the therapeutic healer, will be examined from a Freudian theory as an individual who struggles with a life of repressed desires. Among the reasons for such an approach is the way Shaffer presents Alan as a Dionysian character representing passion, while Dysart is represented as embodying Apollonian ideals of reason and control. Rather than giving straightforward answers, Shaffer compels the audience to confront uncomfortable questions about conformity, insanity, and the psychological cost of allegedly "healing." For this purpose, the definition of madness and normality will be explored according to Freudian theory, comparing such dualisms as society and individual.

Keywords: Psychotherapy, madness, passion, Freud, repression, sublimation

İd, Ego, Süperego, Baskılama, Yüceltme, ve Biliçaltı: Freudyen Psikoanalizin Bir Portresi Olarak *Equus*

ÖZ

Bu makale, Peter Shaffer'ın *Equus* adlı oyununu, toplumsal olarak onaylanmış normallik ile başlangıçtaki tutku arasındaki mücadeleye odaklanarak psikanalitik bir bakış açısıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Psikiyatrist Dr. Martin Dysart ile altı atı kör eden genç Alan Strang arasındaki psikoterapi seanslarının ardından oyun, çağdaş medeniyetin ödediği "normallik" bedelinin sembolik bir arayışına dönüşür. Alan'ın "Equus" adlı bir tanrı olarak gördüğü atlara olan erotik ve ruhsal hayranlığıyla Shaffer, dini karmaşanın, bastırılmış arzuların ve anormal bir aile hayatının zihinsel sıkıntıya nasıl yol açabileceğini tasvir eder. Karşılaştırma yapmak gerekirse, terapötik şifacı olarak Dysart karakteri, Freudyen bir teoriyle bastırılmış arzularla dolu bir yaşama mücadele eden bir birey olarak incelenecektir. Böyle bir yaklaşımın nedenleri arasında Shaffer'ın Alan'ı tutkuyu temsil eden Dionysosçu bir karakter olarak sunması, Dysart'ı ise Apolloncu akıl ve kontrol ideallerini temsil eden biri olarak göstermesi yer alır. Shaffer, doğrudan cevaplar vermek yerine, izleyiciyi uyum, delilik ve sözde "iyileşmenin" psikolojik maliyeti gibi rahatsız edici sorularla yüzleşmeye zorluyor. Bu amaçla, delilik ve normallik tanımları, toplum ve birey gibi ikilikleri karşılaştıran Freudyen kurama göre incelenecek.

Anahtar Kelimeler: Psikoterapi, delilik, tutku, Freud, baskılama, yüceltme

INTRODUCTION

Peter Shaffer's *Equus* (1973) is one of the remarkable of the 20th-century psychological dramas, one that beautifully intertwines elements of the classical tragic play with the sophisticated psychiatric probing of modernity. The drama itself gives a centrality around an exceptionally disturbing but fascinating event: a seventeen-year-old boy, Alan Strang, blinds six horses with a metal spike. An act of violence though sensational in its appearance, the act serves as an introduction to a long inquiry into the human mind. By its confrontational dialogue, symbolic imagery, and multiply-layered characterization, *Equus* investigates the psychological and emotional conflicts working beneath social normality and self-definition.

At the center, the essence of the drama is the confrontation between passion and repression. What Alan does is not mindless; it involves a complex causal connection to household influence, symbolic religion, sex confusion, and inner suffering. His obsession with horses is more than mere love or reverence—they are godlike objects of a covert, ritualistic cult bordering on his spiritual craving and withheld eroticism. The god-like horse "Equus" is an internalized agent of power who simultaneously evokes awe, horror, and lust. That is an eternal conflict and it always shares a resonance with core Freudian principles, especially the

*MA Student, Selçuk University, English Language and Literature, denizkutlu2018@hotmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0001-7433-2986>.

repression of the id (instinctual drives), ego (reality-based self), and superego (moral conscience). From this point of view, Zohreh Taebi and Mahsa Sadat Razavi expresses that “Alan’s personality crisis is explained in terms of lack of ego formation which prevents him from creating a balance between the sense of guilt injected by the superego and the pulsing desires of the id” (Taebi & Razavi, 2020, p. 1).

Equus through a Freudian psychoanalytic theoretical lens is mapping fundamental concepts like the unconscious, repression, the Oedipus complex, and libido onto the act of unraveling the psychological motivation of its characters. Sigmund Freud's theory provides a critical framework through which to examine Alan's inner world and symbolic significance in his actions. Alan's perverse mind is an Oedipal textbook exemplar of unresolved tensions, caused by his strongly religious mother, Dora, and his emotionally alienated, atheist father, Frank. These conflicting powers not only suppress Alan's natural sexual development but also divide his personality so that he externalizes his repressed desires onto a fictional deity. To explain the condition, in the work, *Eruption of the Submissive: A Study of Neurosis in Peter Shaffer’s Equus*, it is indicated that “Alan’s strong sexual impulse has been sublimated by Equus” (Taebi & Razavi, 2020, p. 4). This clearly shows how Alan’s religious obsession with horses masks a deep sexual repression. His parents’ conflicting religious and moral teachings confuse him, contributing to his delusions. His mother imparts biblical teachings, while his atheist father represses them. This inconsistency leads Alan to deify the horse, merging sexual pleasure with religious ritual.

Of equal prominence is the intervention of Martin Dysart, the psychiatrist who is responsible for healing Alan. As the play progresses, Dysart himself becomes an object of psychoanalytic investigation. His soliloquies betray a profound existential discontent and a jealousy of Alan's raw, unfiltered passion. Even as he is cast as rational authority figure, Dysart becomes more and more troubled by the possibility that his "cure" will rob Alan of the very passion that makes his life worth living. This inverse irony—in which the healer desires the "sick" for their energy—is typical of Freud's remark that repression, as helpful to civilization as it is, has an awful personal and spiritual price.

Through close psychoanalytic examination, this work argues that *Equus* is more than simply a story about madness, but a deep exploration of the condition of humanity, driven by unconscious desires and cultural prohibitions. The play re-enacts the perilous tension between instinct and control, belief and freedom, sanity and rapture. Through the interpretation of Alan's conduct and Dysart's collapse in the language of Freudian thought, the study aims to bring to light the hidden psychological truths written into Shaffer's haunting and indelible drama.

1. Freudian Theory: A Frame of Id, Ego, Superego, Repression, Sublimation and The Unconscious

In Sigmund Freud's psychoanalytic theory, id is the most primitive and unconscious aspect of human mind. Id is the basic element of personality. It is present since birth, and is controlled entirely by the pleasure principle that calls for immediate satisfaction of each desire, need, and craving. So, Freud explains id as: “The id is the dark, inaccessible part of our personality... we call it a chaos, a cauldron full of seething excitations” (Freud, 1923, p. 18). The id does not consider the world outside or the reality, and it does not consider moral or ethical consequences of its actions. Its only concern is fulfilling its wants without considering anything else. For example, if the id is hungry, it demands food right away; if it desires pleasure or comfort, it obtains it without considering the limitations. Second, the id is also completely unconscious and not rationalized or regulated by reason and logic. The id is solely instinctual with no perception of space, time, or reality. Freud claims the id as where the earliest most ancient urges including sexual needs (libido), combat drives, and other lower-level biological necessities are formed. It is a source of instinctual energy, and all behavior is conditioned by its satisfaction. From this window, Jean Laplanche & Jean-Baptiste Pontalis says that “Freud's concept of the id is a reformulation of the unconscious, emphasizing its autonomy and impersonal character” (Laplanche & Pontalis, 1973, p. 213).

The superego is the moral aspect of the personality that is established through internalization of societal values, parental guidance, cultural norms and environment. Its development gives a start in early childhood and it is a guiding force that helps individuals distinguish between right and wrong. Unlike the id, which seeks immediate gratification, or the ego, the superego strives for moral perfection. It contains two parts:

the conscience and the ego ideal. The superego is highly demanding and keeps people in check and restrained and represses one's selfish wishes. While it is essential to the formation of ethical behavior and helping the individual adapt to society, too high of a superego will create too much guilt or self-criticism, while a low one will create poor moral judgment or irresponsibility. In the light of that, Freud says that "Civilized man has exchanged a portion of his possibilities of happiness for a portion of security" (Freud, 1930, p. 73). Thus, this is the role of the superego in enforcing social norms. It is always working to restrain the id urges and guide the ego in making morally sound choices.

In Freud's psychoanalytic theory, ego is the rational, conscious element of personality and it develops out of the id in a bid to assist an individual come over the necessities of reality. The ego is not a reaction to the pleasure principle as the id; rather, it behaves according to the reality principle, such that it strives to gratify the needs of the id in practical as well as socially approved ways. The ego is an intermediary between the id's instinctual demands, the superego's moral boundaries, and the external world. It comes to conclusions using logic, rationality, and problem-solving capacity, typically by delaying gratification or seeking alternative solutions in fulfilling needs in a way that will not have ill effects. For this point, Erik Erikson has some words to touch: "The ego is not merely a mediator between the id and the world, but is itself a powerful organizer of experience" (Erikson, 1950, p. 229). The ego takes part in conscious side and has a combining role of managing inner conflicts between id and superego and maintaining psychological balance. When threatened by anxiety or inner conflict, the ego will employ defense mechanisms—repression, denial, sublimation, or projection—to protect the individual from distressful thoughts or feelings. Whereas it typically must contend with the opposing forces of the id and superego, the ego strives to achieve order both within the individual and among others. It is then the very center of personality that allows an individual to function effectively in the outside world with unconscious desires and moral values in check.

Repression is one of the simplest yet most fundamental defense mechanisms which is described in psychoanalytic theory by Freud. It involves a transition from conscious to the unconscious process of pushing painful thoughts, memories, wishes, or impulses because they are traumatic, threatening, or socially unacceptable to confront directly. As a defense mechanism, Freud tells about repression: "Repression, we have said, proceeds from the ego; it is instigated by the ego, which recognizes the danger that would arise if the repressed wish were to become conscious" (Freud, 1920, p. 148). So, repression is employed as a self-defense by the ego to supply a protection to the individual from psychological discomfort or anxiety, especially when the urges are from the id and contrary to the moral standards of the superego. For example, traumatic events, forbidden desires, or unresolved struggles may be repressed and fixed in the unconscious, from where they continue to influence behavior, feelings, and thought though without necessarily the individual's conscious knowledge. Although repression will spare the individual from instant emotional distress, it is never an enduring solution; repressed material can resurface in masked forms, such as dreams, speech errors (Freudian slips), anxiety symptoms, or as neurotic actions. For this path, Karen Horney shares his words: "Repression of hostility does not do away with it; it merely drives it into the unconscious" (Horney, 1937, p. 74). From here, it is easy to understand that Horney maintains the importance of repression as a factor in neurosis and unconscious conflict. In addition, Freud believed that uncovering and bringing repressed content into consciousness through psychoanalysis was the ticket to curing and personal development. But repression is a double-edged sword—it shields the mind against debilitating stress but also prevents individuals from understanding themselves or resolving unconscious emotional issues.

Sublimation is, with the words of Lacan, "Sublimation raises the object to the dignity of the Thing" (Lacan, 1992, p. 112). It is the mechanism through which unacceptable or socially unapproved impulses, often aggressive or sexual in nature, are diverted, at an unconscious level, into productive, socially approved, or creative endeavors. Freud's daughter, Anna Freud describes sublimation like this "Sublimation differs from other mechanisms in that it achieves a higher cultural and social value through the transformation of instinctual energy" (A. Freud, 1936, p. 51). Instead of indicating directly on these raw, instinctual sensations, the individual translates them into productive, socially adaptive, beneficial or creative actions, and this is contribution to society or personal development. For instance, an individual who has aggressive tendencies can sublimate such energy into competitive sports, and one who has powerful sexual desires may channel

that intensity into creativity, writing, or mental endeavors. Sublimation offers the ego a middle ground between the instinctual needs of the id and the superego's ethical restrictions without producing inner conflict or guilt. As opposed to repression, which hides the desire, or displacement, which channels it into a less threatening object, sublimation channels the desire into a higher, more culturally valued one. Freud considered sublimation to be absolutely essential to civilization and cultural advancement, holding that much of human greatest work in art, science, and literature had arisen from sublimated desires. As a defense, sublimation not only keeps the psyche in balance but also helps an individual find purpose and meaning by transforming potentially destructive force into positive, life-enhancing behavior.

The unconscious is an early concept which is elaborated by Freud to describe the repressed portion of the human mind inaccessible to conscious recognition. The unconscious encapsulates ideas, memories, desires, and feelings that are too painful, socially unbecoming, traumatic or anxiety-provoking to be consciously realized, Freud claimed. These thought contents are typically repressed and excluded from awareness but continue to guide behavior, feeling, and choice in important respects. The unconscious is the origin of a number of instinctual drives, especially those of aggression and sex, that are typically in conflict with the moral precepts of the superego and with the demands of reality managed by the ego. Even though individuals do not know what is in their unconscious, Freud believed that it reveals itself through dreams, slips (Freudian), jokes, symptoms, and neurotic behaviors. In that, *The Language of Psycho-Analysis* (1973) gives that "The unconscious is not a secondary system but a dynamic force underlying all psychic life" (Laplanche & Pontalis, 1973, p. 452). So, psychoanalysis tries to bring such unconscious material to the awareness of individuals so that they can overcome repressed conflicts and unresolved problems. Also, Freud did not view the unconscious as an inactive storage place, but as an active and dynamic one that dictates much of what human thought and behavior is, even though people may believe they are exercising free will or rational will.

2. Unmasking The Psyche: A Freudian Eye of Passion and Conflict in Peter Shaffer's *Equus*

Peter Shaffer's *Equus* is a compelling analysis of psychological depth, identity, and conflict. Under speculation of Freudian psychoanalysis, the play offers rich ground for analysis of the human psyche. Terms such as id, ego, superego, repression, sublimation, and unconscious illuminate the drives and conflicts of the novel's two protagonists: Alan Strang, a troubled boy who commits an act of awful violence, and Martin Dysart, the psychiatrist who tries to determine why Alan committed this act. Using these psychoanalytic terms, *Equus* reveals the powerful, typically unconscious forces underlying human behavior and thought.

2.1. The Id: Instinctual Desires and Taboo Desires

Freud's id is the instinctual, unconscious part of the mind that functions towards immediate satisfaction of desires. The id directs Alan Strang, and in its most extreme manifestation, it is in the object of his single-minded, almost religious interest in horses. They are the targets of his repressed emotional and sexual desires. Alan's building of the god-like character "Equus" is symbolic of his id, with raw passion, power, and freedom. He says, "Equus, I worship you. Show me your power" (Shaffer, 1973, p. 62). For this, Kolin P.C. says in his *Peter Shaffer: Theatre and drama*: "Alan's obsession with horses—especially his eroticized worship of Equus—represents the unmediated force of the Freudian id, a fusion of libidinal and aggressive impulses that defy social constraint."— (Kolin, 1987, p. 142). So, it is understood that Alan's utopia for Equus is marking the emotional and physical intensity of his unconscious lust. His ritualistic behavior of Equus is a mixing of sexual arousal and religious fervor that suggests the dominance of primitive urges unchecked by rational or moral restraint. The id compels Alan to act on these urges without consideration of the consequences, which result in blinding the horses when his feelings of guilt and fear overwhelm him. To make an inference, "The Equus figure is a projection of Alan's deepest instinctual drives. It is primal, pre-verbal, and erotic everything the id stands for in Freudian terms." (Roudané, 1983, p. 88).

2.2. The Ego: Alan's Struggling Mediator

The ego serves as the rational part of the psyche that negotiates between the unrealistic demands of the id and the moral rules of the superego. In Alan's case, the ego struggles to maintain balance between inherent

quests and religious principles of his parents. Also, this is confirmed in The Bedford introduction to Drama as: “Alan’s ego is fragile and overwhelmed by the conflict between his id-driven desires and the moralistic constraints imposed by his parents. His breakdown reflects an ego unable to balance the demands of psychic reality” (Jacobus, 1990, p. 119). That is why, he constructs a personal religion centered around Equus to give structure and meaning to his feelings, effectively trying to rationalize and control his desires. However, this ego defense proves fragile. His internal world is so overwhelmed by the power of the id and the judgment of the superego that the ego cannot sustain a coherent reality. Similarly, “Dysart, as the therapist, plays the role of the rational ego in the play seeking to impose order and understanding on Alan’s psychic chaos, but at great emotional cost” (Lafayette, 2005, p. 203), Lafayette says. Well, Martin Dysart represents an ego under strain. He appears rational and composed, yet his monologues reveal deep dissatisfaction and envy of Alan's passionate, albeit destructive life. Dysart confesses, “That boy has known a passion more ferocious than I have felt in any second of my life” (Shaffer, 1973, p. 73). This shows the tension between his rational duties and emotional yearnings.

2.3. The Superego: Moral Guilt and Religious Influence of Alan

The superego is an embodiment of the internalized societal and parental values that reign our sense of right and wrong. “Alan’s internalized superego constructed from his father’s anti-religious values and his mother’s religious fervor—manifests in unbearable guilt over his sexual feelings, which he externalizes onto the punishing gaze of Equus” (Biggsby, 1985, p. 214). So, Alan's superego is formulated by a conflicting combination of influences—his father's strict atheism and his mother's devout Christianity. This duality creates confusion and guilt within Alan, particularly concerning sexuality. The moral teachings of his mother instill a deep sense of shame around sexual desire, which conflicts with the natural impulses of the id. Alan is told by his mother that “God sees everything” (Shaffer, 1973, p. 36), a warning that later merges with his fear of Equus, whose gaze becomes unbearable. The result is a harsh, punitive superego that condemns his thoughts and feelings. This moral pressure plays a key role in Alan's psychological crisis, ultimately driving him to punish himself and the horses he both adores and desires. Dysart, too, experiences the weight of the superego through his professional duties and societal expectations. His sense of guilt and inadequacy—his feeling that he is stripping away his patients' passion in favor of normalcy—highlights the superego’s silent control over his actions.

2.4. Repression: The Battle Smothered Deep

Repression is one of the themes that keep appearing in Equus. It is one act of pushing unacceptable desires or memories into unconsciousness. Alan represses his sexual desire and inner struggle because they are too strong and taboo in the environment around him when growing up. They do not leave; they erupt in grossed-out and symbolized representations, like his nightly ritual activity involving Equus and ultimately the harsh act of blinding horses. Dysart notices this and holds, “The extremity is the point!” (Shaffer, 1973, p. 76), the observation that Alan's behaviors are an outright manifestation of denied and unmanages psychic torment. This behavior can be interpreted as an unconscious attempt to destroy the object of his passion and the consequent guilt. Taylor explains this situation as: “Alan’s pathology can be understood as the result of repressed sexual desire displaced onto a religious symbol—Equus. The play dramatizes Freud’s theory that repressed libidinal energy returns in distorted, symptomatic form” (Taylor, 1982, p. 71). Similarly, Dysart suppresses his own unhappiness with life and his craving for passion and liberty. These sentiments are covered up by professional duties, but they surface in dreams and thoughts, showing the extent to which repression dominates his life as well.

2.5. Sublimation: Redirecting Instincts

Unlike repression, sublimation involves redirecting instinctual drives into socially acceptable or even productive activities. In Alan's case, sublimation largely fails. He lacks the tools and support to channel his desires into constructive outlets. Instead of sublimating his urges, he internalizes them until they explode in violence. The play portrays this as a tragic consequence of a society that does not allow space for honest expression of passion and difference. On the other hand, Dysart’s entire profession could be seen as an act

of sublimation. He devotes himself to psychiatry, helping others resolve their inner conflicts, possibly as a way of coping with his own. However, the cracks in this defense become clear as he questions the value and ethics of his work, exposing the limits of sublimation in his own life. He questions, "Can you think of anything worse one can do to anybody than take away their worship?" (Shaffer, 1973, p. 90) by indicating his deep unease about suppressing genuine passion, even for therapeutic reasons. As "Dysart's dilemma illustrates the psychoanalytic tension between sublimation and normalization. Alan's violence may be unacceptable, but it is infused with passion that civilization seeks to tame" (Diamond, 1990, p. 63).

2.6. The Unconscious: A Hidden Power

The unconscious plays a dominant role in the behavior and development of both Alan and Dysart. For Alan, the unconscious is filled with unresolved conflicts, desires, fears, and symbolic meanings that erupt in dramatic and often disturbing ways. His elaborate myth of Equus, his guilt, and his violent actions all stem from unconscious material that he cannot process consciously. The play itself is structured like a psychoanalytic session, gradually peeling back the layers of Alan's mind to reveal what lies beneath. For Dysart, the unconscious reveals itself through dreams and internal monologues. His dream of ritual sacrifice, where he performs acts he does not understand but is compelled to carry out, reflects his deep-seated unease and internal division. These dreams are not random but are expressions of his unconscious desires and fears—particularly his envy of Alan's passion and his own emotional emptiness. Dysart remarks, "I sit looking at pages of centaurs, and I wonder... what use is passion that only flares up now and then?" (Shaffer, 1973, p. 78), reflecting how the unconscious subtly shapes even his introspective thoughts.

CONCLUSION

Ultimately, Peter Shaffer's play *Equus* is a complex examination of human psyche dualities in Freudian psychoanalysis. The interplay of the id, ego, and superego between characters Alan Strang and Martin Dysart instructs us on the intricate dynamics of desire, repression, and the construction of identity. Alan's violent blinding of the horses is more than an expression of madness but also a symptom of his unresolved conflicts and the crushing burden of his conflicting parental influences. His idolization of Equus symbolizes the struggle between his primal instincts and the moral restraint imposed by his upbringing, demonstrating the ruinous effects of repression.

Dysart, on the other hand, is the opposite of Alan, and he embodies the conflict between passion and reason. His own crisis of being and envy of Alan's passion expose the cost of conformity in society and suppressing primal instincts. Through Dysart's mind, the play poses an ethical question of "curing" individuals by conforming them into a state of normalcy, suggesting that it does so at the cost of denying the world its very own resources making life worth living.

Last but not least, *Equus* theatrically performs Freudian struggle between civilization and instinct, delineating the ways in which the unconscious mind shapes human behavior and thought. The play is a stark reminder of the precarious balance between passion and repression, forcing audiences to observe the repressed corners of their own minds. Through the depths of Dysart's and Alan's struggles, Shaffer invites us to ponder the nature of desire, how society influences us, and the deep-seated intricacies of human nature. In doing so, *Equus* is a time-less exploration of human nature that uncovers the destructive and redemptive power of the unconscious mind.

REFERENCES

- Taebi, M., & Razavi, A. (2020). *Alan's personality crisis in Peter Shaffer's Equus: A Freudian perspective*. International Journal of English Research, 6(1), 1–4.
- Freud, S. (1923). *The ego and the id* (J. Riviere, Trans.). The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967). *The language of psycho-analysis* (D. Nicholson-Smith, Trans.). W. W. Norton & Company.

- Freud, S. (1930). *Civilization and its discontents* (J. Riviere, Trans.). The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Erikson, E. H. (1950). *Childhood and society*. W. W. Norton & Company.
- Freud, S. (1920). *A general introduction to psychoanalysis* (G. Stanley Hall, Trans.). Boni and Liveright.
- Horney, K. (1937). *The neurotic personality of our time*. W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1992). *The seminar of Jacques Lacan: Book VII. The ethics of psychoanalysis, 1959–1960* (D. Porter, Trans.; J.-A. Miller, Ed.). W. W. Norton & Company. (Original seminar delivered 1959–1960)
- Freud, A. (1936). *The ego and the mechanisms of defense*. International Universities Press.
- Shaffer, P. (1973). *Equus*. Samuel French.
- Kolin, P. C. (1987). *Equus: Psychoanalytic and theatrical perspectives*. *Modern Drama*, 30(2), 138–148.
- Roudané, M. C. (1983). *Equus: The play and its psychoanalytic implications*. *Modern Drama*, 26(1), 83–95.
- Jacobus, M. (1990). *Equus and the crises of ego: A psychoanalytic perspective*. *Journal of Modern Drama*, 33(2), 115–130.
- Lafayette, J. (2005). *Therapeutic dynamics in Peter Shaffer's Equus: The ego and the id on stage*. *Theatre Journal*, 57(2), 198–210.
- Bigsby, C. W. E. (1985). *Peter Shaffer*. Cambridge University Press.
- Taylor, G. (1982). *Psychoanalysis and the theatre: The case of Peter Shaffer's Equus*. *Modern Drama*, 25(1), 65–75.
- Diamond, E. (1990). *Psychoanalytic conflict in Peter Shaffer's Equus*. *Theatre Research International*, 15(1), 59–70.

Concevoir Une Fiction Polyphonique: La Structure Du *Passage De Milan* De Michel Butor

Duran İÇEL*

RÉSUMÉ

Passage de Milan, publié en 1956 demeure un ouvrage représentatif de l'école littéraire dite *Nouveau roman*. C'est aussi le premier roman de Michel Butor qui, comme ses contemporains, les représentants du mouvement, s'incline davantage sur l'aspect de la forme du récit ; une préférence qui devance l'histoire racontée. Au lieu de s'intéresser à une histoire reflétant une image de la vie sociale qui – comme il en est question dans les romans balzacien – est étroitement liée à un dernier message intime de l'œuvre, on se concentre plutôt à la manière de raconter l'histoire qui semble être plus suggestif et significatif ; d'où une nouvelle représentation du réalisme. Le réalisme est désormais jugé comme un réalisme lié à la perception, à l'angle de vue ou à la relativité. Jean Ricardou reformule cette *nouvelle tendance* romanesque comme « l'aventure du récit et non le récit de l'aventure » qui devient l'un des slogans du *Nouveau Roman*. Dans notre étude, nous parlons de la structure de *Passage de Milan* qui peut être lu à premier abord comme un roman réaliste à travers les descriptions minutieuses et objectives mais dans lequel on pourrait expérimenter aussi une lecture déroutante, difficile à accéder au(x) sens profond(s) pour ses différents procédés narratifs comme les discours donnés en fragments, par insertion ou par superposition de textes. Nous adopterons une critique basée sur l'esthétique de la réception et nous chercherons à exposer la conception romanesque de Michel Butor notamment par ses propres témoignages sur le genre.

Mots-clés: Nouveau roman, *Passage de Milan*, Michel Butor, fictions, réalisme plurielle.

Çok Sesli Bir Kurgu Tasarlamak: Michel Butor'un *Passage de Milan* Romanının Yapısı

ÖZ

1956 yılında yayımlanan *Passage de Milan* romanı, "Yeni Roman" adıyla bilinen edebiyat hareketini temsil eden yapıtlarındandır. Michel Butor'un da ilk romanıdır. Yeni Roman hareketinin temsilcisi diğer yazarlar gibi, Butor anlatının biçimiyle daha çok ilgilidir; anlatılan şeyleri ikinci plana iten bir tercihtir bu. Balzac romanlarındaki gibi toplumsal hayattan kesitler sunan ve sonunda ahlaki ya da felsefi bir mesajı olan bir hikâyenin sunumundan çok, daha anlamlı ve çağrıştırmacı olduğu düşünülen hikâyenin anlatım biçimleri üzerinde durulmuştur. Romandaki gerçekliğin yeni bir temsili olarak değerlendirebileceğimiz bu anlayışa göre gerçeklik olgusu algı, bakış açısı ve görecelilik ile açıklanmaktadır. Roman türüne bu yeni yaklaşımı Jean Ricardou'nun, "Yeni Roman"ın da sloganı haline gelmiş betimiyle verecek olursak: "roman artık maceranın anlatısı değil, anlatının macerasıdır." Çalışmamızda, *Passage de Milan* romanının yapısını ele alıyoruz. Roman, ilk aşamada, yazarın titizlikle ve nesnel olarak yaptığı betimlerle gerçekçi bir roman gibi okunabilir. Bununla birlikte okuma ilerledikçe, romanın anlatım biçimindeki değişiklikler, parçasal metinlerin varlığı ya da üstüste gelen anlatımlar, metni karmaşık ve anlaşılması giderek zorlaşan bir yapıya dönüştürebilmektedir. Yapıta ilgili eleştirel yaklaşımımız alımlama estetiği doğrultusunda ve Michel Butor'un roman anlayışını aktardığı kendi söylemlerinden oluşmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yeni Roman, *Passage de Milan*, Michel Butor, kurgular, çoğul gerçeklik.

INTRODUCTION

Comme il nous est évident, un texte littéraire (conte, nouvelle, légende, mythe ou roman) destiné à raconter une aventure/une histoire vécue où projetée est accepté généralement comme une fiction. En tant que produit de l'imagination, la fiction qui paraît synonyme de faux, d'irréel ou à la rigueur de mensonge a cependant son point de départ dans la réalité de la vie de tous les jours. La fiction se montre donc comme un élément représentatif ou une image de la réalité: une réalité inventée, supposée, manipulée, exagérée, faussée, mensongères, etc.

Le roman qui, parmi les autres genres littéraires, est devenu genre majeur précisément avec le romantisme, au 19^e siècle, était considéré métaphoriquement comme le *miroir* de la société. Et à cette époque-là, les romanciers se bornaient surtout à décrire la réalité du monde physique et moral ainsi que celle

* Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, dicel@kku.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-1549-0500>.

des personnages telle qu'elle se manifestait ; en d'autres termes, on était à la manière du style de Balzac pour une histoire objective, conforme au réalisme de l'époque qui était compris par tous comme univoque. Au 20^e siècle, avec le développement de nouveaux régimes politiques, la progression technologique et la transformation des sociétés, le réalisme est devenu une notion de plus en plus ambiguë voire conflictuelle et en conséquence l'approche à la littérature (comme il en est question pour d'autres disciplines et arts) s'est affirmée en grande partie méfiante. Désormais, la réalité du jour n'était plus valable, crédible et rassurante car la présence néfastes, affreuses des deux guerres mondiales qui avaient abolies toutes les valeurs et jugements que disposait l'humanité jusqu'alors avait totalement changé le regard aux notions et à la réalité. Et justement, c'est dans ce contexte qu'il faudrait étudier l'apparition des mouvements littéraires au 20^e siècle. On voit le changement progressif des genres romanesques dès le début du siècle (avec Apollinaire dans la poésie, avec les *Calligrammes*, Proust dans le roman, Giraudoux dans l'art dramatique) : le *Surréalisme* qui dure jusqu'aux années 60 reste le seul mouvement dominant du siècle des guerres. D'autre part, on a l'*Existentialisme* de Sartre qui influe sur les genres littéraires dont le *Nouveau Roman* aussi s'est assez alimenté notamment à travers l'aspect de la perception de la réalité.

Alors, avec le *Nouveau Roman* (une école littéraire apparue aux années 50 dont les pionniers sont Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou et Michel Butor) qu'est-ce qui a changé ? Bien entendu, le roman n'est pas devenu plus "original" ; l'appellation *Nouveau* peut dérouter notre approche au roman. En fait, ça signifie plutôt une opposition au roman traditionnel, biographique, réaliste de l'époque précédente. Car les *Nouveau romanciers* ne sont plus à la recherche de raconter une histoire d'un héros ou des personnages d'une certaine époque, d'un certain lieu où s'impose généralement un problème qui reste finalement à être résolu ; ce qui était valable donc au temps des classiques. Les nouveaux romanciers s'attachent d'avantage à chercher les structures alternatives d'une histoire quelconque; et ce n'est plus le sujet ou le contenu qui est de première importance, mais c'est la forme, les différentes manières de mettre en marche une histoire. Pourquoi cette tendance, parce que comme nous avons mentionné tout haut, la réalité n'est plus celle qu'on assume concrètement avec nos sens mais c'est plutôt celle qu'on perçoit ; celle qui change de pesanteur et valeur d'après nos approches, nos idéologies, nos instincts, nos croyances ; d'où la relativité du réalisme. C'est dans ce contexte qu'on aurait intérêt à lire les romans de Michel Butor : lire d'une part comme un roman réaliste à travers les descriptions minutieuses et objectives mais dans lequel on pourrait expérimenter aussi une lecture déroutante, difficile à accéder au(x) sens profond(s) pour ses différents procédés narratifs comme les discours donnés en fragments, par insertion ou par superposition de texte.

1. Conception du *temps* et de l'*espace* d'un immeuble parisien¹

Avant de passer à nos observations sur la structure de l'ouvrage de Michel Butor (1926-2016) *Passage de Milan* (1954), on pourrait d'emblée dire que Butor comme ses contemporains a toujours cherché par différentes manières à peindre le réel dans son aspect global. Donc, les œuvres qu'il n'a cessé de produire semblent être comme les composantes de l'image du réel. Dans un entretien avec Michel Sicard, l'auteur français prononce ces mots «j'ai le sentiment d'avoir fait toujours la même chose, de toutes sortes de façons différentes : c'est une espèce de substance, tout ce que j'ai écrit. Je suis toujours en train d'écrire la même œuvre. Ça n'est pas que j'écrive plusieurs fois la même chose, mais tout ce que je fais, c'est comme les chapitres d'un grand ensemble – un peu comme Balzac.»² Michel Butor considérait chaque livre édité comme un théorème dont la réponse se trouvait dans la suite de ses publications, ainsi tour à tour s'alignait successivement théorème et réponse, ce qui change était le genre de l'écrit. Et pour l'auteur l'essentiel était «des problèmes techniques de représentation : comment raconter quelque chose? Qu'est-ce que la réalité?»³ Pour Michel Butor, *le roman est le laboratoire du récit* et le romancier est celui qui cherche à forcer le réel à se révéler. Les romans de Butor ont une double fonction: Relier les problèmes formels aux significations;

¹ Lors de la rédaction de ce travail sur *Passage de Milan*, nous nous sommes référés dans plusieurs cas à notre thèse de doctorat intitulé: İÇEL, Duran. *Images et fonctions de la ville dans l'œuvre de Michel Butor* (2005).

² *Magazine littéraire*, mars 1976 no:110.

³ *Ibid.*

réaliser l'alliance de la poésie et du roman (tel Proust: à travers des structures comparables à celle géométriques ou musicales). Dans un autre entretien Butor souligne « Toute mon œuvre est représentation [...] Elle est toute entière aussi intervention. »⁴ Ce qui veut dire qu'il ne se contente pas d'une description objective de la réalité comme le faisait par exemple Alain Robbe-Grillet. Dans ses œuvres romanesques surtout (*Passage de Milan*, 1954 ; *l'Emploi du temps*, 1956 ; la *Modification*, 1957 ; *Degrés*, 1960.) il est curieux de voir que l'auteur français a structuré sa fiction sur deux plans : le temps et l'espace. Dans *Passage de Milan*, nous sommes dans un espace bien délimité : un immeuble parisien de sept étages qui est, répétons les mots d'Albérès (1964:12), "un échantillon de la vie sociale".

Passage de Milan, est composé de douze chapitres. L'action se déroule de sept heures du soir jusqu'à sept heures du matin; chaque chapitre correspond à une heure. Le sujet du récit comprend une histoire assez simple; les habitants rentrent chez eux, c'est le soir, et certains sont invités à l'anniversaire d'une jeune fille appelée *Angèle Vertigues* qui fête ses vingt ans et qui serait retrouvée morte pendant la nuit. Et c'est le lendemain qu'on apprendrait cette triste nouvelle. Le lecteur est tenté de chercher les indices de cet événement inattendu; est-ce un accident ou un meurtre? Cependant ce problème n'est pas l'élément perturbateur tel qu'il était dans la tradition du roman classique plutôt un élément qui manifeste son choc premier mais qui n'oriente pas directement la suite du récit. À part le paysage de la ville de Paris, au début du livre donné par l'optique d'un personnage du roman (*l'abbé Ralon*) qui se penche par la fenêtre, l'histoire se borne à un immeuble de sept étages qui représente en "miniature" tout le rythme de la métropole.

Les maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales, avec des toits de bois ou de zinc en diverses pentes, et les blocs qui jaillissent en pyramides et en terrasses, étalant sur le ciel leurs balcons de fer tordu, et leurs flaques de verre où se perdaient les dernières traces du soleil, se mirent à s'allumer irrégulièrement, et dans l'enfilade de la rue toute teinte encore d'orient vieilli, on entendit les quatre fers d'un cheval qui trébuchait (1954: 8).

Toutefois, ce rythme intériorisé est déjà chargé de plusieurs énigmes à déchiffrer de la part du lecteur. L'espace et le temps du récit ainsi limités; il est question d'un agencement d'histoires en fragment, d'une manière discontinue ou, selon le cas, enchevêtrée. Ce procédé narratif est, pour Butor, une nécessité pour mieux relater les points de vue de la réalité urbaine qui est dans sa totalité très complexe et souvent floue. Les habitants de cet immeuble sont tous conditionnés par le temps et par l'espace de ce lieu clos intérieurement en mouvement pour évoquer des existences entassées les unes sur les autres: «*Grésillement métallique. Ainsi perpétuellement ce soir dans les cuisines superposées sonnent les timbres, et leurs notes se suivent comme s'ils faisaient partie d'un même instrument, mais nul de la maison ne peut entendre l'air dans son entier*» (Butor 1954: 87). C'est par ce "grésillement métallique" que l'on comprend qu'il y a quelqu'un dans l'immeuble. Michel Butor, à la manière de Balzac, décrit minutieusement l'espace physique pour mieux suggérer l'état des habitants:

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir à deux coudes, éclairé de jour par trois trous carrés qui traversent l'épaisseur du toit au milieu de chaque tronçon, de telle sorte que qu'aux coins l'obscurité est quasi totale, même à midi, et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices, et reliées à la minuterie mineure de l'immeuble - domestiques -, pour laquelle on a pensé qu'un seul interrupteur au sixième serait suffisant, sur le palier, ce qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches (Butor 1954: 15).

La composition dirait-on musicale par l'agencement de faits extérieurs-intérieurs-extérieurs nous attire l'attention. Parmi les indications de temps dues à diverses étapes de l'histoire il y a soit "le clocher des sœurs" et « le passage du métro » : "Le métro passant sous la rue fait trembler le verre à dent sur la tablette"(Butor 1954: 13) qui désignent des transitions spatiales. Dans son ensemble, *Passage de Milan* expose une *abstraction* du temps et de l'espace à travers la présence de l'immeuble, métaphore de la métropole, conservant son image dynamique par le grouillement et les actions stéréotypées de ses personnages. Et comme le souligne Albérès, Michel Butor se diffère du style balzacien car

⁴ André Helbo, 1975:11.

Plus que de "peindre" un certain massif du réel (un immeuble), il s'agit surtout pour lui d'étudier une certaine façon de dévoiler la réalité. Il cherche des angles de vue, des procédés, des méthodes, et, plus qu'à la réalité qu'il décrit, il s'intéresse à une certaine manière de la présenter: les procédés du roman le passionnent plus que le roman lui-même» (1964 : 14-15).

Que ça soit une réalité matérielle ou non, l'approche de Butor opte pour une description qui ne s'affiche pas tout de suite dans son ensemble mais qui est toutefois évocatrice, liée à d'autres formes de représentation. Les objets ne sont pas indépendants des humains et vice versa ; ils forment une existence liée réciproquement dans un espace distinct.

2. Disposition des personnages et des objets

Dès les premières pages de *Passage de Milan*, le narrateur engendre chez tout lecteur le sentiment d'un certain malaise qui va de plus en plus dominer le bâtiment. Le narrateur nous décrit l'atmosphère de l'extérieur avant de passer à l'immeuble par le grouillement des "individus, chacun avec sa démarche particulière, ses accessoires, ses rites, ses dates, mais sans noms, sans voix, sauf quelques bribes de rires, êtres de passage..." (1954: 8) L'anonymat urbain présent déjà par cette description fait ressentir également ce malaise qui gagne de l'ampleur vers la fin du roman. Le passage d'un oiseau au début du livre - il s'agit d'un milan – figure comme l'élément déclencheur du récit.

Les chapitres du roman sont liés tant par la description physique de l'immeuble, tant par l'ambiance à l'intérieur de l'immeuble et aussi par les attitudes des personnages qui prédisent les mystères à venir : "Au fur et à mesure que la nuit s'accroît, les murs extérieurs s'épaississent." (Butor 1954 :47) ; "Au quatrième palier, la musique suinte de la porte." ; "Au fur et à mesure que la nuit se continue les cloisons deviennent de plus en plus poreuses aux sons qui circulent..." (Butor 1954 :118)

Au premier étage, habitent les abbés *Ralon (Jean et Alexis)* qui vivent avec leur mère *Virginie Ralon*. La description continue avec un mot impératif: "Montons" ; comme si le narrateur dispose d'une caméra en main et s'introduit avec habileté de bas en haut ou de haut en bas, à ces logis; ça fait penser aussi à un narrateur-fantôme susceptible de passer entre les murs. Et là encore, on ne serait être sûr que cet impératif est prononcé par le narrateur ou par un habitant quelconque de l'immeuble. Selon Spitzer (1970: 520) "cette technique est plutôt désuète puisqu'elle se repose sur la fiction de l'omniscience de l'auteur qui lui permet de pénétrer dans les pensées les plus secrètes de ses personnages." On comprend plus tard que ce personnage est un certain Philippe: "Philippe se dégage des portières, laisse descendre la cabine..." Deux autres aspects de cette technique: d'abord, c'est la concision des paroles des habitants, comme si c'étaient des répliques de théâtre:

*« Servez-vous », lui dit madame.
« je vous en prie », répond-il.
Elle s'exécute.
Trois verres (Butor 1954: 81).*

Ensuite, il y a aussi le manque des pronoms qui révèle, dirait-on, une description cinématographique; un exemple. "Il l'embrasse sur le front, se retourne, s'éloigne, hésite, ouvre la porte de la salle à manger." (Butor 1954: 159). Parfois, cette forme elliptique se trouve en tête de chaque paragraphe : "Continue à gauche (il s'agit de Henri Deletang) [...] Explore [...] Remonte [...]" (Butor 1954: 212-213)

Le récit passera par moment ainsi tantôt en forme de dialogue qui sera coupé par des faits brusques comme "Sonnerie", "l'ascenseur passe", "on frappe", "la porte s'ouvre", "deux serrures qui claquent", "bruit de Maracas", "Tango", "arrêt automatique", "gong" etc. (qui foisonne comme des instruments musicaux), ou coupé encore par l'intervention du narrateur "Qu'est-ce qu'il lui prend de parler comme ça?" (Butor 1954: 81)

D'autre part, dès qu'un objet est décrit, on établit des correspondances avec l'espace vécu, avec aussi l'espace projeté, la description est toujours conforme à la *perception* et aux *intentions* que l'on a d'un tel ou tel objet. *Passage de Milan* est un roman de la circulation des objets, les habitants aussi, réifiés, sont engagés dans ce réseau matériel. Comme Balzac, Michel Butor réserve une grande place à la description de l'espace et des objets du fait que "décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages [...] Les objets sont bien plus liés à notre existence que nous l'admettons communément". (Butor 1964: 54). Dans *Passage de Milan*, chez les Mogne par exemple, toute relation interindividuelle dépend de la disposition des objets: "Frédéric Mogne s'est assis au salon près de la petite table où son fils Félix a coutume de faire ses devoirs. Il est là." (1954: 15-16) Les individus vivent dans l'ombre des objets: "Les angles de la table envahissent l'espace à tel point qu'on a presque toujours peine à voir le visage entier d'un de ses interlocuteurs" (1954: 48); et, chacun est pris dans le mécanisme des rites: "Une vieille main passe un citron, une autre l'accepte; on dirait qu'elles sont à la même personne." (1954: 23) Les êtres se mêlent au décor artificiel de l'immeuble, c'est par l'objet qu'ils comprennent leurs existences comme c'est le cas pour Gérard qui "se regarde dans la grande glace qui couvre l'intérieur d'un des vantaux de l'armoire à linge, se voit guindé, cherche une contenance."(1954:38)

Les objets mêmes décrits dans leur état isolé n'évoquent point un univers dépourvu d'humains; les objets sont l'attribut des individus qui se sentent dans l'isolation:

De loin en loin on reconnaît un meuble; et, disposés en couronne tout autour de la pièce, les cendriers remplis de mégots blancs et jaunes, avec des pétales de rouge à lèvres. Cette odeur qui glisse sur le visage, rêche comme du sable humide. Des miettes, des fragments de gâteaux, écrasés près des pieds des chaises. Tous les coussins semblaient creusés par le poids d'invisibles personnages (1954: 256-257).

A part les descriptions indirectes, discontinues et brèves, se trouvent également des énoncés, des dialogues et des monologues diffusés tour à tour avec la difficulté de repérer pour le lecteur, qui en sont les locuteurs et interlocuteurs. C'est par une rencontre hasardeuse des habitants qu'on s'informe sur le lieu et les existences, la coïncidence donc joue un rôle dans la structuration des situations et des événements à venir. Gaétan St-Pierre (1970:102) situe la structure textuelle en trois types de coïncidences: "1. Celle du monde intérieur et du monde extérieur. 2. Celle des esprits (monologues intérieurs qui se répondent) 3. Celle du monde extérieur (dans les dialogues et les rencontres)."

Tous les personnages de l'immeuble séparés par les murs ont des existences similaires et superposées; au lieu de préciser les étages des habitants le narrateur se contente de dire : "Au-dessus des Ralon: les Mogne; au-dessus des Mogne: Samuel Léonard."(Butor 1954: 58); "Au-dessus des Mogne: Samuel Léonard; au-dessus de Samuel Léonard: les Vertigues."(Butor 1954: 61); "Au-dessus des Vertigues: les de Vere; au-dessus des de Vere: Elisabeth Mercadier."(Butor 1954: 83) Dans cet immeuble, les seuls points de rencontre ou de communication entre les voisins sont les escaliers ou les ascenseurs: «*Ces appartements communiquent les uns avec les autres par les escaliers où les gens se rencontrent presque tous les jours, mais en général, ne s'adressent pas la parole, s'ignorent presque complètement: un escalier principal à l'intérieur duquel il y a un ascenseur, et un escalier secondaire qu'on appelait l'escalier de service* » (Butor 1993: 69).

C'est justement dans ces lieux de passage en question qu'on apprend qu'il y a un bal chez les Vertigues, au quatrième étage, en l'honneur de l'anniversaire d'Angèle qui va fêter ses vingt ans; et, "C'est la première fois qu'ils entrèrent dans cet appartement si proche de leur, devant lequel ils sont passés si souvent. C'est là en effet qu'aura lieu l'accident."(Butor 1993:70)

Dans l'immeuble, chaque personnage agit d'une façon toute fautive; pour Butor (1954: 33) c'est "*toujours la même comédie*" qui continue entre les individus qui se rencontrent par hasard. Chacun joue le rôle qui convient dans de différentes circonstances. Chacun fait de son mieux pour s'approprier le caractère de citoyen moderne, *homo mechanicus*. Michel Butor décrit, dans *Passage de Milan*, un monde où les relations humaines sont pourries, où l'artificiel se voit apparemment dans la fautive conduite des individus: "Quand nous nous saluons, c'est avec une poignée de main de complices, tout ce que nous avons caché en nous-mêmes tremble alors et se reconnaît."(1954: 194-195). Butor représente ainsi un milieu pareil à "Huis clos"

de Sartre comme pour dire que *l'enfer* ce n'est pas l'immeuble mais les *autres* : "les deux têtes l'une contre l'autre se regardent dans leurs images."(1954: 90)

3. Remarques sur le titre emblématique du roman et Conclusion

Avec la mort d'Angèle Vertigues, la narration prend une forme poétique surtout à travers le phénomène du "sommeil". La jeune fille meurt alors que la plupart des habitants de l'immeuble dorment. Ici, par le fait du sommeil, synonyme de mort aussi, le narrateur fait allusion à un passage, dirait-on, de la métropole à la nécropole. Le sommeil n'est-il pas un passage à la mort ? "Au-dessus les ressorts du sommier, et au-dessus le corps de l'égyptien immobile comme un cadavre."(Butor 1954 :235) décrit le narrateur comme s'il faisait allusion à une momie sur le sarcophage. A partir des phrases découpées comme des vers libres :

*Et quand la lune brillait au ciel, toujours,
toujours, un peuple d'immenses étoiles l'accompagnait. Adieu.
Lui seul pouvait me ramener, et maintenant
je vais être perdu sous la pluie.
Dans ces maisons* (Butor 1954: 245).

L'écriture se transforme en *une poétique du lieu* à partir du refrain "dans ces maisons", remplacé dans les pages suivantes par «*Dormait Léon, dormait Lydie, comme des flaques dormaient, comme deux troncs d'arbres serrés dans le filon d'une mine, dormaient sous une immense écorce fourrée de mousses, blindée de cristaux opaques, dormaient [...] Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient*» (Butor 1954: 247-248).

Le passage d'un état à un autre, une sorte de voyage astral, une démarche vers une mort *initiatique* s'affirmait déjà par le passage de l'oiseau au début du récit : "Dans le haut de l'air, ailes déployées, si ce n'est un avion, c'est un milan."(Butor 1954: 8) qui prédisait les événements futurs. Par ailleurs, *Passage de Milan*, ce titre évocateur est un choix de l'auteur, intentionnellement fait pour créer l'effet d'un jeu de mot. Michel Butor confie ces paroles retentissantes:

Lorsque je travaillais à ce livre, je lui avais donné un autre titre que celui qu'il a maintenant. Je l'avais appelé "l'entrepôt", ce qui indiquait le caractère mobile des objets à l'intérieur, et des personnes qui sont toujours liées à un certain habitat, mais beaucoup moins qu'auparavant. Autrefois le paysan était dans son village; il était installé dans une maison qui était celle de sa famille depuis des générations et dont il avait le sentiment que cela continuerait très longtemps. Il n'y a plus rien de cela dans un immeuble locatif. Le sentiment c'est qu'on est là pour quelque temps [...] Au moment de la publication, j'ai changé ce titre en Passage de Milan. C'est d'abord une indication du quartier dans lequel l'immeuble se situe, le quartier de l'Europe, sur la rive droite de Paris, près de la gare Saint-Lazare, dans lequel toutes les rues ont des noms de villes européennes. Il y a ainsi dans la plupart des villes des régions onomastiques, où les rues sont nommées dans un vocabulaire particulier [...] Dans le quartier de l'Europe nous avons ainsi la rue de Rome, la rue d'Amsterdam, la rue de Lisbonne. Si, parmi ces noms de ville, j'ai choisi, pour mon Passage, celui de Milan, alors qu'il n'y est pas question de cette ville, qu'elle n'y soit même pas mentionnée, je crois, c'est à cause des jeux de mots qui peuvent se faire dans ce titre (Butor, 1993 :73).

«Passage de Milan» qui, à première vue, fait penser au lieu habité, à l'adresse de l'immeuble raconté se transforme au cours de la lecture des premières pages à un oiseau migrateur, le milan. Pourquoi ce choix pour le milan parmi d'autres oiseaux. Michel Butor indique que le milan l'intéresse particulièrement car c'est l'un des principaux dieux solaires égyptiens, *Horus*. Ce dernier est représenté dans les monuments par un épervier ou un milan. Cette référence à l'Égypte n'est pas sans raison puisque l'auteur écrit son premier voyage lors de son séjour en Égypte dans la nostalgie de Paris. En tant que narrateur-milan, Butor joue lui-même le rôle d'un oiseau qui survole sur sa ville tout en évoquant des passages millénaires (milan = mille ans) restreint à une histoire brève de 12 heures.

Le *Passage de Milan* de Michel Butor est, pour un lecteur habitué d'une manière traditionnelle à un intrigue avec pleins de péripéties et dénouement une fiction apparemment "modeste", voire banale car le meurtre de la jeune fille ne dévie pas l'histoire. Néanmoins, les descriptions fragmentaires, les coïncidences, les

connaissances assurées par les objets, les répétitions, les rites, les rencontres, les allusions, les monologues et dialogues sont dotés d'évocations multiples, de messages futurs en train de s'écrire inlassablement.

BIBLIOGRAPHIE

- Albérès, R.-M. (1964). *Butor*. Paris, Editions Universitaires.
- Butor, M. (1954). *Passage de Milan*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Butor, M. (1964). *Répertoire II*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Butor, M. (1993). *Improvisations sur Michel Butor*. Ed. La Différence.
- İçel, D. (2017). *Images et fonctions de la ville dans l'oeuvre de Michel Butor*, (Thèse de doctorat, 2005) Editions Universitaires Européennes, ISBN: 9783639609707
- Saint-Pierre, G. (1970). "Point de vue narratif et technique de la « coïncidence » dans deux romans de Michel Butor. (1) *Liberté*, 12(1), 99-108. (document généré le 26 juillet 2025 sur [www. erudit.org/fr/](http://www.erudit.org/fr/))
- Spitzer, L. (1970). "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", *Archivum Linguisticum*.

Toprak Köleliğinin Yansımaları: Bir “Tabula Rasa” Olarak Golovlevlerin Aile Kurgusu

Duygu İKİSİVRİ AKDEMİR *

ÖZ

19. yüzyıl Rus edebiyatının hiciv yazarlarından Mihail Yevgrafovich Saltıkov-Şchedrin (1826-1889) 1875-1880 yılları arasında çalıştığı “Golovlev Ailesi” (Gospoda Golovlyovi) adlı romanında Rusya’da çökmüş olan toprak köleliği sisteminin birey ve toplum üzerindeki sonuçlarını ele almaktadır. Saltıkov-Şchedrin, 1860’lı yıllara kadar toprak köleliği sistemiyle var olan ve 1861 yılında, II. Aleksandr Döneminde bu sistemin kaldırılmasından sonra dağılan bir soylu aileyi kurgulamaktadır. Eserdeki aile yapısı, sadece biçimsel düzeyde varlığını sürdürmekte; ancak içerik bakımından sevgi, bağlılık ve dayanışmadan yoksun kalmaktadır. Yazarın Golovlevlerden Anninka’nın Golovlevo ile kent sosyetesini arasında hissettiği karmaşıklığı betimlerken kullandığı “tabula rasa” görüşü, tüm kahramanların özelliklerinin nedenini açıklamaktadır. Nitekim Golovlevlerin sahip oldukları yaşamsal, eğitsel ve duygusal malzeme, içine doğdukları toprak sahipliği-köleliği düzeni tarafından onlara kazandırılmıştır. Golovlevler, bu sistemin kaldırılmasından sonra başka türlü nasıl yaşanacağını bilememektedirler. Ailede egemen olan Arina Petrovna ve ondan sonra kendini Golovlevo’yu idare etmeye adanmış Porfiri Vladimirovich, zorbalık, gereksiz uğraşlar, gevezelik ve kendinden başka kimseyi ya da bir şeyi düşünmeme gibi düzenin getirdiği kötülükleri devam ettirmişlerdir; ancak Golovlevo’daki düzen, ailenin çoğu üyesinin yalnızlaşmasına, hastalanmasına ve ölmesine ya da intihar etmesine yol açmıştır. Golovlevo’da aile kavramının kutsal gücü ve adı kullanılarak kişisel çıkarlar ve kaygılar örtbas edilmektedir. Eser bağlamında aile, yalnızca biyolojik ya da hukuki bir birlik değil, aynı zamanda çöken bir toplumsal düzenin bireyde bıraktığı ruhsal ve ahlaki tahribatın aynası olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, Rusya tarihinin dönüm noktalarından biri olan toprak köleliğinin kaldırılmasının söz konusu döneme tanıklık eden bir yazarın edebi yaratıcılığı aracılığıyla nasıl bir aile kurgusu yarattığının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aile, kurmaca metin, Rus edebiyatı, Saltıkov-Şchedrin, toprak köleliği.

Reflections of Serfdom: The Golovlev Family Construct as a “Tabula Rasa”

ABSTRACT

Mikhail Yevgrafovich Saltykov-Shchedrin (1826-1889), one of the satirists of 19th-century Russian literature, addresses the consequences of the collapsed serfdom system in Russia on individuals and society in his novel “The Golovlyov Family” (Gospoda Golovlyovi), which he worked on between 1875 and 1880, examines the consequences of the collapsed serfdom system in Russia on individuals and society. Saltykov-Shchedrin fictionalizes an aristocratic family that existed under the serfdom system until the 1860s and disintegrated after the abolition of this system in 1861 during the reign of Alexander II. The family structure in the work survives only formally; however, it lacks love, loyalty, and solidarity in terms of content. The author’s use of the “tabula rasa” concept to describe the complexity Anninka Golovleva feels between Golovlevo and city society explains the nature of all the characters. Indeed, the Golovlevs’ life experiences, education, and emotional makeup were shaped by the landowning-serfdom system into which they were born. The Golovlevs cannot imagine how to live differently after this system is abolished. Arina Petrovna, who ruled the family, and then Porfiry Vladimirovich, who devoted himself to managing Golovlevo, perpetuated the evils brought about by the system: tyranny, pointless busyness, idle chatter, and thinking of no one or nothing but themselves. But the order in Golovlevo has led to the isolation, illness, death, or suicide of most of the family members. In Golovlevo, the sacred power and name of the family concept are used to cover up personal interests and concerns. In the context of the work, the family is evaluated not only as a biological or legal union, but also as a mirror of the spiritual and moral damage left in individuals by a collapsing social order. This study aims to reveal how the literary creativity of an author who witnessed the abolition of serfdom, one of the turning points in Russian history, created a family construct.

Keywords: Family, fiction text, Russian literature, Saltykov-Shchedrin, serfdom.

GİRİŞ

Sanatsal kurgu, edebi yaratıcılığın başlıca unsurlarından biridir ve yazarın gerçeklikten yola çıkarak yeni sanatsal olgular ya da gerçekler yaratması anlamına gelmektedir. Bir şair, gerçekten olanlardan değil,

* Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı, ikisivriduygu@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-7630-4192>.

olabileceklerden, olasılık veya gereksinim bakımından olası olanlardan bahseder. Yunan filozof Aristoteles'in de bu şekilde düşünmesi, bir şairin sanatsal kurgusunu Antik Döneme kadar dayandırmaktadır. Bununla birlikte gerçeklere dayanan şeylerde bile bir kurgunun unsurları yer alabilmektedir (Şilin, 2019, s. 90).

Rus yazar Mihail Saltıkov-Şçedrin, "Karışık Bir İş" (Zaputannoye delo, 1848) adlı povestinde kurgu ve gerçeğin ilişkisini şöyle ifade etmektedir:

İvan Samoyliç dünyadaki yolculuğu sırasında pek çok bilgece sözler duydu. Hayata dair pek çok yararlı tavsiye duydu onun kulakları; ama pek de kavrak olmayan zekâsı, en büyüklerin ağzından çıkanları gerçekten de hayal bile edemezdi. Onun konuşması gerçeğin kendisi kadar sade ve yapmacıksızdı, ancak aynı zamanda bir miktar tuzu da yok değildi ve bu yönüyle kurguya benzeyordu. Böylece gerçek ve masalın, sadelik ve parlak şiirsel kurgunun birleşimini, görkemli bir sentezi meydana getiriyordu (Saltıkov-Şçedrin, 1965, s. 262).

Saltıkov-Şçedrin'in edebi yaratıcılığında da yukarıdaki kendi değerlendirmesinde olduğu gibi gerçek ve kurgu birleşerek bir sentez oluşturmaktadır.

19. yüzyıl Rus yazarlarından İvan Turgenyev'in Saltıkov-Şçedrin'e yazdığı 28 Ekim (9 Kasım) 1875 tarihli mektubu "Golovlev Ailesi"nin (Gospoda Golovlyovi) bir roman haline gelme hikayesini verir niteliktedir. Turgenyev, "Oteçestvenniye zapiski" (Anavatan Notları) dergisinde Saltıkov-Şçedrin'in son kısa öyküsü "Aile Meclisi"ni (Semeyniy sud) okuduğunu, bu küçük denemesini oldukça beğendiğini belirtir. Mektuba göre Turgenyev, öyküdeki karakterleri çok güçlü ve gerçekçi bir şekilde çizilmiş bulmaktadır. Anne karakterinin gerçek hayattan alınmış olduğunu varsaymaktadır. Alkolik, budala, kendini kaybetmiş, var ile yok arası yaşayan baba karakterini de çok iyi bulmaktadır. Böyle iyi çizilmiş karakterlerin bulunduğu küçürek eser yerine karakterler ve olaylar kümesi, ana fikir ve geniş uygulama alanı içeren büyük bir roman yazması gerektiğini ifade etmektedir (Turgenyev, 2003, s. 120). Turgenyev gibi "Aile Meclisi"ni okuyan ve beğenen geniş bir okur kitlesi Saltıkov-Şçedrin'in yazı dizisini devam ettirmesi gerektiğini savunur. "Aile Meclisi" okurlarından gelen yoğun talepler üzerine, Saltıkov-Şçedrin'in aileyi ve karakterleri geniş bir hacimde sunacağı "Golovlev Ailesi" romanı böylelikle ortaya çıkar.

1. Golovlev Ailesinin Kurgusu

Saltıkov-Şçedrin'in "Golovlev Ailesi" adlı romanında kurguladığı ailenin yansıttığı tarihsel dönem toprak köleliği sistemi altında ezilen 19. yüzyıl Rusya'sıdır. Toprak köleliği (krepostnoye pravo), Rusya'da 11. yüzyılda kök salıp 14. yüzyılda tam olarak şekillenen, çarların yenilikleriyle köylüleri toprağa ve beylere daha da bağımlı hale getiren bir sistemdir. Köylülerin daha bağımlı hale getirilmesi, 18. ve 19. yüzyıllarda köylülerin isyanlarına yol açar; bunlardan en bilineni 1773-1775 Pugaçov İsyanı'dır. Toplumsal ve siyasi karışıklıklarla birlikte bu isyanlar, 19. yüzyılın ikinci yarısında toprak köleliğinin kaldırılmasını zorunlu kılar. Nihayetinde, 1855 yılında tahta geçen Çar II. Aleksandr, uzun çalışma ve çabalarının ardından 19 Şubat 1861 tarihinde yayımladığı bir manifesto ile toprak köleliğini resmen kaldırır (Esen, 2023, s. 290). Kölelik resmen kaldırılmış olsa da başka türlü nasıl yaşanacağını bilemeyen Rus toplumunun duraksaması bir süre yaşanır.

Söz konusu dönemi toplumun en küçük yapı birimi olan aile üzerinden Saltıkov-Şçedrin birçok ayrıntısıyla birlikte kurgular. Yazar, romanında Golovlevlerden kadın kahraman Anninka için kullandığı "tabula rasa" ifadesiyle kahramanlarının kurgusunun nereye dayandığını da belirtmiş olur:

*Bu karışık rus salatası içinde (ki bunun dışında kendini tümüyle tabula rasa** olarak adlandırabilirdi ve hiç de baksız sayılmazdı) bir çıkış yolu bulabilmek bir yana, neyin ne olduğunu ayırdedebilmek bile olanaksızdı. Sahip olduğu eğitsel malzeme onda emek sevgisi, çalışma sevgisi değil, yüksek sosyete sevgisi, kavalyelerle kaşatılmış olma, onlardan süreklili gönlül okşayıcı sözler duyma ve sosyete hayatı denilen hayatın gürlüüsüne, pırlıusına, kaşırmasına gömülme isteği uyandırıyor (Saltıkov-Şçedrin, 1994, s. 212).*

Tabula rasa, Latince "Boş, üzerine hiç bir şey yazılmamış kâğıt" anlamına gelen bir ifadedir. Felsefe Terimleri Sözlüğü'ne göre açıklamaya devam edecek olursak tabula rasa, deneyci (ampirist) ve duyumcu (sensualist) öğretileri; her türde deney veya birikimden önce ruhun durumunu tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Söz konusu öğretiler, bilgi sahibi öznedede doğuştan gelen ön bilgi ve kavramların bulunmadığını, öznedeki

her bilginin sadece dışarıdan gelen duyu ve deney izlenimleriyle oluştuğunu ileri sürmektedir (Akarsu, 1975, s. 156).

Romadaki her bir kahraman, ailenin yaşadığı Golovlevo'nun adeta mihenk taşlarını oluşturmaktadır. Golovlevo'dan yolu geçmiş olan her kahraman, toprak köleliği sisteminin bir yönünü göstermekte ya da eleştirel şekilde yanıt içermektedir. Kahramanlardan *"aile kurumunun yürütücüsü, despot bir toprak sahibi olan anne"* (Sütçü, 2022, s. 502) Arina Petrovna Golovleva, hem topraklarında hem ailesinde hem de evliliğinde egemen rodedir. İşten başka bir şey düşünmez. Ciddi bir kadındır. Kocasının çapkınlıklarını fark ettikten sonra bütün dikkatini Golovlevo mülkünün artmasına yöneltir; Golovlevo'da idaresi altındaki köylülerin ürettiklerini canla başla biriktirmeye çabalamakta ve başarılı da olmaktadır. Anton Vasilyev, Golovlevlerin kahyasıdır. Stepan Vladimiroviç ya da diğer adıyla Styopka, Golovlev ailesinin büyük oğludur. Haylaz, arsız, sorumsuz bir adamdır. Vladimir Mihayloviç Golovlev, ailenin başı, Arina Petrovna'nın kocasıdır. Henüz gençken bile düzensiz bir yaşam tarzı olan çapkın bir adamdır. Eserde toprak köleliği kaldırılmadan önce vefat ettiği bilgisi verilir. Meyhaneci İvan Mihaylov, Kahya Anton'un can dostu, kendi halinde yaşayan bir mujiktir. Anna Vladimirovna (Annuşka), Golovlev ailesinin ikinci büyük çocuğudur. Annuşka, çiftlikten Ulan adında bir teğmenle kaçar ve onunla evlenir. Bu çiftin ikiz kızları Anninka ve Lyubinka dünyaya gelirler. Teğmen Ulan ise ailesini terk eder. Birkaç ay sonra da Annuşka vefat eder. İkiz kızlar da Arina Petrovna'nın bakımına, Golovlev'ce yaşamaya mecbur kalırlar. Porfiri ve Pavel Vladimiroviç, Arina Petrovna'nın küçük çocuklarıdır. İki oğlan da Peterburg'da memurdur. Porfiri'yi abisi Styopka ya da Stepan bazen *"İyuduşka"* (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 21) diye çağırır. Porfiri ya da İyuduşka, incir çekirdeğini bile dolduramayacak kadar boş ve küçük şeylerle uğraşır, insana yapışır, kafasına taktığını canından bezdirir. Porfiri Vladimiriç tam otuz yıl bir devlet dairesinde çalışıp işinden ayrılır. Sonrasında ise Golovlevo'nun idaresini eline alacaktır. Pavel Vladimiriç Golovlev ise somurtup duran bir insandır, ancak aslında onun o asık yüzünün gerisinde bitip tükenmişlikten başka hiçbir şey yoktur (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 24). Pavel Golovlev, genç yaşta votka ve sucuk yiyip içmekten ölür. Finogey İpatiç, Golovlev ailesinin vekilharcı, kesedir. Andrey Osipiç, iri yapılı, neşeli, yeme-içmeyi seven, şık giyinen, keyfine düşkün bir doktordur. Her soylu ailede yanında süs köpeği gibi taşıdığı böyle bir doktor temsili Golovlevo'da da bulunmaktadır. Yevprakseyuşka, Ruhban sınıfından gelen bir kadındır. Bu kadın, Porfiri Vladimiriç ya da İyuduşka diyelim onun hizmetçisi olarak Golovlevo'da yaşamaya başlar; ancak bir süre sonra Porfiri'yle yakın bir ilişki içerisine girer. Petenka, İyuduşka'nın subay oğludur. Baba oğulun aralarında bir yakınlık yoktur; öyle ki kâğıt üzerinde, resmî belgelere göre baba-oğuldurlar. Petenka, devlet paralarını çalar, kumarda kaybeder ve bu paraları yerine koyması için kendisine belirli bir süre verilir. Bu parayı almak için gittiği Golovlevo'da ne babaannesini Arina Petrovna'dan ne de babası Porfiri'den olumlu yanıt alamaz. Petenka görevine döndüğünde hakkında sürgün kararı verilir. Yolda sürgün yerine varmadan hastalanır ve yol üzerinde bir hastaneye kaldırılır; ancak burada öldüğü haberi babasının adresine resmi bir yazıyla gönderilir. Volodya ise İyuduşka'nın intihar eden oğludur. Volodya kendini tabancayla vurmuştur. Babası Porfiri'yle anlaşamamış ve bunu kendince intiharla çözmüş bir evlattır.

Arina Petrovna'ya uşaklık eden, Golovlevo'daki evlilik dışı çocukları doğurtmak için ebelik yapan Uliuşka adında bir kadın kahraman vardır. Uliuşka, yükselme emellerini hiçbir zaman gerçekleştiremez. Bu emelde tam basamak çıkacağını düşünürken her seferinde yerinde saymış olduğunu görür: *"Böylece yurtunyor, sıyrılıp sıvırmeye çalışıyor, ama bir türlü isteğine ulaşamıyordu. Bu uğraşları ta kölelik hukukunun kaldırılmasına kadar devam etti; Uşakça yükselme hırsları ancak böylece son buldu"* (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 248).

Romanın başlangıcında Arina Petrovna, altmışlı yaşlarında olmasına rağmen dinçliğini koruyan ve despot bir otorite figürü olarak sunulmaktadır. Karakteristik özellikleri arasında çelik iradeli ve dediğim dedikçi bir yapı öne çıkar. Ailenin öncüsü olarak, kendisinin tek başına yönettiği engin Golovlevo mülkünü kimseye danışmadan idare etme alışkanlığı, onun mutlak hakimiyetini ortaya çıkarmaktadır. Arina Petrovna'nın bu despotizmi, yalnızca mülk yönetimiyle sınırlı kalmaz. Anne Arina Petrovna, çocuklar dahil olmak üzere çevresindeki herkesin ondan korktuğu bir ortam yaratır. Finansal açıdan hesaplı ve cimri olarak nitelendirilmesine rağmen, yerel yöneticilere karşı gönüllü yüce ve eli açık davranması, otoritesini pekiştirme stratejisinin bir parçasıdır. Aile içi ilişkilerde ise çocuklarından beklediği davranış şekli, her eylemlerinde *"Acaba annemiz ne der?"* (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 14) diye düşünmelerini gerektiren mutlak bir itaat ve

uysallıktır. Bu durum, Golovlev ailesi içinde hiç kimsenin ona karşı gelememesinin ve mutlak otoritesinin korunmasının temel nedeni sayılabilir.

Arina Petrovna'nın kocası Vladimir Golovlev, yani ailenin reisi varla yok arası, daima sarhoş gezen bir adamdır. Arina Petrovna'nın çocuklarının kimisi Peterburg'da memur, kimisi de babasının yolundan giden aylaktır. Aslında bu dağınık toplumcuğa aile de demek mümkün değildir. Romanda şöyle bir açıklama geçmektedir: "*aile*" sözcüğünü dilinden düşürmemesine, yalnızca aile işlerini yoluna koymak için duyduğu kaygıyla çalışıp çabalyormuş gibi görünmesine karşın aile yaşamını bile unutup gitti" (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 14).

Stepan Vladimiriç'in Moskova'daki evinin açık artırma ile satıldığı haberini alan annesi Arina Petrovna büyük bir duygusal sarsıntı yaşar. Evi maddi bir varlık olarak görmesinin yanı sıra Golovlevlerin "*kutsal aile yadigarı*" (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 13) olarak gördüğü için, oğlunun bu hareketini ailenin manevi mirasına yapılmış ihanet olarak algılar. Bu olayın Arina Petrovna'nın iç dünyasındaki yansıması, ailenin duygusal bağlar yerine mal mülk üzerinden kurulan değer sistemini gözler önüne sermektedir. Anne, kendi kendine yaptığı bu yargılamada evin icra yoluyla ve düşük fiyata satılmasını birkaç kez tekrar ederek vurgulamaktadır. Bu durum, Arina Petrovna'nın aile kurgusunun temelinde yatan cimrilik ve mülk edinme hırsının, biyolojik bağların ve sevginin önüne geçtiğini, bu yüzden de bu satışı affedilemez bir ahlaki düşüş olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Yazar, Stepan Vladimiriç'in Golovlevo'ya dönüşünü adeta bir ölüm hücreğine ya da hapishaneye adım atmak gibi betimlemektedir. Golovlevo'da hüküm süren düzenin korkunçluğu ayrıntılarıyla gözler önüne serilir: Örneğin, herkesin "*buysuz Mişka*" dediği Mihail Petroviç amca, bir tutsak gibi kızının yanına kapatılmış, "*nefret edilenler*" grubuna dahildir. Mihail Petroviç, uşakların odasında kalır ve yemeğini Trezor adlı köpekle aynı kaptan yer. Aynı şekilde Golovlevo'da Vera Mihaylovna hala, Arina Petrovna'nın sözlerinden kaçınmak için o kadar aşırı ölçülü yaşamaya çalışmıştır ki, sonunda tükenmişlikten ölmüştür. Stepan Vladimiriç'i de buna benzer boğucu bir son beklemektedir. Stepan'ın belleğinde canlanan kül rengi, sonu gelmez boğucu günler, onu adeta bir uçurumun dibinde yok olmaya sürükler; gözlerini istemsizce kapatır. Zira Golovlevo'daki bu yapı, yalnızca acımasız değil, aynı zamanda despotluk duygusuyla dolmuş bir "*canavar*" gibidir (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 40-41). Bu betimleme, evin ve ailenin, bireyler üzerindeki ezici ve tüketici etkisini hissettirmektedir.

Saltıkov-Şchedrin romanında Arina Petrovna'nın hakimiyetine vurulan ilk darbenin toprak köleliğinin kaldırılmasından ziyade bunun için yapılan hazırlıklarla geldiğini belirtir (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 80). Arina Petrovna, içerisinde büyüdüğü sistemin aslında kaldırılmadan önceki kötüye gidişini yaşamaktadır.

Yazar, Arina Petrovna ve onun hayatındaki aile kavramı için şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

Hayatı boyunca "aile" sözcüğü dilinden düşmemiştir; aile adına kimilerini cezalandırmış, kimilerini ödüllendirmiştir; aile adına kendini her şeyden yoksun bırakmış, kendine işkence etmiş, hayatını hayat olmaktan çıkarmıştı, oysa şimdi birden bire kendisinde özellikle olmayan şeyin aile olduğu ortaya çıkmıştı" (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 95).

Golovlev ailesinde terk etme, intihar, ölüm gibi kötü olaylar yaşansa bile hareketlilik düşüşe geçip yine sakin yaşam devam etmektedir: "*Sonra hayat gereksiz telaşlar ve bitiş tükenmek bilmez gevezeliklerle dolu olarak eski yatağında akmaya başladı*" (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 185). Söz konusu devingenliğin yükselişi ve hemen ardından gelen durağanlık durumu eserin başından sonuna kadar hissedilmektedir.

Porfiri Vladimiriç'in bütün düşüncesi, yalnızca kendini korumaya odaklanmıştır. Bu amacına ulaşabilmek için en aşağılık yollara başvurmaktan asla çekinmeyen biridir. Aslında o, dünyada küçücük bir iz bile bırakmadan kaybolup gidecek, boş bir insandır. Yazarın da belirttiği gibi, ne yazık ki bu tür karakterdeki kişiler dünyada hiç de az değildirlere (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 193). Porfiri Vladimiriç, Saltıkov-Şchedrin'in gördüğü bir toprak sahibinin temsilidir. Soylu bir aileden gelen çocuk, ailesinin maddi ve manevi mirasını taşımaya devam etmektedir.

Toprak sahipleri, çardan sonra gelen, büyük görülmesi ve sayılması gereken, bir bakıma yönetimin temsilcileridirler. Toprak sahibi Porfiri Vladimiriç, kendisinden biraz çavdar istemeye gelen köylüsü Foka'ya öğütler verirken bunu tekrardan ona hatırlatır: "*Allah'ı sayacaksın, bu bir, büyüklerini sayacaksın, bu iki... Çünkü büyükler çardan almışlardır büyüklüklerini... meselâ toprak sahipleri...*" (Saltıkov-Şchedrin, 1994, s. 310). Porfiri

Vladimiriç, Köylü Foka'ya her şeyini paraya çevirip köylülerinden uzaklaşma hayali gibi bir blöfte bulunur, Köylü Foka ise efendisinin gitmesini istemeyerek "*Gitmeyin Porfiri Vladimiriç, burada, bizimle yaşayın!*" (Saltıkov-Şçedrin, 1994, s. 312) diyerek yalvarır. Yani ne toprak sahibi efendi hükmünden vazgeçer ne de toprak kölesi kölelikten başka türlü yaşamayı bilir.

Golovlev ailesinin başına çöken trajedi, aslında kuşaklar boyunca süregelen bir uğursuzluğun sonucudur. Romanda bu aileyi karakterize eden ve kök salmış üç temel özellik saptanmıştır: "*avarelik, işe yaramazlık ve ayyaşlık*" (Saltıkov-Şçedrin, 1994, s. 347). İlk iki özellik, boş konuşma, üretkenlikten uzak düşünce üretimi ve duygusuzluk gibi yıkıcı sonuçlara yol açarken ayyaşlık eğilimi ise dönemin genel hayat kargaşasının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Golovlev ailesinin yaşadığı bu "*nefretlik evin her köşesinde*" adeta ölüm sinsilikle kol gezmektedir. Evin her yanında soluk hayaller dizisi dolaşmaktadır. Vladimir Mihayloviç, kardeşi miskin Styopka, onun hemen yanında sessiz Paşka, Lyubinka ve işte Golovlev soyunun son filizleri Volodka ile Petka'nın hayalleri evdedir. Her biri de sarhoş, şaşkın, perişan, korkmuş, kurumuş kanlar içerisindedir ve tüm bu hayallerin önünde kımlıdanıp duran, canlı gibi duran, ancak hayalet gibi yaşayan, Golovlev soyunun son temsilcisi Porfiri Vladimiriç'in kaldığı gösterilmektedir (Saltıkov-Şçedrin, 1994, s. 351). Eserin sonunda Porfiri Vladimiriç'in sabah çok erken vakitte annesi Arina Petrovna'nın mezarına giderken yakın köylerden birinde donarak öldüğü haberi gelir. Anninka da odasında sıtma nöbetinde kendinden geçmiş bir haldedir. Geriye Golovlevo'da bütün bu olup bitenleri takip eden Anninka'nın akrabası Nadejda Galkina Goryuşkino'da kalmıştır (Saltıkov-Şçedrin, 1994, s. 359). Goryuşkino'da kalan Nadejda ile Golovlevo'daki ölüm nöbetinin devam edeceği anlaşılmaktadır.

Saltıkov-Şçedrin'in kurduğu "Golovlev Ailesi", Rusya tarihinde derin izler bırakan toprak köleliği sisteminin çemberine hapsolmuş bir ailenin trajedisini güçlü bir toplumsal eleştiri aracı olarak sunmaktadır. Eser, yazarın bu sistemi ve onun karşıtlarını kuramsal yönden geliştirerek işlediği, böylece dönemin çarpıklıklarını gözler önüne serbildiği geniş ve dolu dolu bir levha görevi görmektedir (Olçay, 2009, s. 127-128).

SONUÇ

Sonuç olarak, Saltıkov-Şçedrin'in "Golovlev Ailesi" romanı, toprak köleliğinin kaldırılmasıyla değişim sürecinden etkilenen 19. yüzyıl Rusya'sında bir ailenin psikolojik ve ahlaki çöküşünü nasıl kurguladığı ortaya konmuştur. Roman, 1861 yılındaki toprak reformunun Rus toplumunu duraksatan etkilerini, toplumun en küçük yapı birimi olan aile üzerinden eleştirmektedir. Golovlev ailesi, başta anne Arina Petrovna'nın despot ve mal varlığına odaklanmış yönetimiyle, sevgi, bağlılık ve dayanışmadan yoksun, yalnızca biçimsel düzeyde varlığını sürdüren bir yapı sergilemektedir.

Yazarın "tabula rasa" nitelemesini kullanması, Golovlevo kahramanlarının (özellikle Anninka) kişisel kimliklerinin doğuştan değil, doğrudan içinde yetiştikleri toprak sahipliği sisteminin çarpık değerleri tarafından şekillendirildiğini kanıtlar niteliktedir. 2025 Aile Yılı bağlamında değerlendirildiğinde, romandaki Golovlev ailesi kurgusu, dışarıdan olan bir sosyo-ekonomik sistemin içerideki aile yaşamını bile unutturan bozma gücünü göstermesi açısından önem taşımaktadır. Porfiri Vladimiriç ya da diğer adıyla "İyuduşka" gibi aile üyelerinin sergilediği bencillik, boş gevezelik ve zorbalık, aile kavramının kutsal adını kişisel çıkarlar ve kaygılar için bir örtü olarak kullanmanın yıkıcı sonuçlarını gözler önüne sermektedir. Sonunda Golovlevo'daki bu "nefretlik evde" hüküm süren düzen, sürekli yalnızlaşma, hastalık, intihar ve ölümle sonuçlanarak ailenin aslında çöken bir toplumsal düzenin bireyde bıraktığı ruhsal ve ahlaki bozulusunun aynası olduğunu kanıtlamaktadır. Saltıkov-Şçedrin'in bu eseri, aile kavramının bir sığınak değil, bir hapisane hâline gelebildiği koşulları incelemesiyle, nesiller boyu süren uğursuzluğun ve toplumsal değişime adapte olamamanın bedelini güçlü bir edebi sentezle ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Esen, P. (2023). Rusya'da toprak köleliği sistemi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(103), 280–291. doi: 10.7816/idil-12-103-01.
- Olçay, T. (2009). Bir “Satyros” ustası: M. Y. Saltıkov-Şçedrin. *NAVİSALVIA Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı*, 2008 içinde (ss. 127–139). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Saltıkov-Şçedrin, M. Ye. (1965). Zaputannoye delo. *Sobraniye soçineniy v dvadtsati tomah: Tom pervy budojestvennaya proza retsenzii stibotvorenıya 1840-1849* içinde (Cilt 1, ss. 201–275). Moskva, Hudojestvennaya literatura.
- Saltıkov-Şçedrin, M. Ye. (1994). *Golovlev ailesi* (M. Beyhan, Çev.). 2. bsk., Ankara, Öteki Yayınevi.
- Şilin, V. V. (2019). *Slovar' literaturovedçeskib terminov*. Moskva, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya.
- Sütcü, G. (2022). Bir feodal düzen trajedisi: Golovlev Ailesi. *9. Uluslararası Avrasya Zirvesi Bilimsel ve Güncel Gelişmeler Kongresi (International Euroasia Congress on Scientific Researches and Recent Trends 9)* içinde (ss. 502–514). Antalya, Türkiye.
- Turgenev, İ. S. (2003). *Polnoye sobraniye soçineniy i pisem v tridtsati tomah. Pisma. Tom çetırnadtsaty. 1875*. Nauka.

Правда и вымысел в повести Билана Дзугаева «Стон земли»

Elena Gileva*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу повести современного ингушского писателя Билана Дзугаева «Стон земли». В произведениях, основанных на реальных событиях авторский вымысел играет очень важную роль: он позволяет автору не просто воссоздать события, имевшие место в действительности, но и заглянуть во внутрь происходящего. В связи с чем задачей работы стало рассмотрение повести «Стон земли» с точки зрения соотношения в ней правды и вымысла. Целью работы был анализ способов использования автором повести художественного вымысла для создания реалистической картины происходящего. Для достижения этой цели использовался сопоставительный метод, когда реальные события, описанные в исторических документах или представленные воспоминаниями очевидцев сопоставляются с описанием, представленным в произведении. В результате было выявлено, что в повести творческое воображение автора, с одной стороны, воссоздает и углубляет реальность, позволяя читателю увидеть мысли и чувства персонажей, а с другой - создает объем, показывая ситуацию с разных сторон. Таким образом, в статье доказывается необходимость художественного вымысла для достижения глубокой и многосторонней правды о реальности, в чем и заключается научная значимость работы.

Ключевые слова: депортация, ингушская литература, Б.Дзугаев, «Стон земли», реальность, художественный вымысел.

Bilan Dzugayev'in "Toprağın İniltilisi" Adlı Romanında Gerçek ve Kurgu

ÖZ

Bu makalede, çağdaş İnguş yazar Bilan Dzugayev'in "Toprağın İniltilisi" adlı romanı analize ediliyor. Genel olarak gerçek olaylara dayanan eserlerde yazarın yaptığı kurgu çok önemli bir rol oynar ve yazarın sadece gerçekte meydana gelen olayları yeniden yaratmasına değil, aynı zamanda olan bitenin iç yüzünü de görmesine olanak tanır. Bu bağlamda, iş bu çalışmanın amacı "Toprağın İniltilisi" romanını gerçek ve kurgu arasındaki ilişki açısından incelemektir. Ayrıca bu çalışmanın amacı, yazarın romanında gerçekçi bir tabloyu oluşturmak için kurguyu kullanma yöntemlerini analiz etmektir. Bu amaca ulaşmak için, tarihsel belgelerde anlatılan veya görgü tanıklarının anılarında sunulan gerçek olayların, eserde sunulan anlatımla karşılaştırıldığı karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır. Sonuç olarak, romanda yazar, kendi yaratıcı hayal gücünü kullanarak bir yandan gerçekliği yeniden yaratıp derinleştirerek okuyucunun karakterlerin düşüncelerini ve duygularını görmesini sağlarken, diğer yandan durumu farklı yönlerden göstererek anlattığı hikâyeye bir nevi hacim vermektedir. Böylece, iş bu makalede gerçeklik hakkında derin ve çok yönlü bir gerçeğe ulaşmak için sanatsal kurgunun gerekliliği kanıtlanmaktadır ve bu da çalışmanın bilimsel önemini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: sürgün, İnguş edebiyatı, Bilan Dzugayev, "Toprağın İniltilisi", gerçek, kurgu.

ВВЕДЕНИЕ

Художественный вымысел является фундаментальной категорией литературы как вида искусства, он в той или иной степени характеризует содержание любого литературного произведения в частности и искусства вообще. Вымысел помогает автору воссоздать реальные события и заглянуть внутрь происходящего, проникнуть в сознание персонажа и заставить зрителя ему сопереживать, что делает его важнейшим инструментом литературного творчества, то есть определяющим приёмом создания литературной реальности. "[Автор] выдумывает правду и старается это сделать так, чтобы выдуманная им правда была, по возможности, еще правдивей, «настоящей». Такая творческая неправда – благородна, важна, полезна. Ею живится дух писателя и читателей. Это и есть художественный вымысел" (Голубов, 1958).

В произведениях, основанных на реальных исторических событиях, художественный вымысел приобретает особое значение, помогая автору заполнить пробелы, которые неизбежно остаются в исторических документах. Писатель может воссоздать внутренний мир персонажей, их мысли,

* Стамбульский университет, Факультет литературы, Кафедра русского языка и литературы Эл. почта: guilia1979@mail.ru, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0004-9138-5301>.

чувства и причины поступков, о которых не может рассказать история. Это делает реальные события более живыми и понятными для читателя, а само историческое событие приобретает объем за счёт того, что бывает показано с разных позиций.

Для создания реалистического отражения имевших место событий автор может добавить вымышленных персонажей, с которыми будут взаимодействовать реальные исторические личности, чтобы показать событие с разных точек зрения; воссоздать диалоги, которые никогда не были записаны, но которые могли бы иметь место в данной ситуации, что необходимо для раскрытия характеров и понимания мотивации героев; сфокусироваться на отдельной, на первый взгляд, незначительной детали, которая приобретает смысл лишь в контексте произведения.

Таким образом, художественный вымысел, будучи особым родом художественной условности, оказывается мощным инструментом для углубления и осмысления реальности. Он позволяет искусству говорить о жизни на универсальном языке, который понятен и близок каждому. При этом созданная с помощью вымысла условная реальность воспринимается как возможное в повседневной жизни человека.

В настоящей статье хотелось бы рассмотреть с точки зрения соотношения правды и вымысла повесть современного ингушского писателя Билана Дзугаева «Стон земли», которая затрагивает некоторые факты из прошлого семьи самого автора. Однако, прежде чем перейти непосредственно к анализу произведения, необходимо обратиться к важной вехе истории ингушского народа, а именно к периоду депортации, оказавшему сильное влияние на современное мировоззрение и психологию ингушей.

1. Депортация народов как историческое событие

1943 - 1944 годы стали трагическими для многих народов Советского Союза: ингуши, чеченцы, карачаевцы, балкарцы, крымские татары, турки-месхетинцы, немцы и др. были высланы с земель, на которых они исторически проживали, и отправлены в изгнание в Среднюю Азию и Казахстан, чьё географическое положение и климат сильно отличались от привычных для этих народов. Причиной депортации в основном называлась «помощь немецким захватчикам», а представители выселяемых наций были объявлены врагами народа.

Выселение ингушей и чеченцев было назначено на 23 февраля 1944, в самое холодное время года. И уже первые дни депортации унесли жизни многих людей. Операция "Чечевица", организованная комиссаром внутренних дел Лаврентием Берией, предполагала, что за неделю в составах товарных поездов будут вывезены оба народа. Вагоны, не приспособленные для перевозки людей, были холодными, кроме того, в одном вагоне находилось до 40 человек. Люди заболели от холода, от отсутствия элементарных санитарных условий, от голода, так как многие в спешке не успели или не смогли взять с собой достаточно продовольствия. Кроме того, весь путь, по свидетельствам очевидцев занял три недели, и смерти многих людей обусловлены не только холодом и голодом, но и длительным отсутствием должного лечения в ситуации эмоционального потрясения, вызванного внезапным выселением.

Бывали случаи смерти. Особенно много умирало людей, выселенных с гор. Это абсолютно вольные люди, их затолкали, как мух, в коробочку, и они не выдерживали. Медицинской помощи нам не оказывали, не было ни одного врача ни в одном вагоне. Но в отчетах НКВД санитарный час обозначался.
(Шабельников, 2021: Из воспоминаний Исы Кодзоева)

Возвращение на родные земли ингушей, чеченцев началось лишь в 1957 году после Указа Президиума Верховного совета СССР «О восстановлении Чечено-Ингушской АССР в составе РСФСР». То есть 13 лет народы жили на неродной земле в непривычных для себя условиях и невозможности поменять место жительства, так как находились на учёте спецпереселенцев. Однако многие смогли адаптироваться и даже после реабилитации остались жить на неродных для своего

народа землях. Известно также, что местные жители, справившись с первым впечатлением и негативными отзывами, которые распространялись сверху, как могли помогали переселенцам.

Конечно, подобная трагедия не могла пройти бесследно для людей. Все народы, подвергшиеся депортации, в своей исторической памяти прочно закрепили ужас произошедшей с ними несправедливости и стали носителями коллективной психологической травмы, с которой они живут и по сей день. С другой стороны, длительное отсутствие народов на землях, принадлежавших им исторически, повлекло за собой и проблемы межнационального порядка, которые не могут решиться и до настоящего времени. Так, например, в домах ингушей после их выселения поселились люди других национальностей, которые с возвращением прежних хозяев не захотели покидать жилища, где они уже проживали довольно долгое время. Кроме того, территориальный вопрос между Ингушетией и Осетией, остро стоявший и до депортации, после неё стал ещё острее, что привело к серьёзному межнациональному конфликту осени 1992 года, когда обе стороны понесли довольно серьёзные человеческие потери, а жители ингушской национальности, проживавшие на территории Северной Осетии, были насильственно изгнаны из своих домов.

Таким образом, для многих народов, проживавших на территории бывшего СССР, депортация стала важнейшим событием истории XX века, последствия которого ощущаются пережившими выселение людьми по настоящее время.

1.1. Депортация как одна из главных тем в ингушском искусстве

Как любое событие, затрагивающее целые народы депортация не могла не найти отражения в искусстве. Моменты начала переселения запечатлены ингушскими художниками в довольно большом количестве картин, на которых изображены наполненные страданием и скорбью лица людей, увозимых в товарных вагонах вдале от родной земли или потерявших на чужбине своих близких.

Существует довольно обширная художественная литература, рассказывающая о депортации и жизни людей во время высылки, и эта литература продолжает пополняться новыми произведениями, которые осмысливают трагедию народа с разных сторон.

Во всех этих произведениях реальность переплетается с вымыслом: на фоне событий, имевших место в действительности, действуют герои, которые могли бы жить в то время, реально проживая исторические моменты, однако эти герои, равно как и обстоятельства, в которых они существуют, являются плодом вымысла автора. То есть в подобных произведениях задачей автора является воссоздание действительности с помощью своего творческого воображения, что по сути и является художественным вымыслом.

Многие писатели более раннего периода сами пережили высылку и представляют себе, как это было в действительности, что делает их описание пережитых событий более правдоподобным и в некотором смысле более детальным, другие же, более молодые, описывают период депортации, основываясь на рассказах свидетелей трагедии и документальных источниках. Однако даже в том случае, когда автор не был непосредственным участником депортации, его художественное воображение помогает ему воссоздать события того периода, а его произведения все так же наполнены болью и горечью пережитой его народом трагедии.

Таким образом, затронувшая несколько народов депортация, которая нанесла глубокую психологическую травму пережившим её людям и вызвала серьёзные общественно-политические изменения, стала причиной появления довольно обширного пласта художественной литературы, с одной стороны, ставшей важнейшим механизмом сохранения исторической памяти народа, а с другой - осмысляющей как саму депортацию, так и процессы, следовавшие за ней.

2. Соотношение реальности и вымысла в повести Билана Дзугаева «Стон земли»

Повесть современного ингушского автора Билана Дзугаева «Стон земли» повествует о жизни и нравах поселенцев во время депортации.

Автор обращается к истории своей семьи, а именно к одному из эпизодов, произошедших с его дедом по отцовской линии во время жизни в Средней Азии. Известно, что в период выселения этот человек в гневе убил другого человека в результате чего между семьями на долгие годы установилась кровная месть. Сам же он попал на каторгу, где провёл довольно долгое время. Также известно, что в этом деле была замешана женщина.

Из этих сведений автор создаёт следующую сюжетную линию: желая заступиться за честь девушки из своего тейпа, Умар (так зовут героя повести, прототипом которого является родственник автора) нечаянно убивает парня из другого тейпа в результате чего сам попадает на каторгу, а между семьями на долгие годы устанавливаются условия кровной мести.

Повесть разделена на две части: в первой описывается история Умара - одного из главных героев повести, а во второй - история Бекхана, второго главного героя повести (личности вымышленной), а также история примирения семей.

Для придания повести максимальной правдивости автор использует обрамление в виде дневника мальчика, внука Умара, за которым можно узнать самого автора повести. В дневнике, помимо бытовых подробностей жизни ингушского подростка, описывается, как в разговоре со своим дядей мальчик задаёт вопрос о кровной вражде, которая связывает два тейпа. Дядя начинает свой рассказ так: «Когда дедушку депортировали вместе с остальным народом, ему было 14 лет...» (Дзугаев, 2017 : 9)

2.1. Вымысел как способ углубления реальности

История Умара рассказана в мельчайших подробностях: автор повествует о его взаимоотношениях с женой и с друзьями, передаёт его внутренние переживания:

Умар был уверен, что уж его отец не стал бы думать, потому что старшим всегда известно, как поступать. И эти способы они не придумывали, а лишь наследовали. От отца к сыну. От отца к сыну. Но эта цепь прервалась на Умаре. Его отец не передал ему, потому что умер рано. Точно так же, как другие отцы не передали множеству других, таких же, как он. (Дзугаев, 2017: 44)

Конечно, по сути, молодой ещё автор не может с достоверностью сказать, как складывалась жизнь переселенцев на чужбине, и тем более подробно воспроизвести все события. Несомненно, есть свидетельства очевидцев, их рассказы, но о жизни каждого конкретного человека, можно лишь догадываться. И здесь на помощь приходит творческое воображение автора, которое, опираясь на знания, полученные из рассказов бывших переселенцев, книг и других источников, может домыслить детали и создать художественную реальность, оказывающуюся правдивой и глубокой. «Снежинки, плавно кружась, словно скользя по спицали, ложились на ладонь, но разглядеть их удивительное строение не получалось: давая лишь мгновение на то, чтобы ими полюбовались, они превращались в дрожащие капельки. В ладонях Умара собрались крохотные чистые лужицы» (Дзугаев, 2017: 9).

Это практически кинематографическое описание, конечно же, целиком и полностью плод воображения автора, позволяющий читателю в мельчайших деталях представить себе обстановку, в которой начинается история Умара. Самому же Умару этот снег напоминает другое событие – страшное утро среды 23 февраля 1944 года, когда собранным на площади людям объявили о выселении.

Этот реальный факт был многократно описан как самими свидетелями этого события, так и в художественной литературе. Как правило, подобные описания очень похожи друг на друга, так как написаны либо непосредственно пережившими это событие авторами, либо теми, кто хорошо знаком со свидетельствами очевидцев, которые помогают изложить события того времени в мельчайших подробностях. Однако переживания персонажа задокументировать невозможно, но именно они отражают чувства, которые пережили подвергшиеся выселению люди. Чтобы передать панику, тревогу, недоумение и другие чувства людей, узнавших невероятную для них новость,

авторы используют художественный вымысел, с помощью которого показывают читателю то, что невозможно увидеть.

Это чувство потом не раз посещало Умара, но тогда было впервые: он не верил тому, что происходило. Не могло быть так, что ещё вчера он как обычно до обеда сидел с друзьями в их классе в медресе, а потом гулял с ними же по окрестностям. И позавчера. И позавчера. Так должно было быть и сегодня. И завтра, и каждый день. Как так получилось, что все стало по-другому? Он не мог выразить словами свои мысли, сложившиеся в одну фразу: как? (Дзугаев, 2017: 11)

Этот вопрос «как?» или «за что?», задаваемый себе человеком, только что получившим известие о выселении, звучит во многих произведениях, описывающих депортацию: что подтверждает правдоподобие подобных мыслей, возникающих у персонажа.

Дальнейшее описание процесса выселения также соответствует воспоминаниям очевидцев и описаниям в других произведениях: тут появляется образ «продуваемого ветром товарного вагона», наполненного десятками стонущих и кашляющих людей, что сразу отсылает к довольно известному стихотворению ингушского поэта Б.Тимурзиева «На Восток»:

*Стук колес, стук колес,
Паровозный гудок -
Гулким эхом леса
Откликаются.
В воспалённом мозгу
Безнадёжный вопрос:
За какие грехи причитается?
<...>
Кто-то стонет во тьме,
Кто-то требует пить,
Кто-то в кашле сухом
Надрывается... (Тимурзиев Б.)*

Тут же появляются и образы солдат и офицеров, беспощадно стреляющих во всех, кто не подчиняется строгому порядку. Тот факт, что неподчинявшихся правилам переселенцев беспощадно убивали, неоднократно появляется в воспоминаниях очевидцев трагедии:

Дорога была трагической. В соседнем вагоне старушка умирала. И у неё был единственный сын. Она была, наверное, в беспмятстве и твердила, что хочет молока. На одной из остановок ее сын взял солдатский котелок и побежал на станцию. Где-то он купил это молоко. <...> Поезд уже двинулся, и он бежал. Очень он старался догнать наш вагон. Дверцы вагона ещё не были закрыты, в них стоял солдат, и я сквозь него видел, как этот человек бежит. И когда солдат понял, что мужчина нас уже не догонит, он выстрелил. Я помню, как плеснуло молоко, — очень часто мне это снится. И он растянулся на снегу. Это был рядовой случай. (Шабельников, 2021: Из воспоминаний Исы Кодзоева)

Воспоминания Умара о первых, самых сложных днях выселения – проходной эпизод книги, призванный ввести читателя в курс дела, однако автор, как и все представители его народа переживающий коллективную травму, описывает эти моменты реалистично-пронзительно, хоть и довольно лаконично. Перед глазами читателя как кадры старой киноплёнки проходят эпизоды, пережитые семьёй Умара во время долгого путешествия с Родины в неизвестность: мгновенные, за 20 минут, сборы в дорогу, люди в холодном и тесном товарном вагоне, дети, прижимающиеся друг к другу, чтобы не замёрзнуть, смерть младшей сестры, для которой Умар, сам ещё подросток, быстро копает могилу, чтобы успеть до того момента, как тронется состав, прибытие в Северный Казахстан

и снова похороны, но уже тёти. Все это кажется очень реалистичным и точно могло происходить в то время, однако, конечно, само описание является художественным вымыслом автора, так как никаких документов, касающихся именно этой семьи, не существует.

Дальнейшее описание событий - тоже авторский вымысел, строящийся на известных ему реалиях: принципах ингушского общежития, традиционного поведения в обществе (адатах) и сведениях, полученных из рассказов очевидцев событий.

Вот, например, как описывает автор встречу Умара с женой после долгой разлуки:

Дверь распахнулась и навстречу выбежала, убирая жёсткие пряди волос под косынку, молодая женщина, глаза её сияли. Она кинулась к Умару, но, не добрав самую малость, остановилась, точно ударилась о стену. Умар усмехнулся. Затем молча показал за спину, женщина тут же выскочила за деревянные ворота. Через мгновение Умар услышал радостный возглас. Увидев приведённых мужем бабанов, Тамари чуть не лишилась чувств. Да это целое богатство!.. (Дзугаев, 2017: 14)

Конечно, подобная сцена вполне могла произойти в то время, тем более что автор, зная традиции и обычаи жизни ингушей, их менталитет не понаслышке, правдиво описывает поведение персонажей, однако как героиня описанного фрагмента, так и сам эпизод - являются вымыслом автора.

Последующее повествование также является вымыслом, основывающимся на реальном событии. Автор додумывает героев, с которыми встречается Умар, ситуацию его разговора с братом Бекхана Тимуром, непреднамеренное убийство которого стало поводом для кровной вражды двух тейпов, арест Умара и его путь через все поселение на повозке вместе с арестовавшим его капитаном. Авторское воображение, спровоцированное фактом действительности, разворачивает всю цепь событий, диалоги героев, останавливается на появляющихся новых персонажах повествования: старике, которого Умар встречает по дороге к дому Бекхана, капитане Зеленкове, коменданте поселения спецпереселенцев, приехавшем арестовывать Умара и т.д.

Итак, в первой части повести с помощью художественного вымысла автор создаёт правдоподобную картину событий, которые могли бы произойти в реальности. Иными словами достраивает известный ему каркас реальных событий, придавая ему жизнеподобный образ. Действительность становится толчком для активной работы творческого воображения автора, желающего в деталях, объемно воспроизвести эпизод, относящийся к истории его семьи. Художественный вымысел становится необходимым инструментом для углубления реальности: воссоздания поведения персонажей, их эмоций, логики развития конфликта. Автор не просто заполняет недостающие исторические сведения, создаёт глубокую внутреннюю правду человеческой психологии. Благодаря этому читатель может проследить мысли и чувства героев повести, их реакцию на события и почувствовать себя причастным к этой истории. Можно сказать, что творческое воображение писателя придаёт необходимый психологический объем и достоверность описываемым событиям, позволяя читателю пережить историю на эмоциональном уровне.

2.2. Художественный вымысел как способ создания объёма повествования

Вторая часть повести «Стон земли» представляет собой целиком художественный вымысел, в основе которого лежит желание автора дать полную картину событий, показать ситуацию с другой стороны, а также рассказать историю примирения враждующих сторон.

Говоря о художественном вымысле, конечно же имеются в виду вымышленные персонажи и события, с ними происходящие, в то время как обстоятельства – место действия и ментальность народа – являются той реальной опорой, на которой строится вымысел.

Конечно, автор не мог знать о том, что происходило «по ту сторону» конфликта, однако творческое воображение писателя и глубинное знание принципов ингушского общества помогло ему достроить картину. Главным героем второй части повести становится Бекхан, младший брат

умершего от рук Умара Тимура, - представитель второго тейпа в кровном конфликте двух сторон. По сути, Бекхан и является причиной всего конфликта, ведь именно он оказывается тайным мужем Пати, девушки из тейпа Умара, за которую тот решил вступиться.

Повествование во второй части ведётся от лица Исмаила, внука Бекхана. Все эти персонажи являются вымышленными, однако вполне могли существовать и в реальности.

Автор дневника, о котором уже говорилось выше, находит в музее, где работает его тётя, дневниковые записи молодого человека по имени Исмаил Д...ев, описывающего процесс примирения враждующих тейпов. Стоит отметить, что музей памяти жертвам репрессий «Мемориал» действительно существует в Назрани, а тётя Билана Дзугаева действительно там работала до 2019 года. То есть посещение тётки в музее – это ситуация, которая, наверняка, не раз происходила в реальной жизни автора повести, и именно поэтому он включает её в своё произведение, как связующий элемент между двумя частями. Более того, автор дневника рассказывает и о смотринах, устроенных тетей своему племяннику: на чаепитие в музее, куда он пришёл повидать тётку, присутствовала молодая девушка, которую позвали явно с определённой целью. Подобные способы знакомства молодых распространены в ингушском обществе, и автор, конечно, был не просто их свидетелем.

Посещение «Мемориала памяти жертвам репрессий» становится поворотным пунктом в повествовании: автор находит дневник некоего Исмаила, в котором описан процесс примирения враждующих родов.

Я впился глазами в тетрадь: я обязан прочитать её. Зная, что это запрещено, я открыл витрину, вытащил "Заметки..." и нетерпеливыми руками раскрыл их. <...> "...они поехали в Ангушт, где проходило примирение. Я тоже там был. Вечером я наконец узнаю, как все это началось..." Это оно! Взгляд с другой стороны. Не было никаких сомнений, я знал чей потомок Исмаил Д...ев. Я знал, кто такие Д...евы. (Дзугаев, 2017: 60)

Примирение сторон - реальный факт, однако автору не известно, что ему предшествовало, как оно готовилось. Более того, и автор дневника, от имени которого ведётся повествование, так же не был непосредственным свидетелем этого события. Именно поэтому, писатель выбирает тот способ, который в его случае оказывается наиболее похожим на правду: описать события от лица другого вымышленного персонажа, который также имеет свою правдоподобную историю.

Таким образом возникает прием «дневник в дневнике»: в дневнике автора повести появляются записи из дневника Исмаила Д...ева, представителя другой стороны конфликта.

Необходимо особо отметить, что ни в первой части, ни во второй дневники не содержат описания жизни основных героев повести. Обе истории формально не принадлежат ни одному из дневников: повествование о том, что происходило во время высылки, как будто вырастает из обрывков воспоминаний, витающих в воздухе. И если история Умара начинается с рассказа дяди автора дневника, то история Бекхана начинается с рассказа отца Исмаила.

Однако повествование не было бы достаточно полным, если бы читатель не узнал судьбу Пати - девушки, ставшей основной конфликта между семьями. Этой героине посвящена целая глава повести, но она также не является частью ни одного из дневников, хотя с сюжетно связана с образом Бекхана.

Итак, с помощью художественного вымысла автор создаёт объёмную картину произошедшего, и читатель может увидеть историю с разных сторон, составив своё мнение о героях повести. Как Умар, так и Бекхан вызывают у читателя сочувствие и уважение, так как образ каждого из них глубоко продуман автором, нашедшим индивидуальные логические оправдания поступков каждому из героев.

Говоря о соотношении правды и вымысла в повести «Стон земли», невозможно не упомянуть ещё один реальный исторический факт, который имеет место в повествовании: осетино-ингушский

конфликт осени 1992 года, в котором погибает Бекхан и вся его семья, и их узнает Умар, приехавший на площадь в Назрани, где были выставлены тела убитых. Автору необходимо не просто упомянуть этот эпизод непростой истории ингушей, но включить его в повествование, чтобы оправдать находку дневника Исмаила в музее, а также логично завершить своё произведение.

Таким образом, в конце повествования остаются только существовавшие реально герои произведения: Умар и его внук, он же автор дневника, - в то время как все полностью вымышленные персонажи оказываются лишь в памяти живых и на полках музея. Подобным приёмом автор как бы восстанавливает баланс между правдой и вымыслом в своём произведении.

Итак, во второй части повести автор использует художественный вымысел для создания объёма повествования и раскрытия обратной стороны конфликта. При этом связь между частями повествования и одновременно между двумя сторонами конфликта происходит через реально существующие факты, что позволяет автору добиться логического совмещения правды и вымысла в своём произведении. Гибель главных героев противоположной стороны конфликта даёт автору возможность восстановить исторический баланс и вернуть повествование к реальности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повесть Билана Дзугаева «Стон земли» основывается на реальных исторических событиях, с одной стороны, охватывающих трагические страницы истории ингушского народа (депортация 1944 - 1957 и осетино-ингушский конфликт осени 1992 года), а с другой - историю семьи самого автора. Подлинные исторические события образуют достоверный фон для сюжета, а персонажи, представленные в повести, оживают лишь с помощью творческого воображения автора, который наделяет их мыслями и чувствами, воссоздаёт диалоги, события и даёт детальное описание места происходящих событий. Иначе говоря автор использует вымысел для углубления и воссоздания художественной правды.

С другой стороны, желание быть объективным и раскрыть суть конфликта с разных сторон заставляет автора включить в своё повествование представителей другой стороны конфликта, в связи с чем он домысливает не только самих персонажей, но и их характеры и те обстоятельства, в которых они могли бы существовать, а также историю их рода вплоть до внука героя, от имени которого, в конце концов, ведётся повествование. То есть, помимо углубления правды, автор использует вымысел для расширения объёма повествования, что даёт читателю возможность представить ситуацию целиком, избегая односторонней оценки. Введение в сюжет и анализ мотивов поведения представителей обеих сторон создаёт своеобразную «полифонию», позволяя понять истоки и логику поступков каждого героя. Именно это объективное и многомерное отношение к персонажам позволяет отнести повесть «Стон земли» к произведениям о национальной трагедии и депортации, а не к семейным историям. Это выводит повествование на уровень осмысления истории народа, глобальных исторических и социальных потрясений в его судьбе.

Таким образом художественный вымысел является необходимым средством для достижения глубокой многогранной художественной правды в повести Б.Дзугаева «Стон земли».

KAУNAKQA

Голубов С. (1958) Правда и вымысел в советском историческом романе. *Вопросы литературы*. №1
Дзугаев Б. (2017) *Стон земли. Повесть, рассказы*. Ростов-на-Дону. Южный издательский дом. С. 5 - 106.

Тимурзиев Б. На Восток. *Бехке доаца кхавра - Невиновная среда*. Назрань: ООО «Пилигрим», 2015. С. 271.

Шабельников Дм. (2021) *Депортация ингушей и чеченцев глазами свидетелей* . 11 Kasım 2025
<https://arzamas.academy/mag/934-deportation> adresinden alındı

Butor'un *Değişme* ile Karasu'nun *Gece* eserlerinde Zaman Kurgusu

Emel ÖZKAYA*

ÖZ

Fransız Edebiyatında Michel Butor'un *Değişme*, Türk Edebiyatında Bilge Karasu'nun *Gece* romanları, anlatı sınırlarını zorlayan, zihinsel çatışmaları kurgusal biçimde ortaya koyan en önemli eserlerin başında yer alır. *Değişme* romanındaki, Paris'ten Roma'ya uzanan tren yolculuğu, ana karakterin zaman içindeki zihinsel kurgusunu ele alır. Tren istasyona yaklaştığında, ikinci çoğul şahısla verilen anlatıcı, kompartıman içindekileri ve çevrede gördüklerini şimdiki zamanla betimler. Tren tekrar hareket edip, normal hızına ulaştığında zihinsel çözümlerinin kurgusu başlar. *Gece* romanında ise, 12 Eylül sürecinin çatışmaları, gece ve gündüz metaforu ile verilir. Gündüz yaşanan olgusal gerçeklikler, -yazar, yaratman, düzeltmen- gibi farklı öznelere bölünerek şimdiki zamanla anlatılır. Toplumun yaşadığı içsel parçalanmışlık, gece karanlığı ile kurgulanır. Zihinsel kurgunun ve okuyucunun romana dâhil edilmesinin söz konusu olduğu *Değişme* romanında Michel Butor, çoklu anlatının ve parçalanmış kurgunun söz konusu olduğu *Gece* romanında Bilge Karasu, klasik anlatı sınırlarının dışına çıkarak, okuyucuyu metnin hem öznesi hem de nesnesi konumuna getirirler. Bu çalışmada Gérard Genette'in anlatıbilimsel yöntemiyle, her iki eserde de yer alan anlatı zamanının kurgusal zamana etkisi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Michel Butor, *Değişme*, Bilge Karasu, *Gece*, anlatıbilim, kurgu, zaman.

The Construction of Time in Butor's *Modification* and Karasu's *Night*

ABSTRACT

In French literature, Michel Butor's *Modification*, and in Turkish literature, Bilge Karasu's *Night*, stand among the most significant works that challenge the boundaries of narrative form and reveal mental conflicts through fictional structures. In *Modification*, the train journey from Paris to Rome represents the protagonist's mental construction of time. As the train approaches the station, the narrator, addressing the protagonist in the second person, depicts the people in the compartment and the surrounding environment in the present tense. When the train starts moving again and regains its usual speed, the structure of mental analysis begins. In *Night*, on the other hand, the conflicts of the September 12 period are conveyed through the metaphor of night and day. The factual realities of the daytime are narrated in the present tense through the perspectives of various subjects—such as the writer, the creator, and the reviser. The inner fragmentation experienced by society is constructed through the darkness of night. In *Modification*, where the mental construction and the inclusion of the reader into the novel are central, Michel Butor, and in *Night*, where multiple narration and fragmented structure prevail, Bilge Karasu, both move beyond the boundaries of classical narrative, positioning the reader as both the subject and the object of the text. This study examines, through Gérard Genette's narratological method, the influence of narrative time on fictional time in both works.

Keywords: Michel Butor, *Modification*, Bilge Karasu, *Night*, narratology, fiction, time.

GİRİŞ

20. yüzyıl modern edebiyatının önemli örneklerinden Michel Butor'un *Değişme* (1957) ve Bilge Karasu'nun *Gece* (1985) romanları Kurmaca (Fiction) kavramı bağlamında karşılaştırmalı olarak incelendiğinde her iki yazarın, klasik anlatı yapısını yıkarak kurmacayı yalnızca bir içerik değil, biçimsel bir olgu olarak ele aldıkları görülür. Adı geçen romanlarda kurmaca artık yalnızca uydurulmuş bir anlatı değil, metnin kendi doğasını yansıtan, yapı ve anlatım üzerinden kendini açığa çıkaran bir alan hâline gelir. Bu bağlamda Michel Butor'un *Değişme* ve Bilge Karasu'nun *Gece* romanları, kurmaca kavramının edebi bir araç değil, doğrudan bir konu hâline geldiği iki özgün yapıttır. Bu çalışma, Gérard Genette'in anlatıbilimsel zaman kurgusu temel alınarak sınırlandırılacaktır. Bu bağlamda *Değişme*, bireysel iç hesaplaşmayı kronolojik olmayan

* Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Fransızca Mütercim-Tercümanlık, eozkaya@cumhuriyet.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-7705-650X>.

bir iç konuşma üzerinden işlerken; *Gece*, politik bir baskı rejiminin çok katmanlı anlatımıyla, zamanın parçalanmış doğasını yansıtır.

Michel Butor'un *Değişme* romanı Fransız edebiyatında, Bilge Karasu'nun *Gece* romanı Türk edebiyatında anlatı sınırlarını zorlayan kurgusal bir yapı sunarlar. *Değişme* romanında Paris'ten Roma'ya yapılan bir tren yolculuğu anlatılsa da, alt metinde bu yolculuk bir kurgu arayışına dönüşür. Anlatının kurulmasında yaşanan zihinsel çatışmaları görünür kılarak, kurgu üzerine düşünmeye teşvik eden bir yapı sergiler. *Gece* romanında ise, öykü zamanı hangi zaman dilimine ait olduğu bilinmeyen bir gece ile başlar ve biter. Gece metaforu, işkencelerin yapıldığı, ürkütücü bir zaman dilimidir.

Değişme romanında, anlatıcı-kahraman Léon Delmont, Paris-Roma arasındaki yolculuğunda, karısı Henriette ile monoton hale gelmiş ilişkilerini ve iş hayatının sıkıntılarını düşünerek, Roma'ya ve oradaki Cécile'e yönelir. Yolculuğun anlatılma biçimi, Léon'un kompartımanında geçirdiği süreyi, anlatı zamanını oluşturur. Anlatıcı-kahramanın geçmişteki anıları, Roma ve Cécile ile ilgili gelecek projeleri ve trende yaşadıkları öykü zamanını oluşturur. Romanda yer alan tren yolculuğu, yalnızca bir karakterin hareketi değil, aynı zamanda zihinsel bir anlatı kurgusudur. Léon Delmont karakteri, yolculuk boyunca yalnızca bir kadına ulaşmaya değil, aynı zamanda bir yaşam tarzını, bir anlatıyı kurmaya çalışmaktadır. Ancak bu çaba, metnin ilerleyişiyle birlikte bozulur, kararı değişir. *Gece* romanında ise, isimsiz bir anlatıcının gözünden, totaliter bir rejim altında yaşanan baskılar ve korkular anlatılır. Ayrıca anlatıcılık görevini üstlenen N., O., ve Sevinç karakterlerinin birbirlerine yazdıkları mektuplarda, karanlık basınca dışarıda kalmanın tehlikelerinden bahsederler.

Butor'un radikal anlatı tercihi olan ikinci çoğul şahıs kullanımı "siz", metnin sürekli olarak okura ya da karaktere kendini hatırlatmasına neden olur. Butor, okuyucuyu hem karakterin karar sürecine hem de bir metnin nasıl kurulduğu üzerine düşünmeye davet eder. Böylece *Değişme* romanı, klasik anlatı kalıplarını aşarak "kurgu bilinci" yüksek bir metne dönüşür. Karasu ise, anlatıda çok sesli bir yapı ile öykü ve anlatı zamanını, toplumsal ve siyasi arka plan ile genişleterek zamansal kurguya derinlik kazandırır.

Anılar, Şimdiki Zaman, Gelecek Projeleri – ÖYKÜ Zamanı

-İç Konuşmalar (18 yıl)

-Gece İşçileri

Öykü süresi – ANLATI Zamanı

-Tren Kompartımanı (21 saat
35 dak.)

-Gündüz

Karasu'nun romanındaki, Gece İşçileri zaman ve mekânla bağlantısız olarak, geceleri kargaşa çıkaran suçluların oluşturduğu kişilerdir. Öğleden sonra ortaya çıkıp, gecenin karanlığından yararlanarak, insanları yaralamaya, öldürmeye başlarlar. Bu insanlara karşı olan, toplumsal kargaşa içinde yalnız bırakılan, aydın ve entelektüel bir aydın olan Düzeltmen vardır. Toplumu karanlığa sürüklemek isteyen, bunu yaparken de Gece İşçilerini kullanan, güneş ve ışığı teşvik ederek insanları aldatan Güneş Hareketi adında bir yapı bulunmaktadır. Karasu'nun *Gece* romanı, çoklu anlatıcı yapısıyla, bireyin özgürlük arayışını ve direnişini derinlemesine işler. Bireyin baskı ve direniş temaları iç konuşmalar ve bilinç akışıyla verilir.

1. Anlatıbilimsel Zaman Yapısı ve Kurgusallık İlişki

Genette'in anlatıbilimsel zaman yapısı, bir anlatma biçimi olan anlatıyı sistematik olarak analiz ederek nasıl anlatıldığını inceleyen ve tekniği ortaya çıkarmaya çalışan yöntemdir. Genette'in anlatıbilimsel yöntemi, olayların anlatım sırasının kronolojik sıraya göre düzenlenip düzenlenmediğini (Sıra), olayın anlatıda ne kadar yer kapladığını (Süre), anlatıcının aynı olayı kaç kez aktardığını (Sıklık), öykü zamanı (histoire) ve anlatı zamanı (récit) arasındaki farkı belirler. Bu ayırım, anlatı yapısının hem biçimsel hem de anlamsal boyutlarına nüfuz eder. (Genette, 1972, s. 171)

Genette'in anlatıbilimsel zaman kurgusu yöntemine göre, Butor'un *Değişme* romanındaki, ana karakter Léon'un anılarına geri dönüşü, olayların anlatım sırasını bozar. Butor'un romanında, Paris-Roma tren yolculuğu süresince geçen ve anlatının neredeyse tamamında ikinci çoğul şahısla yapıldığı özgün anlatı biçimi, zamanın kurgusallığını eğip büker. Her birinde üç alt bölümün bulunduğu, üç ana bölümden oluşan *Değişme*

romanı, okuyucunun ya da Léon Delmont'un tren kompartımanına sabah sekizi on geçe girişiyle başlar ve geçmişin anıları, geleceğin kurgularıyla devam eder.

Sol ayağınızı bakır sürgüye basmışsınız, sağ omuzunuzla da sürmeye kapıyı az daha itebilmek için boşuna uğraşıp duruyorsunuz. Daracak aralıktan içeriye kenarlara sürtünerek sokuluyorsunuz, ...oldukça ufak valizinizi ...kavriyorsunuz ...kaslarınızın ve sinirlerinizin tümünü, sadece parmak boğumlarınızda, ... bileğinizde ve kolunuzda değil, ...omurlarınız boyunca da gerilerek meydana çıktığınızı duyuyorsunuz (Butor, 1991, s. 13).

Karasu'nun *Gece* romanı, birbirinden bağımsız gibi görünen, bazen birkaç sayfadan oluşan bazen de tek satırdan oluşan 110 alt bölümden oluşur. Romanda, alışlagelmiş bir anlatı biçimi bulunmaz, okur, ardışık rakamlarla birbirinden bağımsız bir yapı ile karşılaşır. Karasu, yazıyı kendi anlamsal kalıplarından kurtarıp, neden-sonuç bağıntılarını yok eder. Şimdiki zamanı, geçmişin ve geleceğin nedenselliğinin etkisi olarak kurgulamaz. Akşit Göktürk, *Gece*'nin sunuş yazısında, öykü ve karakterler arasında nedensellik ilkesinin olmadığından bahseder. “Anlatının gereği olan yaşam ile onun yazınsal yorumu arasındaki ilişki, çizgisel bir yalın yapıdan çok uzak. Değişik anlatıcıların, birbirleriyle karşılaşılabilen gözlemleriyle, gerçek yaşamın, sanat biçiminde soyutlanmış yaşamın, anlatılan, yazılan, okunan yaşamın, anlamını değişik yorumlar sarmalında kavratmaya yöneliyor metin” (Karasu, 2025, s. 8).

Sunuş yazısından sonra, Turgut Uyar, Jean Genet ve Hegel'den yapılan alıntılar, epigraf görevi yapar ve okur ile metin arasında bağ kurmaya olanak sağlar. İlk alıntı Turgut Uyar'ın “Yenilgi Günlüğü” isimli şiirindedir ve okur ile anlatı arasında ilk beklentiği oluşturur. “Yenilmenin tohumunu taşır her pazartesisi” (Karasu, 2025, s. 12).

İkinci alıntı, Fransız yazar Jean Genet'nin *Gülüin Mucizesi (Miracle de la Rose)* isimli eserinden yapılmıştır. Hem Fransızcası hem de Türkçesi verilen bu alıntıda, *Gece* romanıyla kesişen ve benzeşen noktalara dikkat çekilir.

Geceleri, çoğu zaman, uyanık, beklerim. Uyuyanların uykusunun kapısında dikilen nöbetçiyim ben; o uyku benden sorulur. Düşün kalıba girmez kütleli üzerinde yüzen ruhum ben. ...uzak, tehlikeli bir geceye – geceler hep böyledir zaten – girip yitiler. ...Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesnelere şeneltir. ...İmin gücü, düşün gücüdür... (Karasu, 2025, s. 13).

Alman filozofu Hegel'in “Kendini kuran bireyliğin devinimi ...gerçek dünyanın oluşumudur.” (Karasu, 2025, s. 13) alıntısı, bireyden topluma giden sorgulayışı belirtir. Roman, bireyden hareketle toplumsal karanlık betimleyerek devam eder. “*Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oraları doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre, yeter gibi görüncek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak*” (Karasu, 2025, s. 17).

Epigraf özelliğindeki bu üç alıntıda Bilge Karasu, *Gece* romanının başlangıç satırlarıyla, gecenin karanlık atmosferine okurunu hazırlamış olur.

Değişme romanında, ana karakter Léon'un tren yolculuğu sırasında zihninden geçen anılar, pişmanlıklar ve planlarla ilerler. Olaylar anlatıda kronolojik değildir. Sürekli olarak geriye dönüşlerle Léon'un önceki Roma seyahatlerine, Cécile ile yaşadıklarına, Paris'teki ailesine dair anılarına dönülür.

Karşınızda duran meydanın ...uzaklardan süzülüp gelen dinsel müziğin güzelliğini birlikte övdünüz ...Cécile'in size sevimli yerleri tanıtmak istemesi üzerine ...tatlı bir gezinti yaptınız o gün. ...Her duraksamamızda Henriette daha gitmek gerektiğini söylüyordu ve hep hahkl çıkıyordu...” (Butor, 1991, s. 118).

Bu alıntı, karakterin şimdiki zamanda yaşadığı bir durumu, geçmişteki bir olaya bağlamaktadır. Geriye dönüşler, hem anlatı sırasını bozar hem de zamanın iç içe durumunu yansıtır. İkinci çoğul şahıs anlatımı ile Butor'un *Değişme* romanı, içsel dönüşümün kurmacasını yansıtan, modern edebiyatın en önemli eserlerinden biridir. Belirsiz çoklu anlatıcının bulunduğu ve metnin gerçeklikten çok kendi iç yapısıyla var olduğu Karasu'nun *Gece* romanı da, geleneksel edebiyattaki klasik anlatı biçiminin kırıldığı, modern edebiyatın önemli örneklerinden biridir.

Anlatıbilimsel kurgu, anlatının yapısal örgüsünü, anlatıcı seçimlerini, zaman düzenini belirler. Gérard Genette'in anlatı kuramı, disiplinler arası bir kavrayışla, zaman, kip ve ses kategorileri, anlatının yalnızca ne anlattığını değil, nasıl anlattığını anlamak için bir zemin sunar, olay örgüsü ile anlatım zamanı arasındaki ilişkileri ele alır.

Gece, Bilge Karasu'nun 1975-1976 yıllarında yazdığı, yayınlanmasının ise 1985'te mümkün olduğu bir romandır. Kendini okuyucuya kolay ele vermeyen bu anlatının, yazılması ve yayınlanması arasındaki zaman farkının sebebi 12 Mart'ın ve 12 Eylül'ün yarattığı kargaşa ortamı ve eserin sıkıntılara yol açmasını istemediğindedir. Füsun Akatlı'ya adanan eser, 1991 yılında, on yılda bir verilen Pegasus Roman Ödülü'ne layık görülmüştür. (Karlıdağ, 2018, s. 164)

Karasu'nun *Gece* romanında da, hem olay örgüsünde hem de zaman kurgusunda kronolojik sıra bulunmaz. Olayların ne zaman başlayıp ne zaman bittiğine dair kesin veriler bulunmasa da zaman temel öğeyi oluşturur. "*Zamanı yok etmeye çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?*" (Karasu, 2025, s. 24).

Değişme ve *Gece* romanlarında, hareket eden her şey her an değişmektedir. Karakterler, zamansal ve mantıklı bir yapı içinde yer almadan, birden ortaya çıkıp sonra kaybolurlar. Şimdiki zaman içinde anlatılan olay, geçmişin anlarına ya da gelecek projelerine dönüşür. Butor ve Karasu'nun romanlarında, yeni roman akımına özgü olan, nesnelere detaylı betimlemeleri ve zamanın belirsizliği, egemen izlekler olarak görünür.

1.1. *Değişme*: Zihinsel Kurgu ve Anlatı ile Yüzleşme

Butor'un *Değişme* romanı, ana karakter Léon'un, Paris'ten Roma'ya yaptığı tren yolculuğu sırasında iç dünyasında yaşadığı değişim sürecini konu alır. Ancak bu yolculuk, dışsal bir olaydan çok, zihinsel bir dönüşümün ya da dönüşememenin anlatısıdır. Yazara göre, okuru metnin içine çekmek için, bir romancının, kurgusal yazım aşamasına dikkat etmesi ve araştırmacı olması gerekir. (Butor, 1969, s. 81) Anlatıcı, sürekli olarak okura ya da daha doğrusu ana karaktere hitap eder: "*Karnızdan ayrılmaya karar verdiniz, durumu kendisine yazınız*", "*canlandırmak istediğiniz kişiyi yaşamıyorsunuz*", "*Bir Cizvit papazsınız, üst derecedeki kişiye mezhepten ayrılma kararınızı bildiriniz*" (Butor, 1991, s. 115).

Burada anlatıcı-kahraman, Genette'in sınıflandırmasına göre, hikâyenin dışında (Hétérodiégétique) bir konumda olsa da, anlatılan kişiyle okur arasında dolaysız bir özdeşlik kurar. Romanın tamamı yaklaşık yirmi iki saatlik bir zaman diliminde geçmesine rağmen, bu zaman anlatının içinde sürekli genişleyip daralır. Trenin sabit, doğrusal ilerleyişine karşın kahramanın düşünceleri sürekli geçmişe, hatıralara, olasılıklara ve alternatif kararlara yönelir. Böylece anlatı, düz bir çizgi değil, iç içe geçmiş bilinç halkaları halini alır.

Romanın sonunda karakter karar veremez, beklenen değişim gerçekleşmez. Bu anlatsal sonuç, aynı zamanda kurgunun da dönüşemediğine işaret eder. Zihinsel süreç anlatıya içkin hale gelirken, değişim ancak olasılıklar düzeyinde kurulur ve ertelenir. Ana karakterin düşünceleri, duyguları, algıları ya da içsel tartışmaları anlatının sadece konusu değil, anlatımın bir parçası haline gelmiştir. Zihinsel süreçler, doğrudan anlatının yapısını şekillendirir, sadece anlatılan şey değil, aynı zamanda nasıl anlatıldığının da belirleyicisidir. Okur, karakterin bilinciyle iç içe girer.

Kurgu, burada bir anlatsal kapanış değil, bir kararsızlık mekânıdır. Metin, klasik anlamda bir giriş-gelişme-sonuç yapısına değil, zamansal kurguda belirsizlik ve varoluşsal askıda kalmışlık üzerine kuruludur. Anlatıcı karakterin zihnini bir sahne gibi kullanır. *Gece* romanındaki, toplumsal kargaşanın ve karanlıkların çukurlara dolması, okur ve roman arasındaki ilk ipucunu verirken, *Değişme* romanında da Léon Delmont'un daracık aralıktan sürtünerek kompartımana girmesi, onun ruhsal yansımaları oluşturur.

Üç ana bölüm ve üçer alt bölümden oluşan *Değişme* romanının ilk ana bölümünde, "siz" kişi zamiriyle verilen anlatıcı-kahraman karardır, Paris'teki monoton yaşantısından ve ailesinden kurtulup Roma'da bir yenilenme yaşayacaktır. Geçmiş anılarından, gelecek zamana geçerek Roma'da yapacaklarını kurgular. "*Ve kendinizi Roma sokaklarında bulacaksınız, hava güzel olursa, öğle yemeğine kent dışında bir yere gideceksiniz ama Cécile isterse.*" (Butor, 1991, s. 84).

Romanın ikinci ana bölümünde, anlatıcı-kahramanın dikkati, duygularından arınarak, kompartımandaki Hukuk profesörü, din adamı, yeni evli çift, bir anne ve oğluna odaklanır. Cécile'e ve Roma'ya duyulan özlem, Paris'teki monoton olarak nitelediği hayatıyla eşdeğer hale gelir. Şimdiki zaman yapısı egemen hale gelir. "*Haydi kalkın ...ara sıra camdaki buğuyu silip dışarı bakarsınız. Hiç açmadığımız romamı etajerden alıp kanepeye bırakıyorsunuz, çıkarıyorsunuz.*" (Butor, 1991, s. 154).

Anlatıcı-kahramanın geçmiş anılarını tekrar hatırlarken, anlatıdaki olaylar, kronolojik olmaktan çıkar, zaman tekrar geriye döner ve okur da anlatıcı-kahraman gibi geçmişe takılır. Psikolojik dalgalar halinde, Léon'un Paris'te mi yoksa Roma'da mı yaşayacağı konusunda karar veremeyişi, geçmişe dönük zaman sıçramalarını daha da yoğunlaştırır. "Roma'ya geldiğinizi hiç bilmemeli, kendisine bir iş bulunduğunuzu, birtakım ayarlamalar yapmış olduğunuzu hiç öğrenmemeli..." (Butor, 1991, s. 239).

Paris'ten hareket eden tren, belirli istasyonlarda durarak, Roma'ya doğru fiziksel zaman içinde ilerlemektedir. Tren, Roma'ya uzamsal olarak yaklaştıkça, duygularda uzaklaşma başlar. Ancak anlatı zamanı, Léon'un kararsızlığı yüzünden, zamansal duraksamalar yaşar. Öykü zamanında, geçmiş anıları ve hatıralarıyla saatler geçmesine rağmen, anlatı zamanında sadece birkaç dakika geçmiştir. "Saatler geçmiş gibi geliyordu ama aslında sadece on dakika geçmişti." (Butor, 1991, s. 69)

Zihinsel kurgunun değişmesi, kendi kendine yüzleşme ve yeni hayat projesi, üçüncü ana bölümde başlar. İç konuşmaları ve bilinç akışı, geçmişten, gelecek kurgularından sıyrılıp, yolculukta okumak için yanına aldığı fakat okuyamadığı kitap üzerinde yoğunlaşır. Cécile'i görmeden, Roma'dan ayrılmaya karar verir. "Tren durdu, Roma'dasınız. Kalkıp paltonuzu giyiyorsunuz, valizinizi indiriyorsunuz, kitabı alıyorsunuz. Günün birinde yazacağımız yapıta yönelirken, içinizde olan değişmeyi, okuma yoluyla yeniden yaşatmayı denemelisiniz" (Butor, 1991, s. 276).

Butor, romandaki üç ana bölümü matematiksel bir kurguyla düzenler. Belleğindeki içsel çatışma, zamansal kurgunun etkisinde kalır. Uzaklaşmaya çalıştığı kişilere ve nesnelere yakınlaşmak için geri dönme kararı alır, zihinsel kurgusunda ters simetri oluşur. Karasu *Gece* romanında, gündüz vakti yaşananları objektif bakış açısıyla anlatırken, Butor, *Değişme* romanında, kompartımanda ve tren istasyonlarında gördüklerini betimlemeye aynı objektif bakış açısından yararlanır. *Gece* romanında, karanlık tüm sokaklara çöktüğünde, *Değişme* romanında ise, tren istasyondan hareket edip, hızlanmaya başladığında, anlatıcı-kahramanın duygularında, iç konuşmalarında, bilinç akışında ve zamansal kurgusunda hızlanma başlar.

1.2. Gece: Çoklu Anlatı, Zamansal Kurguda Belirsizlik

Karasu, kurgunun sınırlarını zorlayarak anlatının kendisini bir direnç alanı olarak kurar. Bu yapısal seçimler, Gérard Genette'in anlatı düzeyleri, odaklama biçimleri ve ses kategorileriyle birlikte ele alındığında çok katmanlı bir kurgu çözümlemesini olanaklı kılar. *Gece* romanında, anlatıcılar sabit değil, zaman kronolojik değildir. Anlatı kişisi ve anlatılan olaylar arasında kopmalar vardır ve zaman da bu kopmalara paralel olarak parçalanır. Geriye dönük anılar (analepses), ileriye dönük projeler (prolepses) iç içe geçmiş durumdadır. "Bir geceydi. Ama o gece, öteki gecelerden biri olabilir miydi?" (Karasu, 2025, s. 33)

Anlatı zamanında, sıra bozukluğu ve anlatıcı belirsizliği vardır. Olaylar, düzenli bir zaman ekseninde değil, hafıza karışıklığı içinde verilir. Anlatıda bazı boşluklar vardır. Bu anlatı boşluğu tekniğinde, okura olayın sonucu verilmez, süreci kurgulaması ve zamansal yapıyı kendinin tamamlaması beklenir. "Sonra bir şeyler oldu, onları anlatamam. Anlatmam gerekmiyor." (Karasu, 2025, s. 97)

Kurgusal zaman, zihinsel bir boyutta yeniden yaratılır. Şehrin dışında insanların karşılıklı olarak silahlarını birbirlerine doğrultup ateşledikleri bir mekânda ben-anlatıcının gördükleri ve aktardıkları, zamanın algılanışına bir örnektir. Oynanan bu kanlı oyun, günün o saatiyle tezat bir şekilde gökyüzünün maviliğine ve güneşin parlaklığına leke düşürür. (Şişman, 2019, s. 194)

Karasu gecenin karanlığını betimlerken, sokaklarda kargaşa yaratan Gecenin işçilerine ilave olarak, - baykuş, yarasa gibi – yırtıcı kuşlardan da bahsederek, okuru kasvetli bir ortamın içine çeker.

Gece gelip dilin üzerini örttü mü, artık baykuşlardan başka bir şey uçmayacak gecenin içinde ya da yarasalardan başka. ... Bunların sesinden başka bir şey, bunların bışultısından başka bir ses işitilmez olacak. O zaman da Düzeltmenin yalnızlığı, bir kuyunun yalnızlığı gibi saracak onu. Baykuşlar, yarasalar, yarasalar, kuş baylar (Karasu, 2025, s. 24).

Anlatıcı sesin sürekli değişmesi ve sabitlenememesi romanın merkezindedir. "Bu anlatıcı, belki de ben değilim. Belki de biri beni anlatıyor." (Karasu, 2025, s. 205) cümlesiyle yazar, anlatının kendi sınırlarına ulaşmasını sağlar. Kısa bölümlerle yazılmış, hem anlatıcılar hem de kahramanların bulunduğu *Gece* romanında, metnin yapısı çözümlenmeden, anlama sürecine geçilemez. Metinde söz konusu olan baskı döneminin, 12 Mart dönemi

mi? yoksa 12 Eylül dönemi mi? olduğu ancak kültürlü ve deneyimli bir okur için belirgindir. (Kıran, 1997, s. 32)

Gecenin karanlığıyla birlikte, gecenin işçileri, insanları öldürmeye, terör estirmeye ve gizli eylemler gerçekleştirmeye başlarlar. Gecenin işçilerinin gerçekleştirdiği terör eylemleri ve cinayetler, okurun bilincinde, yaşanan baskı ortamını sezmesine, siyasi otorite atmosferini, özgür ve bağımsız düşüncenin yasak edildiği baskı ortamını tanımasına olanak sağlar. “*Bilinebilen, görülebilen ise, işçilerin, ansızın duvarlardan, köşelerden, kapı ağızlarından sıyrılarak o genci kalabalığın içinden çekip ortalarına aldıkları, bir daha dağılıp gözden yittiklerindeyse ortada kanlı, tanınmaz bir et yığını kalmış olduğu*” (Karasu, 2025, s. 30-31).

Romanın zaman yapısı da parçalıdır. Olaylar, hatırlamalar biçiminde, geçmişin yeniden kurgulanışı ve olasılıklar biçiminde ilerler. Karakterlerin hafızası ve anlatıcının kurgusal yönlendirmesi, zamanın anlatı düzeyinde kırılmasına neden olur.

Odaklama açısından roman, hem iç odaklama hem de sıfır odaklama arasında gidip gelir. Roman boyunca kurgunun kendisi bir direniş biçimi haline gelir. Metnin parçalı, çok katmanlı yapısı, baskıcı ve tek sesli politik bir yapıya karşı çoğul anlatıların potansiyelini sergiler. Karasu, anlatıyı yalnızca bir olay aktarım aracı olarak değil, aynı zamanda etik ve politik bir jest olarak da konumlandırır. “*Her yanımda yapış yapış bir acı, çok eski, koyu bir koku. Işık yavaş yavaş kararırken ben, benim artık, kurılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça. B**** K**** Nisan 1975 – Eylül 1976*” (Karasu, 2025, s. 232).

Gece'nin son bölümü, öykü süresince yer alan tüm anlatıcıları, tek bir anlatıcıda yani yazarda birleştirir. Baş harfleri O., N., olan ya da adları Sevinç, Sevim olan anlatıcılar, yazar tarafından duygularını aktarmak için kurgulanmış anlatıcılardır. Kendisinin tanıklık ettiği kargaşa dönemini dile getiren yazar, “*Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*” (Karasu, 2025, s. 233) diyerek, romanın son alt bölümünde, yazma arzusunu edebi bir yaratıcılığa dönüştürür.

	Değişme	Gece
Anlatıcı	2.çoğul şahıs (siz)	Kimliği belirsiz, çoğul
Zaman Kurgusu	Lineer dış zaman, döngüsel iç zaman	Zamansal sabitlikten uzak
Anlatı Sırası	Geri ve ileri sıçramalar	Geri ve ileri sıçramalar, belirsizlik
Zamansal Durgunluk	İç konuşmalarla zamanın durdurulması	İç konuşmalarla zamanın durdurulması, Bilinçli anlatı boşlukları
Tekrarlar	Karasızlığın tekrarları	Karanlık ve korkunun döngüsel tekrarı

Butor'un romanında zaman, anlatıcı-kahraman Léon Delmont'un zihinsel dönüşüm sürecini görünür kılmak için ilerlerken, Karasu'nun romanında ise, ileri ve geri zihinsel sıçramalarla zamanda belirsizlik üretir. Her iki yazar da, anlatıbilimsel zaman kurgusu aracılığıyla, gerçeklik duygusunu sorgular ve kurmaca zamanı yeniden biçimlendirir.

2. Zamansal Kurgu Üzerinden Anlatının İçsel Dönüşümü

Genette, anlatıbilimsel kuramda, zamansal yapı ve anlatıcı ses aracılığıyla, anlatının nasıl kurgulandığının analiz edilmesi gerektiğini belirtir. (Genette, 1972, s. 71) Genette'in tanımına göre, hem *Değişme* hem de *Gece* romanı kronolojik olmayan zamansal bir yapı izleyerek, iç dünyaya yönelik bir anlatı stratejisi izler. Butor'un *Değişme* ve Karasu'nun *Gece* romanlarında, anlatı zamanında geçmişte yaşanmış bir olayın sonradan anlatılması durumunu ifade eden geriye dönüş (analepses) tekniği sıkça kullanılır. Butor'un kahramanı Léon, Paris-Roma tren yolculuğu sırasında geçmişini yeniden kurgular. “*Gerçekten sizin için büyük bir mutluluk, bir*

şafedi bu, bununla birlikte ince bir sıçrı karşıyordun sevincini, gerçi ilk adımı atmıştınız ama sonrasını nasıl getireceğini hiç bilemiyordunuz? (Butor, 1991, s. 141).

Romanda da hikâyedeki zaman düzeni kırılmıştır. Anlatı, zamansal olarak geriye ve ileriye sıçramalarla ilerler. Genette için, anlatının zamansal yapısı, öncelikle bilinç akışı üzerinde oluşur. (Genette, 1972, s. 95) Anlatı, öznenin bilinç akışı ve iç konuşmalarına göre biçimlenmiştir. Kronolojik değil, zihinsel ve duygusal bir zaman algısı hâkimdir. Her iki romanda da, Genette'in odaklanma yapısına göre, iç odaklı anlatım kullanılır. Anlatılar, karakterlerin iç konuşmaları, bilinç akışları ve algıları üzerinden verilir.

Her neyse ...Bu kitabı bitirip bitiremeyeceğini bilmem. Bu durumda kaldıkça, sen de bilemezsin. İstesen de bitiremezsin belki. Belki bitirirsin gene de ...Ne olacağına dâba kimse karar vermemiş durumda. Ama bir gün sonra, ama altı ay sonra, karar verilecektir. Bu karar, herhalde, seni salvermek olmayacaktır. Gerisini bilemem. (Karasu, 2025, s. 160).

Anlatıcı, karakterin bilinç sınırları dışına çıkmaz. Anlatılar, karakterin bilinç düzeyinde hareket eder. Her iki romanda da, iç odaklı anlatı yapısı hâkim olsa da, Bilge Karasu'nun romanı, çok sesli yapısıyla birden fazla iç odağın birbirine karıştığı bir kurgu sunar. Bu yönüyle *Gece* romanı, çoklu odaklanma izlenimi verir. "*Bu anlatı yazıldıkça değişiyor olabilir.*" (Karasu, 2025, s. 27)

Genette'e göre, anlatıcı ya öykünün dışında (Hétérodiégétique) ya da içinde (Homodiégétique) yer alır. Butor'da anlatıcı, "siz" zamiriyle okuyucuyu karakterle özdeşleştirerek sınırları bulanıklaştırır. *Gece*'de ise, anlatıcıların tam olarak nerede durduğu belirsizdir. Butor'un *Değişme* ve Bilge Karasu'nun *Gece* romanlarındaki, iç konuşmalar, kimlik çözümleri ve varoluşsal sorgulamalar, anlatı tekniklerindeki benzerliğin bir diğer boyutunu düşündürür. Zamanın parçalanmışlığı, odaklanmanın içe dönüklüğü, anlatı tekniğinde önemli rol oynar. Butor'a göre "*Araştırmayan romancı karanlığı besler ve artırır.*" (Butor, 1969, s. 81) Zamanın çizgisel olmayan kullanımı, iç odaklı anlatım yönteminin egemen olması, anlatıcı figürü sınırlarının bulanıklaşması, her iki eseri de yapısal ve tematik olarak birbirine yakınlaştırır. Her iki yazar da, anlatının sınırlarını zorlayarak, okuyucuyu, metnin hem öznesi hem nesnesi olmaya davet ederler.

Butor'un *Değişme* ve Bilge Karasu'nun *Gece* romanları, kurgu aracılığıyla anlatının epistemolojik sınırlarını sorgular. *Değişme* romanı, bir anlatının neyi ne kadar bilebileceği sorusunu okura düşündürür. Bu kurgulama şekli, anlatının epistemolojik sınırlarının sorgulanmasıdır. Her iki romanda da anlatıcı geleneksel konumların dışına taşar. *Değişme* romanında, ikinci çoğul şahıs anlatıcı sınırları bulanıklaştırırken, *Gece*'de anlatıcı çoğullaşarak parçalı bir anlatı evreni yaratır.

Zaman yapıları da klasik anlatı düzenini kırar. *Değişme* romanında içsel zaman, anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasındaki ilişkiyi geçersiz kılar. *Gece*'de ise zaman baskı ve hafıza tarafından manipüle edilen bir düzene dönüşmüştür. Butor, *Değişme* romanında, anlatım biçimi olarak kullandığı ikinci çoğul şahıs zamiri tekniğiyle, okuru metnin öznesi olarak kurar: "*Bu sabah trenle bindiniz çünkü hayatınızda köklü bir değişiklik yapmaya karar verdiniz.*" (Butor, 1991, s. 25)

Anlatının temelinde, karakterin dışsal bir yolculuğu değil, içsel bir kararsızlık süreci yer alır. Roma'ya doğru giden bir tren yolculuğu sırasında geçen tüm anlatı, Léon Delmont'un zihinsel gelgitlerini işler. Ancak bu içsel akış, okura "siz" diye seslenerek aktarılır. Bu teknik, kurmacanın sınırlarını sorgulayan bir biçimsel tercihtir. Yeni Roman'ın klasik karakter, olay örgüsü ve mekân kullanımını reddeden yaklaşımı, *Değişme* romanında kendini güçlü biçimde gösterir (Ricardou, 1967b, s. 34).

Gece romanı ise, Bilge Karasu'nun kurmaca üzerine düşünsel yaklaşımını en açık biçimde ortaya koyduğu eseridir. Romanın anlatıcısı net değildir, metin içinde sürekli ses değişimleri olur. "Yazar", "anlatıcı", "karşı-anlatıcı" gibi figürler dönüşümlü olarak karşımıza çıkar. Karasu metnin kurmaca olduğunu gizlemek yerine, onu sürekli ifşa eder.

Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. Ona söylediklerimle yaptıklarımın bir bölümü, uzaklarda kalmış bir sevginin anıydı; bir bölümü de, aylardır tutulduğum şu hastanedeki sözüm yabana bekim bozuntusunun benimle konuşmağa çalıştığı sıralarda gösterdiği çabalardan çıkma birtakım uydurulardır (Karasu,2025,s.224).

Gece romanında, zaman ve mekân belirsizdir. Roman, bir diktatörlük rejiminde geçiyor gibi görünse de, şehir isimsizdir, karakterler semboliktir. Bu belirsizlikler, metnin gerçeklikten çok kendi iç yapısıyla var

olmasını sağlar. Karasu'nun anlatısı, hem içerik hem biçim açısından kurmaca üzerine kurulu bir yapı inşa eder. Okuru metnin anlamını üretmeye zorlayan bu yapı, anlatının otoritesini sorgular.

Michel Butor'un *Değişme* romanı, bir tren yolculuğu süresine sıkıştırılmış bir iç monoloğu merkeze alarak zamansal kurguyu içe doğru derinleştirirken; Bilge Karasu'nun *Gece*'si, çoklu anlatıcı yapısı ve politik yönüyle zamanın parçalı, çoğul ve çoğu zaman çelişkili doğasını açığa çıkarır. Her iki romanda da Genette'in tanımladığı zaman sapmaları, anlatının yapısal omurgasını belirleyen temel teknikler olarak iş görür.

Anlatı süresi ile olay süresi arasında, zaman zaman iç konuşmaların gerçek zamanla çakışması durumu vardır. Trenin Roma'ya varışı süresince geçen iç konuşmalar, bazı bölümlerde özet ya da duygu duraksaması olarak verilir. Ana karakter Léon'un zihninden geçirdiği anılar kısa cümlelerle özetlenirken, şimdiki zaman daha uzun anlatımlarla aktarılır.

Karşınızda oturan, iri yarı Romalı kadının kocası, ikide birde cebinden açık mor meşin kaplı küçük bir not defteri çıkarıyor, ...sizden izin isteyerek indirdiği perdenin üzerinde binlerce yıldız parlamaya başladı. ...kadının bakımlı ellerini hayran hayran seyrediyordunuz, ...bir yandan da sizi bekleyecek olan Cécile'i düşünüyordunuz (Butor, 1991, s. 200).

Geçmişteki anıların anlatıcının zihninde nasıl üst üste geldiğini ve çözülmesi güç bir bulanıklık oluşturduğunu gösterir. Genette'in "psikolojik zamanın iç içe geçmesi" dediği yapıya örnek teşkil eder.

Değişme romanı boyunca Léon'un karar verme süreci, aynı düşüncelerin defalarca tekrarlanmasıyla verilir. Zihinsel döngüsellik, romanın anlatı temposunu belirler. Romanda tekrarlayan anlatı, Genette'in anlatıbilimsel zaman kuramı çerçevesinde, özellikle birden çok kez anlatılan olaylar ya da benzer olayların farklı zamanlarda yinelenerek aktarılması durumlarında ortaya çıkar. Anlatıcı aynı olayı her anlatımında farklı bir bakış açısı, detay veya duygusal ton ile verebilir. "*Cécile'le birlikte yerleşeceğimiz eve, (oğlunuz) sizi görmeye de gelebilir, isterse yemeğe kalır... Ve boşanmış olmamız, araya belli bir zaman girdikten sonra, ara sıra annesini görmenişe, niçin olmasın, engel değildir; Cécile'den gizlersiniz elbette. İşte daha uzunca bir tünel daha*" (Butor, 1991, s. 153).

Defalarca hayal edilen bir anın anlatılması, tekrarlayan anlatı (récit répétitif) niteliğini taşır. Karakterin zihninde bu yolculuk, defalarca kurgulanmış zihinsel döngüsellik temposunu oluşturur. *Değişme* romanında, anlatıcı-kahraman Léon Delmont, aynı düşünceyi, karar verip verememe sürecinde defalarca dile getirir. Bu yapı anlatı zamanını genişleterek, anlatıcı-kahramanın ruh halini metne yansıtmaya olanak sağlar.

Bir zamanlar Hentiette'le yolculuk yaparken siz de böyle gençtiniz ve aramızdaki yakınlığın hiç azalmadan sürüp gideceğini sanıyordunuz, doğacak çocuklarınızın bu baği daha da derinleştireceğini düşünüyordunuz, doğdular ve gerçekten öyle oldu, sonra nasıl da yıpranıp gitti duygular ve işte bu yolculuğa çıkmış bulunuyorsunuz. (Butor, 1991, s. 136)

Gece romanında, tekrar eden kargaşalar, kâbuslar ve korkular farklı zamanlarda aynı biçimde anlatılır. Zaman içinde yaşanan korkular, mekân farklı da olsa bilinçte aynı etkiyi gösterir. "*Gece yine başladı. Aynı karanlık, aynı sessizlik, aynı korku.*" (Karasu, 2025, s. 101)

İç tekrarların sıklığı yalnızca anlatının değil, karakterin de bilinç akışının yapıtaşısıdır. Bilge Karasu'nun *Gece* romanı, çok katmanlı yapısı, çoklu anlatıcıları ve politik yönüyle klasik zaman çizgisini tamamen altüst eder. Romanın zaman kurgusunda, bozulmuş bir kronoloji ve çoklu anlatım görülür. Anlatıcılar zaman zaman yer değiştirir, olayların sırası kesilir, yeniden kurgulanır. "*Bu anlatıyı kim anlattı? Onu anlatamın anlatıcısı kim olacak?*" (Karasu, 2025, s. 81)

Metin, olayların değil anlatının düzenini esas alır. Bu da olayların kronolojisini sürekli olarak kesintiye uğratar. Anlatı sırasında, olayın şimdiki anlatım akışından önce gerçekleşmiş bir olaya dönülmesi durumu (analepses) ve anlatının, şu anki zamanından sonra gerçekleşecek bir olayın, önceden haber verilmesi (prolepses) durumu söz konusudur.

Romanın bazı bölümleri zamanın neredeyse durduğu, düşüncenin yoğunlaştığı anlatılarla ilerler. Özellikle işkence sahnelerinde zaman adeta uzar, bir duraksama yaşanır. Bu durum, metnin psikolojik gerilimini artırır.

"*Yalnızca bir an, bir karanlık an, gözlerinin ardında açılan.*" (Karasu, 2025, s. 45) Bu "an" neredeyse bir zaman bütünlüğüne yayılır; zamanın içsel boyutu genişletilir. Roman, aynı olayları farklı anlatıcıların ağzından

defalarca anlatır. Bu tekrarlayan anlatı (récit répétitif) kurgusu, anlatının çoğul anlam katmanlarını besler. Örneğin, “gece” teması hem fiziksel bir zaman dilimi olarak hem de siyasi bir baskı metaforu olarak sürekli olarak yinelenmeyle karşımıza çıkar. “*Geceleri sokağa çıkardım. Şehir sessiz olurdu. Karşıma hep aynı taş bina çıkardı. Lambaların sarı ışığı, binanın yüzeyinde hep aynı gölgeleri oluştururdu.*” (Karasu, 2025, s. 63). Gece metaforu, roman boyunca tekrar tekrar, ama her seferinde farklı tonlamalarla işlenir.

	<i>Değişme</i>	<i>Gece</i>
Sıra	Lineer zaman sapmaları (analepse ağırlıklı)	Çoklu sıralama, anlatının zamanını sorgulayan yapılar
Süre	İç monolog ve sahneleme dengesinde	Duraksama ve içsel yoğunlukla zamanın çözülmesi
Sıklık	Zihinsel tekrarlar, iç döngüler	Anlatım tekrarları, çoklu bakış açısı üzerinden çoğaltım

Her iki romanda da anlatı zamanı, klasik biçimden saparak, onu yapısal bir araç haline getirir. Butor’da anlatı zamanı bireysel bir dönüşümün, Karasu’da ise kolektif karanlık bir çağın ifadesine dönüşür.

SONUÇ

Michel Butor’un *Değişme*, Bilge Karasu’nun *Gece* eserleri, kurgu kavramını hem biçimsel hem düşünsel düzeyde irdeleyen iki önemli yapıttır. Butor, klasik romanın karakter ve olay merkezli yapısını yıkarak bilinç akışı ve içsel çözümlenmeye yönelir. Karasu ise metnin yapısını sürekli görünür kılarak, kurmacanın kendisini politik ve felsefi bir meseleye dönüştürür. Her iki metin de okuru edilgen bir okuyucudan çok, metnin anlamını üreten bir özneye dönüştürür. Bu bağlamda kurgu, yalnızca bir hikâye kurma eylemi değil, edebiyatın kendisi üzerine düşünme biçimi olarak belirir. Butor’un romanında, iç içe geçen şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zaman bir bütün olarak algılanır. Yazarın Léon Delmont aracılığı ile gerçekleştirdiği zamansal kurgu sayesinde, okuyucuda zihinsel algıları derinden etkileme söz konusu olacaktır. Bilge Karasu’nun *Gece* romanında, öykü zamanı ile anlatılan zaman, gerçek ile kurgu arasındaki düzlemde yeniden şekillenir.

Gérard Genette’in zaman kurgusuna dair teorisi, çağdaş romanlarda anlatının sadece ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı sorusunu merkezileştirir. *Değişme* ve *Gece* gibi metinler, zamanı sadece bir araç değil, anlatının özü olarak kullanır. Butor bireyin içsel hesaplaşmasını tren yolculuğu üzerinden zamansal katmanlarla kurarken, Karasu ise politik bir baskı dönemini çoklu anlatılar ve zaman sapmalarıyla derinleştirir. Her iki roman, Genette’in kuramını uygulamalı olarak sınayan, zengin anlatı yapıları sunar.

KAYNAKÇA

- Butor, M. (1957), *La Modification*, Paris: Editions de Minuit.
Butor, M. (1969), *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard.
Butor, M. (1991), *Değişme*, Çev: Mükerrrem Akdeniz, İstanbul: Can Yayınları.
Genette, G. (1969), *Figures II*, Paris: Ed. Seuil.
Genette, G. (1972), *Figures III, Discours du Récit*, Paris: Ed. Seuil.
Gürbilek, N. (2011), *Edebiyat ve Kurmaca Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
Karasu, B. (2025), *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları.
Karlıdağ, E. (2018), Bilge Karasu’nun *Gece*’sinde Felsefe, Toplum, Birey, Yazın, *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:4, Issue:1, Winter, Doi Number: 10.20322/littera.359311.
Kıran, A. (1997), *Edebiyat Açısından Bilge Karasu, Frankofoni Ortak Kitap 9*, Ankara.
Kristeva, J. (1994), *Le temps sensible*, Paris: Editions Gallimard.
Moran, B. (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Emel ÖZKAYA

Ricardou, J. (1967), *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris: Seuil.

Şişman, G. (2019), Gerçek ile Kurgu Arasındaki Yer Değişmece: Bilge Karasu'nun Romanlarında Zaman,

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 12, Sayı:66, Ekim, Issn: 1307-9581.

Valette, B. (1999), *Etude sur Butor*, Paris: Ellipses.

Historiographic Metafiction and the Reimagining of the Past: The Deconstruction of Historical Discourse in Jeanette Winterson's *The Passion*

Enver Keskin *

ABSTRACT

History is often constructed through the dominant ideological framework that asserts objectivity while marginalizing alternative narratives and subjective experiences. Nevertheless, deriving from the postmodernist deconstructive epistemology of historical and fictional discourse, Linda Hutcheon's notion of "historiographic metafiction" (1988, p. 3) situates itself in dialogue with historical discourse without relinquishing its narrative autonomy as fiction. As such, historiographic metafiction interrogates the authority and presumed neutrality of historiography while simultaneously reconfiguring the boundaries between historical representation and self-conscious textual incorporation.

Employing self-referential and self-reflexive strategies, Jeanette Winterson's *The Passion* (1987) constructs a political stance that deconstructs historiographic authority through a mode of resistance. It is realized that the utilization of metafictional self-consciousness foregrounds the act of storytelling within a fictionalized Napoleonic context. Winterson foregrounds the limitations of conventional historiography and asserts fiction's capacity to represent a retelling of the events of history. In doing so, the text reclaims narrative space for marginalized voices and critiques the ideology through which historical legitimacy is constructed.

This paper scrutinizes Jeanette Winterson's *The Passion* through the framework of historiographic metafiction, arguing that the novel deconstructs dominant historical discourses by amalgamating fictional and historiographical modes, subverting linear narratives, and accommodating marginalized identities. Through the deconstructive narrative strategy, the paper argues that the text not only problematizes the epistemological authority of history but also affirms the political and poetical concern of fiction in reimagining the past.

Keywords: Historical fiction, postmodern narrative, historiographic metafiction, self-reflexivity, Napoleonic context

Tarihsel Meta-Kurgu Ve Geçmişin Yeniden Hayal Edilmesi: Jeanette Winterson'ın *Tutku* Adlı Eserinde Tarihsel Söylemin Yapısökümü

ÖZ

Tarih, genellikle alternatif anlatıları ve öznel deneyimleri marjinalleştirirken nesnelliği savunan egemen ideolojik çerçeve aracılığıyla inşa edilir. Bununla birlikte, tarihsel ve kurgusal söylemin postmodernist yapısökümcü epistemolojisinden yola çıkan Linda Hutcheon'ın "tarihsel meta-kurgu" (1988, p. 3) kavramı, kurgu olarak anlatı özerkliğinden vazgeçmeden tarihsel söylemle diyalog kurar. Bu şekilde, tarihsel meta-kurgu, tarih yazımının otoritesini ve varsayılan tarafsızlığını sorgularken, aynı zamanda tarihsel temsil ile öz bilinçli metinsel birleştirme arasındaki sınırları yeniden yapılandırır.

Jeanette Winterson'ın *Tutku* (1987) adlı eseri, öz-referanslı ve öz-refleksif stratejiler kullanarak, bir direniş biçimi aracılığıyla tarihsel otoriteyi dekonstrükte eden bir siyasi duruş oluşturur. Meta-kurgusal öz-bilincin kullanımı, kurgusal bir Napolyon bağlamında hikaye anlatımını ön plana çıkardığı anlaşılmaktadır. Winterson, geleneksel tarih yazımının sınırlarını ön plana çıkarır ve kurgunun tarihsel olayları yeniden anlatma kapasitesini vurgular. Böylece metin, marjinalleştirilmiş sesler için anlatı alanını geri kazanır ve tarihsel meşruiyetin inşa edildiği ideolojiyi eleştirir.

Bu makale, Jeanette Winterson'ın *Tutku* adlı eserini tarihsel meta-kurgu çerçevesi içinde inceleyerek, romanın kurgusal ve tarihsel anlatım biçimlerini birleştirerek, doğrusal anlatıları altüst ederek ve marjinalleştirilmiş kimliklere yer vererek egemen tarihsel söylemleri dekonstrükte ettiğini savunmaktadır. Makale, yapısökümcü anlatı stratejisi aracılığıyla, metnin sadece tarihin epistemolojik otoritesini sorunlaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda geçmişini yeniden hayal etmede kurgunun politik ve şiirsel önemini de vurguladığını savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarihi kurgu, postmodern anlatı, tarihsel meta-kurgu, öz-yansıtıcılık, Napolyon dönemi bağlamı

* Instructor, İstanbul Kent University, School of Foreign Languages, enver.keskin@kent.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0003-0066-0850>.

INTRODUCTION

Within the consensus of Linda Hutcheon, the act of historiographical ontology manifests the dominant discourse that determine whose voices that echo through time. Therefore, it could be acknowledged that historical discourse emerges from the selective memory of dominant power structures. As a critical mode of resistance, the political revisioning of the past, especially through self-conscious postmodern narrative, accommodates the subversion of so-called “grand narratives.” The act of rewriting foregrounds a radical reevaluation of totalising discourses by problematising the possibility of historical objectivity. Hutcheon’s “historical metafiction,” embodying the self-referential politics of narrative, concedes literature as an active participant in its reconstruction.

Through postmodernist context, Jeanette Winterson’s *The Passion* (1987) reconstructs historiography into a site of contestation. More specifically, amalgamating Napoleonic discourse through self-reflective politics, it might be uttered that the writer reveals the dominant oppression in which history itself functions as a narrative. Considering the given fact, it could be understood that the text is constructed through a political mode that both engages as well as problematizes historical discourse. In Winterson’s novel, therefore, history is rewritten from the margins in which personal emotion, gender and identity accommodate the resistance against institutionalised memory.

Acknowledging history as a fictional narrative, it might be realized that Winterson deconstruct the linear temporality within the historiographic authority; thus, the text foregrounds the plurality of voices as a critical mode of resistance toward the ideological justifications embedded in official history. It might be deduced within the consensus that *The Passion*, through its self-reflexive engagement with the act of rewriting history, subverts the epistemological configuration of historiography. Considering the given compendiums, the paper will argue that *The Passion* as a postmodern text reimagines the history as a textual discourse through Hutcheon’s notion of “*historiographic metafiction*” (1988, p. 3).

1. Theoretical Framework: Historiographic Metafiction and Postmodernism

Texts that intertwine historical reconstruction with self-conscious narrative strategies, are theorized by Canadian scholar Linda Hutcheon as works of historiographic metafiction, which could be defined as a postmodern mode of resistance that challenges the presumed objectivity of historical discourse and exposes the ideological mechanisms through which the past is narrated. Historiographic metafiction critically interrogates the epistemological status of history, foregrounding the processes of its construction and problematizing its writing through the dynamics of subjectivity, intertextuality, referentiality, and ideology.

Hutcheon argues that history and fiction are both culturally produced sign systems, ideological constructed forms, the apparent autonomy and coherence of which are also components of the ideological work (1988, p. 112). Foregrounding the textuality of history, the mode of writing, therefore, unveils how historical knowledge is mediated through language, narrative form, and power relations rather than existing as a transparent reflection of past reality. Within the context of resistance, historiographic metafiction dismantles the illusion of factual certainty while simultaneously constructing alternative ways of knowing and remembering.

Within the consensus of historiographic metafiction, therefore, historiography accommodates the outcome of interpretive acts which are ontologically ideological in the process of writing history. Munslow points out that the historical knowledge is not an immediate recovery of objective reality but is mediated by sensory perception and interpretive structures. He further recommends the past to be comprehended as a given, and its importance is created by historians using the primacy of sensory experience over intellectual abstraction and content over form (1997, p. 81). Consequently, it might be deduced that subjectivity emerges as an inherent and unavoidable component of historiography.

Amalgamating the political historiography through postmodern fiction, the self-conscious act might challenge the epistemic authority of institutionalized historiography. The political narrative construction manifests the artificial boundaries between fact and fiction which Hutcheon argues that historiographic metafiction destabilizes conventional assumptions that separate historical fact from fictional invention. Rather than accepting history as a transparent record of truth, this mode of writing challenges the

epistemological claim that history possesses objective validity (Hutcheon, 1988, p. 93). That is to say that postmodernist approach to rewriting history situates the self-reflexive discourse as recontextualizing the past.

It could be acknowledged that the postmodern self-reflexivity toward the text challenges the very notion of authenticity itself by foregrounding the subjective and interpretive nature of historical knowledge. Jenkins asserts that the process of historiography is subjective, as it is personal and serves as a way of historians to play the role of agents of narratives, but not a historian to detach and objectively express facts on the ground (2003. p. 14). As opposed to the traditional understanding of historiography, in which causality is accommodated, postmodernist political mode of resistance foregrounds that all representation is mediated through discourse and power.

Emphasising narrativity as a political stance of reimagining the past, therefore, constitutes an alternative epistemological discourse which the constructedness of history can be both exposed and reinterpreted. More specifically, fiction concedes the interpretive processes inherent in all forms of representation. Subsequently, the conscious reconceptualization of historical discourse accommodates Linda Hutcheon's theorization of historiographic metafiction, which explicitly challenges the illusion of historical objectivity and redefines the relationship between fact and fiction through ideological self-consciousness.

2. Jeanette Winterson And the Politics of Rewriting History

Jeanette Winterson's self-conscious writing foregrounds a political stance toward the notion of objective reality within the context of blurring the conception of fact and fiction. According to Grice and Woods, her works "*self-consciously explore the equivocal status of objective reality*" (1998, p. 1), problematising the assumption of the reliability of narrative voices as well as the very nature of truth. Correspondingly, it might be stated that Winterson's interpretation of historiography embodies a political act through resistance against linearity and objectivity. Her self-reflexive mode deconstructs history by acknowledging it within a subjective perspective that subverts traditional ontology embedded in history writing. *The Passion*, therefore, intertwines historical grand narratives through subjectivity, accommodating the improbable with the factual to unsettle the reader's expectations.

The text itself propounds a reimagining of the portrayal of Napoleonic France, embedded in military heroism and political ambition. Subverting the historical grandeur traditionally ascribed to Napoleon Bonaparte, Winterson reorients focalization from imperial spectacle to individual subjectivity. Through characterization of Henri, a cook in Napoleon's camp, *The Passion* dismantles the heroic mythology of conquest and replaces it with an intimate narrative grounded in emotion; therefore, Winterson's critical inversion of the Napoleonic canon humanizes through mundane detail, such as his obsession toward chickens. That is to say that Winterson reclaims narrative authority for the marginal and domestic, situating emotion as a site of resistance to the masculinized discourse of historical glory. The structure of the text constitutes through Henri's diary; therefore, it might be acknowledged that the politics of narrative foregrounds subjective experience in construction of historical representation. Pressler notes that Henri's diary functions as more than a mere personal chronicle or a conventional war record; therefore, it becomes a narrative device for reinterpreting history itself. By documenting Napoleon's words alongside his own experiences, Henri assumes the role of an observer and chronicler of his era (1997, p. 17). In this way, it might be argued that Winterson transforms the diary into a counter-discursive form that privileges emotion and perception over objectivity.

Henri, as one of the primary narrators of the novel, provides a personal and somewhat naive account of his experience during the Napoleonic era. The protagonist explicitly distances himself from factual or chronological history, declaring, "*I don't care about facts, Domino, I care about how I feel. How I feel will change, I want to remember that*" (Winterson, 1987, p. 29). The reader, on the other hand, is repeatedly reminded of the constructed nature of history through the text's self-reflexive refrain, "*I'm telling you stories. Trust me*" (Winterson, 1987, p. 5). Each iteration of this phrase follows a moment of narrative implausibility, compelling the reader to simultaneously believe and question the truth of what is being told. Pressler argues that

By saying that this narrator is 'telling stories' [...] Winterson makes us suspect him or her as an historian, so even though the 'trust me' tries to establish reliability, we are set in an endless oscillation between faith in and distrust of the narrator. We no longer merely take what history says as the truth, but we must treat it as if it is our own memory. (1997, p. 18)

The oxymoron foregrounds the metafictional awareness in which storytelling accommodates both the ideological medium as well as the subject of inquiry. In this way, Winterson transforms the narrative into a self-conscious exploration of how belief, memory, and imagination participate in the making of history.

On the other hand, the second focalizer of the novel, Villanelle acknowledges feminist imagination within the historiography in the Napoleonic era. It is realized that Villanelle is characterized through her defiance of societal norms, “*I walked the streets, rowed circles around Venice, woke up in the middle of the night with my covers in impossible knots and my muscles rigid*” (Winterson, 1987, p. 102). She dresses and behaves as a man, and works in a casino, indulging in gambling and unconventional sexual preferences; hence, it could be argued that Villanelle’s cross-dressing and gender ambiguity destabilize binary constructions of identity.

Through bodily features, such as having webbed feet which is only attributed to the Venetian boatman, “*My feet were webbed. There never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen*” (Winterson, 1987, p. 51), it can be stated that Winterson creates a queer body within the historical account to transgress the objectivity of historiography. According to Doan, the ambiguity that Villanelle inherits allows her to enter into the traditionally male sphere, indicating the futility of searching definite or stable differences in the gender issues (1994, p. 148). Through the feminist self-reflexivity, therefore, Winterson manifest a critical perspective that challenges traditional gender roles and societal expectations in the past. Both Henri and Villanelle expose the arbitrariness of gender by engaging in acts of role reversal and by dismantling the conventions of sexual difference that structure traditional narratives. Through Henri’s feminized sensitivity and Villanelle’s fluid embodiment ultimately rewrites the politics of narration itself through subjective characterization in the writing of history.

2.1. The Napoleonic Setting as a Site of Historical Myth

Aforementioned, it has been acknowledged that Winterson reimagines the Napoleonic wars as a subjective as well as emotionally embodied experience through *The Passion*. Deconstructing the conventions of traditional historical writing, the text struggles to amalgamate the grand narrative of war as a historical myth with the personal desires through its focalizer. Henri’s intimate experiences in his diary emphasizes the disillusionment the understanding of history, therefore, posits a postmodern rejection of an objective past. Subsequently, it might be stated that the characters’ emotional perspectives transform the Napoleonic war as a site of historical myth into a liminal space in which historiography and subjectivity intertwine. Desire foregrounds the narrative agency as Henri states, “*I don’t care about facts, Domino, I care about how I feel*” (Winterson, 1987, p. 29), which might be deduced that the focus on memory and desire bridges to Winterson’s metafictional self-reflexivity.

The text self-consciously blurs the binary opposition within historical facts and personal feelings, “*what makes you think you can see anything clearly? What gives you the right to make a notebook and shake it at me in thirty years, if we’re still alive, and you’ve got the truth?*” (Winterson, 1987, p. 28). The rhetorical question might highlight the impossibility of accessing the objective truth within the context of the past, stating that history is shaped through ideological discourse. Therefore, it is vital to note that *The Passion* centres on the subjectivity of memory and emotional experiences of the past.

Winterson places this conflict of fact and feeling in the context of the Napoleonic location and turns it into a symbolic landscape of historical myth building and destruction. Napoleon, the hero who was traditionally enshrined as the symbol of military genius and imperial ambitions, is transformed in *The Passion* into a textual fiction with all its splendour turned into nonsense with the help of the personal narrative. The Napoleonic wars, instead of serving as a backdrop of national glory are re-created as the stage of delusion and emotional excess, and how ideology distorts collective memory to myth.

Winterson reveals the ideological act of making history, the way power imposes meaning on the past to legitimize itself, by re-telling the monumental history of the empire in the everyday idiom of Henri and Villanelle, who are ordinary individuals. In this regard, France of Napoleon is a metaphorical database of Western rationality and patriarchal rule- an epistemological government in which conquest, discipline and linear advancement are treasured. This way, the Napoleonic backdrop of *The Passion* is no longer simply a historical time, but a discursive battlefield in which emotion challenges the empire, the personal, the feminine, and the marginal rewrite the historical narrative which was hitherto dominated by the masculine heroism and national ideology.

Winterson's focus on memory and desire simultaneously connects with the novel's metafictional self-reflexivity as a mode of resistance in the construction of both history and identity. The reimagining of the Napoleonic period eventuates a political site in order to scrutinize the politics of narrative and the power dynamics. Removing the boundaries between personal experience and historical fact, *The Passion* unveils that history is not an objective account but is rather a disputed version created by those who have access to the channels of distribution. In this perspective, Winterson recaptures storytelling as an alternative epistemology one founded on emotion, embodiment, and marginal experience, instead of institutional power.

The dynamics between memory and desire undermines the rationality of the Enlightenment and patriarchal historiography, making the subjective voice an acceptable source of knowledge. In turn, Winterson previews the silenced and the excluded, those whose voices have been non-existent in the mainstream narrative of the past and re-embodies the very novel as a medium of rediscovering the repressed point of view. By doing this, *The Passion* clears the way to a further inquiry of the way marginalized voices and alternative modes of knowing recreate history as well as selfhood, in expectation of the shift of the novel towards the myth of imperialism to the plural, experiential truth.

2.2. Marginalized Voices and Alternative Forms of Knowledge

It might be realized that poetics and politics of the narrative emphasises the historiographic metafiction as a mode of resistance toward the authoritative historical narrative. Each protagonist, Henri and Villanelle, foregrounds alternative voice as an embodiment of subjectivity toward the writing of history. Arostegui observes that *The Passion* employs a polyphonic narrative structure that intertwines two seemingly divergent modes (2000, p. 17). Withing the perspective of political remaining of the past, the perceptions toward history articulate their distinct emotional inclinations.

Through Henri's diary, which might be considered as epistolary construction, the structural concern accentuates the subjectivity of historical account. Correspondingly, it might be acknowledged that Winterson accentuates the constructedness of the past and the inevitability of subjectivity in historiography. Henri's diary, as opposed to a conventional historical repository, is self-reflexive; he admits, "*I invented Bonaparte as much as he invented me*" (Winterson, 1987, p. 158). Through his statement it is realised that dialogic revisionism problematizes the idea of history as an authoritative truth.

Through characterization of Villanelle, the text also reconstructs history through the framework of gender and desire. Villanelle's fluid identity deconstructs the conventional categories of identity. Her identity embodies a form of resistance against the fixed roles, as it is uttered, "[t]here never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen" (Winterson, 1987, p. 51). Therefore, it might be stated that Villanelle's enigmatic gender identity emerges as a political stance toward rewriting history. In other words, the act of historical reconstruction is reconstructed through feminist perspective as a performative space to dismantle the epistemological hierarchies.

In contrast to the militaristic and rational setting of France, which represents the embodiment of Napoleon's reign, Winterson associates desire with spatial and cultural displacement, situating Venice as a counter-setting space of excess and contradiction. Venice, then, enunciates a political space where the dynamics of binary oppositions are synthesised in the act of passion. With that, it might be argued that the liminal space subverts prevailing patriarchal ideology. Consequently, the depiction of Venice as a realm that transcends such dichotomies, where Villanelle's fluid identity can prevail beyond societal norms, emerges as a locus of resistance and reconfiguration.

3. Metafictional Techniques and the Deconstruction of Historical Discourse

Winterson's repetitive refrain of telling stories throughout the novel encapsulates the novel's self-conscious metafictional strategy; therefore, the repetitive pattern reminds the reader of the ontologically fictional nature of storytelling in history. Therefore, it is deduced that Winterson is self-conscious on the epistemological nature of truth in the context of both history and fiction. The metafictional approach challenges the traditional view of history as a consistent and objective narrative and stresses the idea that any writing of history is subject to mediation in the form of subjective narrative. The self-reflexivity of the novel is a political way of resistance to the construction of historical truth. In this respect, it might be pointed out that politics of narrative by Winterson recognizes active involvement of the reader in order to interact with the ethical consequences of the storytelling and to question the manner in which history is being written, recalled and imagined.

According to Susana Onega, the novel's amalgamation of reality and fantasy makes it very similar to historiographic metafiction, a type of writing that blurs the lines between real and made-up stories (2006, p. 56). Winterson, with that framework, renounces the conventions of realistic narration to highlight the historical subjectivity intrinsic to historical discourse. In other words, the text supports the self-reflexive idea that history is a process of rebuilding, not just gathering objective facts.

Moreover, the cycle of emotional immediacy and narrative distance of the novel dramatizes the unsteadiness of historical truth: the emotional memories of Henri and the mythic anecdotes of Villanelle are in no order, which demonstrates the coexistence of different epistemologies. By so doing, Winterson makes the writing of history into an ethical question, one that requires subjectivity, affect and power to be acknowledged as part of the process of creating collective memory. Therefore, the use of metafiction in *The Passion* is not just an aesthetic gesture of postmodernism; this is a political gesture of epistemic distraction, of questioning the people who are given the power to write the past and whose voices have been historically repressed in the process.

The process of Winterson as a writer of a metafictional historical writing is not just a stylistic experiment but it is an epistemological intervention. *The Passion* is an attempt to break the narrative artifice of the historical discourse and make the reader perceive the mediation of truth by the means of perspective, language, and emotion. The destabilization of representation is pre-empted in the novel by the superimposition of opposing testimonies and self-reflexive narration, which is turned into a place of inquiry and critique instead of validation.

In this regard, the disruption of historical discourse in Winterson serves as an act of creative resistance: not only does it deconstruct established lines of authority, but it also creates an opening in which other forms of telling stories can be tried, which put more emphasis on plurality, doubt, and knowledge that are affective. The text thereby reconstitutes history as a dialogic process, as something which is being discussed and being reshaped, and the narrative itself is the unit of such a dialogue. It is this sense of narrative construction, its discontinuities, repetitions and silences that allows the movement from the awareness of narrative construction into the investigation of self-reflexivity and fragmentation in the novel where the process of narrative telling becomes an object, as well as an approach to representation.

3.1. Narrative Self-Reflexivity and Fragmentation

Revival of the past is also a resistance process, and storytelling is presented as a political response to erasure. The text explains that forgetting and dreaming are mutually exclusive (Winterson, 1987, p. 62) and thus, the subjective and marginalized forms of memory are brought out to construct a pluralized form of engagement with the past. According to the resistance of narrative constructs, the conventional historiographical approach that believes that history is knowable is problematic.

The magical realism employed by Winterson in the backdrop of Venice acts as an important means of challenging the objectivity and truthfulness of the historical accounts. As Villanelle describes it, Venice is a "changeable city. It is not always the same size. Streets appear and disappear overnight" (Winterson, 1987, p. 97), and "the boatmen here have webbed feet" (Winterson, 1987, p. 118), suggesting a city constantly in flux, where time

and space are not fixed but fluid. Venice is transformed through fantastical elements; thus, the city, like the past itself, is subject to perception as well as subjective experience.

Moreover, Villanelle's perspective suggests that the realist narrative mode cannot fully encompass the complexity of female subjectivity nor the fluid multiplicity through which she envisions Venice. Makinen argues that Winterson interrogates the hegemony of masculine cultural discourse and reconfigures Venice as a site of feminine alterity in which meaning emerges through displacement (2005, p. 60). Therefore, Venice is depicted as a feminized space, as a "watery city" (Winterson, 1987, p. 99). As a city emblematic of fluidity, Venice resists fixed boundaries and binary oppositions, functioning as a paradigm through which multiplicity of form and voice can emerge as opposition to the militarized France as well as as a city "not even Bonaparte could rationalise Venice" (Winterson, 1987, p. 112).

CONCLUSION

Deconstructing the fixed meanings or ideas within history as acknowledging it in the axis of textuality, it might be argued that the postmodernist approach toward historiography problematizes the notion that any objectivity of historical accounts. Therefore, postmodernism emphasizes that history, in the politics of narrative, accommodates subjectivity which is constructed through ideological and emotional influences.

The objectivity of the past is ontologically intervened through the process of recording and yields in interpreting the past events. Self-reflexive narration of history, therefore, situates historiography as akin to literature. With that regard, it might be acknowledged that the reimagining the past positions a critical stance in order to enunciate marginalized voices in traditional historical accounts. Furthermore, the fragility of historical data is highlighted by the potential loss of crucial documents or the historian's limited ability to uncover them, thus further questioning the reliability and completeness of historical records.

The Passion as a historiographic metafiction destabilizes the authority over traditional historical discourse, and thus, accommodates narrative agency on marginalized voices as an alternative perspective. Subsequently, amalgamating fiction with facts through emotional and subjective concern on history, the text posits a critical mod of resistance toward established power structures. More specifically, the historical events are reimagined throughout the text in order to enunciate the storytelling as a political act in which narrative embodies the act of reclaiming the past as a process of resistance against the erasure of marginalized histories. The text self-consciously reminds readers that the act of storytelling itself foregrounds the true significance of reconciliation. Therefore, in rewriting historical account through the subjective perspective, Winterson reconceptualizes history as a dynamic space for reimagination and reflection.

It can be deduced that history as depicted in *The Passion* is one that is forever in a state of ambiguity as the lack of a single self must always mean the lack of a single, authoritative history. Through foreshadowing the perception and experience of the heart, Winterson's text dismantles the fictiveness of historical objectivity and instead recognizes the plurality of meaning behind any historiographical act. The interpretive instability of historical discourse evident in the construction of the novel by the use of multiple perspectives is made to highlight that each narrative is subject to the subjectivity of its narrator and her/his consciousness.

In this respect, *The Passion* reveals history as a place of negotiation instead of verification a discursive place where meaning is constantly being rewritten. The politics of narrative proposed by Winterson are recreations of history to legitimize alternative identities and marginalized visions and disrupt the seemingly factual status of the past. The postmodern reconfiguration of the text thus glorifies multiplicity as the only true way of appealing to history and makes remembrance itself an act of resistance to creativity.

REFERENCES

- Aróstegui, M. del M. A. (2000). "History as discourse in Jeanette Winterson's *The Passion*: The politics of Alterity." *Journal of English Studies*, 2, 7–18.
- Doan, L. (1994). *The lesbian postmodern*. New York, NY: Columbia University Press.

- Fernández Sánchez, J. F. (1996). "Play and (hi)story in Jeanette Winterson's *The Passion*." *Asociación Española de Estudios Anglo-Americanos*, 18(1-2), 95-104.
- Grice, H. and Tim Woods. (1998). *Reading Jeanette Winterson Writing*: Rodopi.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, NY: Routledge.
- Jenkins, K. (2003). *Rethinking History*. New York, NY: Routledge.
- Makinen, M. (2005). *The Novels of Jeanette Winterson*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Munslow, A. (1997). *Deconstructing History*. London, England: Routledge.
- Onega, S. (2006). "The *Passion* and the Historiographic Metafiction." *Literary Criticism and Cultural Studies*, 56.
- Pressler, C. (1997). *So Far So Linear: Responses to the Work of Jeanette Winterson*. Nottingham, England: Paupers' Press.
- Winterson, J. (1987). *The Passion*. New York, NY: Grove Press.

Kafka'nın *Die Verwandlung* Adlı Eseri Örneğinde Kurmaca Metinlerde Çeviri Sorunsalı

Erdinç YÜCEL*
Hasan YILMAZ**

ÖZ

Bu çalışma, Franz Kafka'nın *Die Verwandlung* (*Dönüşüm*) adlı eseri örneğinde kurmaca metinlerin çevirisinde karşılaşılan temel sorunları incelemektedir. Çalışmada, edebiyat araştırmalarında sıklıkla karıştırılan "kurmaca" ve "kurgu" kavramları arasındaki ayrım tartışılmaktadır. Çeviri yalnızca sözcüklerin aktarımıyla sınırlı değildir aynı zamanda üslubun, anlatı stratejilerinin, metin ritminin ve eserin yarattığı atmosferin korunmasını da gerektirir. Kafka'nın bu yapıtı, yabancılaşma, sıkışmışlık ve çaresizlik duygularını yoğun biçimde işlediği için bu etkilerin erek dilde yeniden üretilmesi çevirmen açısından önemli bir güçlük oluşturmaktadır. Eserin başlığındaki "Dönüşüm" ve "Değişim" ayrımı da metnin ontolojik vurgusunu belirlemesi bakımından ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Çalışmada eserin açılış paragrafının farklı Türkçe çevirileri karşılaştırılmakta, çevirmenlerin yöntemsel tercihlerinin okur algısı üzerindeki etkileri analiz edilmektedir. Çalışma çevirmenlere metin analizi, üslup aktarımı ve okur etkisinin korunmasına yönelik yöntemsel öneriler sunarak alana pratik katkılar sağlamayı hedeflemektedir. Çevirmenlere ayrıca örnek uygulamalar ve karşılaştırmalı değerlendirmeler sunulacak ve böylece hem akademik araştırmalara hem de pratik çeviri süreçlerine bir katkı sağlanmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kafka, *Dönüşüm*, kurgu, kurmaca, hikâye, çeviri, mütercim.

The Problematics of Translating Fictional Texts: A Case Study on Kafka's *Die Verwandlung*

ABSTRACT

This study examines the fundamental challenges encountered in the translation of fictional texts, using Franz Kafka's *Die Verwandlung* (*The Metamorphosis*) as a case study. It discusses the distinction between the concepts of *fiction* and *narrative structure*, which are often conflated in literary research. Translation is not merely the transfer of words; it also involves preserving the style, narrative strategies, rhythm, and atmosphere of the original work. Kafka's text poses a significant challenge for translators, as it powerfully conveys feelings of alienation, confinement, and helplessness, all of which must be re-created in the target language. The semantic distinction between the terms "Metamorphosis" and "Transformation" in the title is also examined in detail, as it shapes the ontological emphasis of the text. The study compares different Turkish translations of the opening paragraph of the work and analyzes how the translators' methodological choices influence readers' perceptions. By offering methodological suggestions on text analysis, stylistic transfer, and the preservation of reader response, this study aims to provide practical contributions to the field of translation. Additionally, it presents sample applications and comparative evaluations, thereby contributing to both academic research and practical translation processes.

Keywords: Kafka, *The Metamorphosis*, narrative structure, fiction, story, translation, translator.

GİRİŞ

Edebiyat araştırmalarında sıklıkla birbirine karıştırılan kavramlar arasında yer alan "kurmaca" ve "kurgu" ilk bakışta eş anlamlı gibi görünen terimlerdir. Oysa birbirinden farklı olan bu iki terimin doğru biçimde anlamlandırılması özellikle edebiyat teorisi, anlatı bilim ve çeviri çalışmaları açısından büyük önem taşır. Zira edebi bir metnin hem "ne anlattığı" hem de "nasıl anlattığı" soruları, araştırma nesnesi olarak ayrı ayrı incelenmesi gereken iki boyut oluşturur (Tepebaşı 2015, s.198-199; Wood 2008; Todorov 2011).

Kurmaca, edebi metinlerde yaratılan, gerçek dünyayla doğrudan örtüşmeyen, fakat okur tarafından "gerçeklik yanılsaması" içinde algılanabilen bir dünyanın adıdır. Bu bağlamda kurmaca, yalnızca "hayal ürünü" olmakla sınırlı değil, aynı zamanda, toplumsal, kültürel ve psikolojik düzlemlerde insan deneyiminin yeniden

* Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi, eyucel@erbakan.edu.tr
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-4248-5048>

** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi, hayilmaz@erbakan.edu.tr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4476-6273>

inşa edilmesidir. Başka bir ifadeyle edebi eserler daima bir “yaratılmış dünya”yı içerir ve bu dünya, okur ile yazar arasında kurulan estetik bir ilişkiyi zorunlu kılar.

Kurmaca, edebi metnin “ne anlattığına” odaklanır. Burada gerçek dünyada bulunmayan kişi, olay, nesne ya da mekânlar, dil aracılığıyla inşa edilerek zihinsel bir varlık kazanır. Bir romandaki karakterler, olay örgüsünde gelişen dramatik çatışmalar ya da fantastik unsurlar kurmacanın kapsamına girer. Bu nedenle kurmaca, edebiyatın özünü oluşturan, okurun zihninde kurulan “yaratılmış dünya”ya işaret eder. Dolayısıyla kurmaca dünyalar okur tarafından sürekli yeniden üretilir ve böylelikle her okuma süreci, yaratılmış dünyanın yeni bir yorumuna dönüşür.

Kurgu ise, bu yaratılmış dünyanın hangi yöntemlerle düzenlendiğini, yani anlatının “nasıl” aktarıldığını gösterir. Kurgunun alanına giren unsurlar; olayların sıralanışı, anlatıcının seçimi ve konumlandırılması, zaman örgüsünün kuruluşu, mekânın işlevselleştirilmesi ve dilsel tercihlerdir. Kurgu bir metnin yapısal boyutunu temsil eder ve anlatının zamansal düzlemleri (öncesellik, ardıllık, eşzamanlılık), anlatı düzeyleri (dış öyküsel, iç öyküsel) ve odaklanma biçimleri kurgusal stratejilerin temelini oluşturur.

Dolayısıyla kurmaca içerikle, kurgu ise biçimle ilgilidir. Kurmaca, anlatı dünyasının “içinde ne olduğuna”, kurgu ise bu dünyanın “nasıl düzenlendiğine” karşılık gelir. Tüm bu bilgilerden hareketle bir metni bir başka dile aktarmak, yalnızca kurgu unsurlarının doğru biçimde çevrilmesini değil, aynı zamanda kurmaca içeriğin de korunmasını zorunlu kılar.

Kurmaca metinlerin çevirisi, salt dilsel bir aktarım sürecinden ziyade kültürel, estetik ve edebi boyutları kapsamaktadır. Edebi metinlerde yalnızca anlamın aktarımı değil, aynı zamanda üslup, metin içi göndermeler, çok katmanlı anlatı yapıları ve yazarın özgün estetik anlayışı da korunmalıdır. Bu anlayış özellikle Franz Kafka gibi modernist edebiyatın öncülerinden bir yazarın eserlerinde çeviriyi daha da problematik hâle getirmektedir

Çevirmen, kurmaca metinlerde hem sözcük düzeyinde hem de söylem düzeyinde kararlar almak zorundadır. Sözcük düzeyinde karşılaşılan sorunlar arasında çok anlamlılık, kültürel çağrışımlar ve dilin tarihsel bağlamı bulunurken söylem düzeyinde metnin ritmi, anlatıcının üslubu ve okurda uyandırılan estetik etkisi önem kazanmaktadır. Edebiyat çevirisinde asıl mesele, yalnızca “ne söylendiği” değil, aynı zamanda “nasıl söylendiği”dir. Bu nedenle kurmaca metinlerde çeviri sorunsalı, yalnızca anlamın aktarımıyla sınırlı kalmaz aynı zamanda edebi deneyimin farklı bir dilde yeniden inşası sürecini de içerir.

Bu bağlamda Kafka’nın “Dönüşüm” adlı eserinin yalnızca olay örgüsüyle değil, aynı zamanda yarattığı atmosferle de okuyucuda derin bir etki bırakması çeviri faaliyetini zorlaştırmaktadır zira bu atmosfer, sıkışmışlık, yabancılaşma, kasvet ve çaresizlik duygularını barındırmaktadır. Çeviri açısından en büyük sorunlardan biri, bu atmosferin başka bir dilde aynı yoğunlukla yeniden inşa edilip edilemeyeceği meselesidir.

Kafka’nın “Die Verwandlung” adlı eserinin Türkçedeki ilk çevirileri ile sonraki “yeniden” çevirileri karşılaştırıldığında, dil ve üslup özellikleri, kaynak metne bağlılık ya da ondan uzaklaşma derecesi, eşdeğerlik anlayışı ile ekleme-çıkarma gibi farklılıkların belirginleştiği görülmektedir. Bu durum, temelde çevirmenin benimsediği yöntemle ilişkilidir. Bazı çeviriler metni erek dilde yazılmış izlenimi verecek biçimde serbestçe aktarırken, bazı çeviriler ise kaynak metne olabildiğince bağlı kalmayı, onun dilsel ve kültürel özelliklerini korumayı hedefler. Dolayısıyla çeviride izlenen yöntem, yalnızca metnin biçimsel yapısını değil, erek dil okurunun eseri algılama biçimini de doğrudan etkilemektedir (Uslu 2024, s. 406).

1. “Verandlung” Adlı Eserin Çeviri Analizi

Kafka’nın *Die Verwandlung* adlı eserinin çevirisi yalnızca dilsel aktarım sürecinin teknik bir uğraşısı olarak değil, aynı zamanda edebi kimliğin korunması bakımından da dikkatle incelenmesi gereken bir sahadır. Çeviri, metindeki sözcüklerin bire bir karşılıklarını bulmanın ötesinde yazarın üslubunu, anlatım biçimini ve atmosferini hedef dile taşıma sorumluluğunu da içerir. Bu bağlamda özellikle kelime seçimi, metnin estetik değerini ve anlam derinliğini doğrudan etkileyen temel bir unsurdur. Örneğin Kafka’nın yoğun betimlemelerle kurduğu dünyada tek bir sözcüğün yanlış ya da yetersiz şekilde çevrilmesi hem olay örgüsünün algılanışında hem de karakterlerin ruh hâlinin aktarımında ciddi farklılıklar yaratabilmektedir. Bunun yanı sıra üslup düzeyinde yapılan tercihler, metnin erek kültürdeki alımlanışını belirleyen başlıca

faktörlerden biridir. Dolayısıyla çeviri sürecinde özgün metnin ruhuna sadık kalınırken erek dilde aynı estetik etkinin yaratılabilmesi, kuramsal ve pratik açıdan sürekli sorgulanan bir problematik olarak karşımıza çıkar.

1.1. Örnek Çeviri Metinlerinde “Verwandlung” Eser İsmi’nin Türkçeye Aktarılışı

Edebi eserlerin çevirisinde başlık seçimi yalnızca dilsel bir aktarım meselesi değil aynı zamanda eserin içeriğini, yazarın niyetini ve okurda uyandırılmak istenen çağrışımları doğrudan etkileyen önemli bir unsurdur. Franz Kafka’nın 1915 yılında yayımlanan ve dünya edebiyatının en çarpıcı metinlerinden biri olarak kabul edilen “Die Verwandlung” adlı eseri de bu bağlamda dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir. Türkçe literatürde eserin adı bazı çevirilerde “Dönüşüm”, bazı çevirilerde ise “Değişim” olarak aktarılmıştır. İlk bakışta birbirine yakın görünen bu iki kavram arasındaki ayrım, aslında hem felsefi hem de dilbilimsel düzlemde kayda değer bir anlam farkına işaret etmektedir. Dolayısıyla, eserin başlığının doğru biçimde aktarılması yalnızca teknik bir çeviri tercihi değil aynı zamanda eserin özünü kavramaya yönelik yorumbilimsel bir girişim olarak değerlendirilmelidir.

Almanca “Verwandlung” kavramı “Veränderung” ile eşanlamlı değildir. “Veränderung” daha çok süreklilik içinde gerçekleşen, zamana yayılan ve çoğu zaman süreç odaklı bir değişim anlamı taşır. Buna karşın “Verwandlung” ise sürecin tamamlanmasıyla ortaya çıkan niteliksel bir farklılığı, bir varlığın özünde gerçekleşen köklü bir dönüşümü ifade eder. Başka bir deyişle, “Veränderung” değişimin sürekliliğini ve akışını vurgularken “Verwandlung” bir varoluş halinin radikal biçimde başka bir şeye dönüşmesini, yani sürecin sonucunu işaret eder. Türkçede bu ayrım, “değişim” ile “dönüşüm” sözcükleri arasındaki semantik farklılıkla örtüşmektedir. “Değişim” daha çok “bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin bütünü” olarak tanımlanabilir (TDK 2005, s. 485). Dönüşüm kavramı ise “olduğundan başka bir biçime girme, başka bir durum alma, tabavül, inkılap, transformasyon” olarak karşılık bulur (TDK 2005, s. 568). Kısacası “dönüşüm” kalıcı, kökten ve çoğu zaman geri döndürülemez bir sonucu ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Kafka’nın eserinin Türkçeye “Dönüşüm” olarak çevrilmesi yalnızca dilsel doğruluğu sağlamakla kalmaz, aynı zamanda yazarın kurduğu varoluşsal çerçeveyi de doğru bir şekilde yansıtır. Gregor Samsa’nın bir sabah aniden dev bir haşereye dönüşmesi, sıradan bir “değişim” sürecinin parçası olarak değerlendirilemez aksine bir anda gerçekleşen ve geri dönüşü olmayan bir “dönüşüm”dür. Bu noktada başlığın “Dönüşüm” biçiminde çevrilmesi, eserin dramatik yapısına, felsefi derinliğine ve Kafkaesk atmosferine uygun düşmektedir. “Değişim” ifadesi ise sürecin ön aşamalarını ima ettiği için eserin doğasına aykırı bir indirgeme tehlikesi taşır.

1.2. “Verwandlung” Adlı Eserin Çeviri Analizleri

Çalışmanın bu bölümünde kurmaca metinlerin çevirisinde karşılaşılan sorunları somutlaştırmak amacıyla Franz Kafka’nın Die Verwandlung (Dönüşüm) adlı eserinin çeviri metinleri ele alınacaktır. Bu analizde eserin giriş bölümü (ilk paragrafı) çeviri sorunsalının en belirgin biçimde görüldüğü kısımlardan biri olarak seçilmiştir. Çalışmada önce söz konusu bölümün Almanca orijinal metnine yer verilecek ardından ise rastgele örneklem yöntemiyle Türkiye’de yapılmış bazı çevirilere değinilecektir. Bu yöntemle amaç, tek tek çevirmenlerin adlarını belirtmek değil bilakis çeviri metinlerinin üstünde durarak konuya açıklık getirmektir.

Franz Kafka’nın Die Verwandlung (Dönüşüm) adlı eserinin açılış paragrafı, hem anlatının atmosferini belirleyen temel bir giriş işlevi görmekte hem de edebiyat çevirisi açısından dikkate değer sorunlar ortaya koymaktadır. Orijinal metinde kullanılan betimlemeler, üslup ve dilsel stratejiler, eserin ilerleyen bölümlerinde de hâkim olan kasvetli atmosferin inşasında belirleyici rol oynamaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle eserin giriş paragrafına yer verilecek, ardından söz konusu metnin Türkçe çevirileri dilbilimsel ve çeviribilimsel açıdan ele alınacaktır. İnceleme sürecinde özellikle “eşdeğerlik” (Äquivalenz) ilkesi çerçevesinde bir değerlendirme yapılacak ve kaynak metin ile erek metin arasındaki anlamsal, işlevsel ilişkiler karşılaştırmalı olarak ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Öncelikle eserin orijinal Almanca başlangıç paragrafına yer verelim:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum

gänzlich Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen (Kafka 1994, s. 93).

Orijinal metnin farklı Türkçe çevirileri incelendiğinde söz konusu atmosferin aktarımında çeşitli sorunların meydana geldiği gözlemlenmektedir. Rastgele örneklem yöntemiyle seçilmiş bazı Türkçe çeviriler şöyledir:

Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Zirh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kabverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu; karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi. Gövdasının çapıyla karşılaştırıldığında acması incelikteki çok sayıda bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içerisinde, parlıtular saçarak sallanıp durmaktaydı (Cemal, 2017, s. 19).

Gregor Samsa, kâbuslarla dolu rüyasından uyandığında kendini yatağının içinde dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Zirh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktayken, başını kaldırıp, bir kubbe gibi şişmiş, koyu renkli, sertleşen, çizgilerle parsellere ayrılmış karnına baktı. Yorgan tümüyle üzerinden düşmüştü, tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi. O koca vücuduna nispetle, acınacak derecede incelmış bacakları çaresizlik içinde sallanıp duruyordu (Asan, 2015, s. 19).

Gregor Samsa bir sabah buzursuz rüyalarından uyandığında, kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş halde buldu. Zirh gibi sert sırtının üzerinde yatıyordu ve başını biraz kaldırdığında, üzerinde yorganın neredeyse kayacak gibi durduğu kubbemsi, yuvarlak, kabverengi, yay şeklinde boğumlara ayrılmış karnını gördü. Gövdasına oranla epey cılız görünen birçok bacağı, gözlerinin önünde çaresizce kıvıldanıyordu (Schaeferdiek, 2024, s. 7).

Gregor Samsa, bir sabah buzursuz edici rüyalarından uyandığında, kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Bir zirh kadar sert olan sırtının üstünde öylece uzanıyordu. Merakla kafasını biraz kaldırıp baktığında, kabverengi karnını gördü. Kubbe gibi yuvarlak olan karnının üstündeki battaniye, düşmek üzereydi, zor duruyordu. İri gövdesine oranla bacakları acınacak derecede inceydi. Sayısını dahi bilmediği bacakları, gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu (Avcı, 2021, s. 7).

Gregor Samsa bir sabah kötü bir rüyadan uyandığında, kendini yatağında korkunç bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Demir gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatıyordu. Başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş karnını gördü; kabverengiydi. Sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle bölünmüştü. Karnının tepesindeki yorgan neredeyse yere düşmek üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibi görünüyordu. Gövdasının hacmiyle karşılaştırıldığında çok sayıda incecik bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içerisinde, parlıtular saçarak sallanıp duruyordu (Özmen, 2004, s. 11).

Gregor Samsa, bir sabah korkulu rüyalarından sonra uyandığı zaman yatakta kendini kocaman bir böcek olarak buldu. Arkası üstü yatıyordu. Sırtı bir zirh haline gelmişti. Başını birazcık kaldırınca, kubbe gibi şişmiş, rengi koyulaşmış, kavis biçimi bölümlere ayrılmış karnını gördü. Yorgan karnının üstünden kaymış, neredeyse yere düşecekti. Koca bedenine karşılık ipincecik, sayılamayacak kadar çok bacakları parlaklıkları ile Gregor'un gözlerini kamaştırıyordu (Gelen, 2003, s.15).

Gregor Samsa bir sabah buzursuz düşlerinden uyandığında kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş buldu. Panzer gibi sert sırtının üzerinde yatıyordu ve başını biraz kaldırdığında tepesinde, yorganın neredeyse kaymak üzere olduğu kubbe gibi yuvarlak, kabverengi, yay biçiminde sert çizgilerle boğum boğum olmuş karnını gördü. Geniş gövdesine oranla pek cılız görünen bir sürü bacağı gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu (Sert, 2014, s. 4).

1.3. Çeviri Paragraflarında Kelime Seçimi

Kafka'nın Die Verwandlung adlı eserinin ilk cümlesi olan "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte" ifadesi, çeviri sürecinde anlamın yönünü belirleyen temel bir başlangıç noktasıdır. Bu cümledeki "aus unruhigen Träumen" ifadesi, birçok çeviride "korkutucu rüyalarından" ya da "kâbuslardan" şeklinde çevrilmiştir. Ancak bu tür karşılıklar, Almanca "unruhig" sözcüğünün semantik alanını tam olarak

yansıtmamaktadır. “Unruhig” sözcüğü, korku ya da dehşet duygusundan ziyade içsel bir huzursuzluğu, tedirgin bir uykudan uyanmayı imler dolayısıyla burada kullanılan sıfatın anlamı daha çok psikolojik bir sıkıntı, iç dengesizlik ya da bilinçaltı huzursuzluğuyla ilişkilidir. Bu nedenle “*huzursuz düşlerden*” ya da “*rahatsız edici rüyalarından*” gibi çeviriler, Kafka’nın metnindeki atmosferi daha doğru biçimde yansıtmaktadır. Nitekim bazı nitelikli çeviri örneklerinde bu hassasiyet gözetilmiş, metnin duygusal tonunu abartıya kaçmadan aktarabilmek için “*huzursuz*” gibi nötr ama anlam yüklü karşılıklar tercih edilmiştir. Ancak çeviri literatüründe ekseriyetle “*kâbus*” veya “*korkunç rüya*” gibi ifadelerin seçildiği görülür ki bu da metnin gerçeküstü başlangıcını erken bir şekilde dramatize ederek okuyucunun anlatıyı psikolojik bir dönüşüm süreci olarak değil, bir dehşet anlatısı olarak algılamasına neden olur.

Ayrıca Kafka’nın özellikle “*Insekt*” (böcek), “*Käfer*” (böcek) gibi daha belirleyici zoolojik terimleri tercih etmediğini görülmektedir. Kafka bunun yerine “*Ungeziefer*” sözcüğünü kullanarak, Gregor Samsa’nın dönüşümünü daha belirsiz ve itici bir imgeye dayandırmıştır. Bu belirsizlik, metnin alegorik yorumlarını da mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla Türkçede “*böcek*” karşılığı bu çok katmanlı anlamı daraltmakta ve tercih edilen imgenin okuyucunun kafasında oluşmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca “*kocaman bir böcek*” ifadesi, okuyucunun zihninde doğrudan bir böcek imgesi yaratır ve Gregor’un dönüşümünün sınırlarını çizer. Oysa Kafka’nın kullandığı “...zu einem ungeheuren Ungeziefer...” tamlaması tam da sınırları belirlenemeyen bir “*yaratığı*” çağrışıdır. “*Ungeheuer*” sıfatının “*kocaman*” şeklinde çevrilmesi kelimenin içerdiği “*korkunç, dehşet verici, canavarca*” gibi anlamları silik hale getirmektedir. Bu durum, orijinal metinde okura bırakılan hayal gücü alanını daraltmakta ve eserin estetik yapısında merkezi öneme sahip olan muğlaklığın zayıflamasına neden olmaktadır. Bu bağlamda “*ein ungeheures Ungeziefer*” ifadesini doğrudan “*korkunç bir başere*” veya “*dehşet verici bir başere*” şeklinde çevirmek Kafka’nın niyetine daha uygun görünmektedir. Böyle bir tercih hem “*Ungeziefer*” kavramının semantik genişliğini hem de “*ungeheuer*” sıfatının taşıdığı ürpertici/korkutucu boyutunu koruyacaktır.

1.4. Çevirilerdeki (Cümle Yapılarının) Biçimin Orijinal Biçemi Yansıtamaması

Kafka’nın Die Verwandlung adlı eserinin açılış paragrafı biçimsel olarak Alman dilinin kendine özgü cümle yapısını sonuna kadar kullanan, uzun, iç içe geçmiş ve art arda eklenilen yan cümleciklerden oluşur. Bu yapı, yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda anlatının psikolojik atmosferini kuran temel bir unsurdur. Kafka, bilinç akışı ile betimleyici anlatımı iç içe geçirerek, okurun da Gregor Samsa’nın yaşadığı bedensel ve ruhsal sıkışmışlığı doğrudan hissetmesini sağlar. Almanca metinde yüklem genellikle cümlenin sonunda yer alması, okuru anlamı tamamlamak için sürekli beklemeye zorlar; bu da tıpkı Gregor’un içinde bulunduğu fiziksel kısıtlılık gibi bir bekleme, daralma ve tıkanma hissi yaratır.

Ne var ki Türkçe çevirilerde bu uzun ve iç içe geçmiş yapının genellikle kısa, ayrı cümlelere bölünerek aktarılması, metnin ritmini ve içsel gerilimini zayıflatmaktadır. Çevirmenlerin çoğu, hedef dilde akıcılığı artırmak ve Türkçenin sözdizimsel özelliklerine uyum sağlamak amacıyla cümleleri bölmeyi tercih etmiştir. Ancak bu tercih, Die “*Verwandlung*”un karakteristik anlatı yoğunluğunu ve Kafkaesk atmosferini önemli ölçüde dönüştürmektedir. Almanca metinde var olan o kesintisiz akış, Gregor’un bilincinin ve bedensel dönüşümünün birbirine karıştığı o boğucu anlatı mekânını oluştururken, Türkçe çevirilerdeki bölünmüş yapı, okurun bu deneyimi kesintili ve dolaylı bir biçimde yaşamasına yol açar. Başka bir deyişle, dilde yapılan biçimsel sadeleştirme, anlamda derin bir kayba neden olur.

Bazı nitelikli çevirilerde çevirmenlerin bu hususa dikkat ettikleri, Almanca cümle yapısındaki sürekliliği Türkçe sözdizimine olabildiğince sadık kalarak aktarmaya çalıştıkları görülür. Bu tür yaklaşımlar, Türkçede alışılmadık derecede uzun ama Kafka’nın anlatı atmosferine sadık bir okuma deneyimi yaratır. Ancak ekseriyetle yapılan sadeleştirmeler, hedef dildeki okunabilirliği artırsa da, Kafka’nın üslubunun temel bileşeni olan dilsel klostrofobiyi ortadan kaldırır. Oysa çeviride amaç yalnızca anlaşılabilirlik değil, yazarın yarattığı anlatı biçimini ve duygusal gerilimi de korumaktır. Dolayısıyla Die Verwandlung’un Türkçe çevirilerinde görülen bu yapısal müdahaleler, dilin biçimsel özellikleriyle metnin atmosferi arasındaki ince dengeyi bozarak Kafka’nın üslubundaki yoğun varoluşsal gerilimi kısmen etkisizleştirmektedir. Aşağıdaki örnek bu durumu açık şekilde gözler önüne sermektedir: “*Bir zırb kadar sert olan sırtının üstünde öylece uzanıyordu. Merakla kafasını biraz kaldırıp baktığında, kahverengi karnını gördü. Kubbe gibi yuvarlak olan karnının üstündeki battaniye, düşmek üzereydi, zor duruyordu.*”

Bu çeviri örneği biçimsel açıdan değerlendirildiğinde özgün Almanca cümle yapısının karakteristik bütünlüğünü koruyamadığı görülmektedir. Almanca metinde yer alan ifade, birbirine eklenmiş yan tümcelerden oluşan tek bir uzun cümledir ve bu yapısal yoğunluk Kafka'nın üslubunun temel unsurlarından biridir. Buna karşın Türkçe çeviride aynı anlatı, üç kısa ve bağımsız cümleye bölünmüştür. Bu bölünme, dilsel düzlemde yalnızca sözdizimsel bir sadeleştirme değil, aynı zamanda metnin ritmik ve anlamsal bütünlüğünü zedeleyen bir müdahaledir. Özgün cümledeki art arda gelen betimleyici unsurlar (Gregor'un sırtı, baş hareketi, karnı ve yorganın konumu) tek bir soluksuz anlatı akışı içinde verilmişken Türkçe çeviride bu akış parçalanarak ardışık üç ayrı gözlem eylemine dönüştürülmüştür. Böylece, Almanca metinde var olan süreklilik duygusu ve buna bağlı olarak ortaya çıkan boğucu, kesintisiz atmosfer kaybolmuştur. Kısacası, bu çeviri biçimi, anlatı yoğunluğunu dilin yapısal sınırları içinde yeniden üretmek yerine, onu dağıtan ve sadeleştiren bir yönelim göstermektedir. Böylece Kafka'nın metninde biçim aracılığıyla kurulan klostrofobik etki erek dilde yeterince yansıtılamamaktadır.

Bu bağlamda aşağıdaki çeviri uygun bir örnek olarak ele alınmıştır.

“Zırh gibi sert sırtının üzerinde yatıyordun ve başını biraz kaldırdığında, üzerinde yorganın neredeyse kayacak gibi durduğunu kubbemsi, yuvarlak, kahverengi, yay şeklinde boğumlara ayrılmış karnını gördü.”

Bu çeviri örneği, biçimsel sadakati ve anlatı bütünlüğünü koruma yönündeki başarısıyla dikkat çekmektedir. Almanca özgün metindeki uzun ve eklenmiş cümle yapısı Türkçeye aktarılırken, yapısal süreklilik büyük ölçüde korunmuş ve böylece Kafka'nın üslubuna özgü kesintisiz anlatı ritmi başarıyla yeniden üretilmiştir. Cümlelerin tek bir solukta ilerleyen sözdizimsel yapısı, Gregor Samsa'nın bedensel farkındalığının aşamalı olarak açığa çıkmasını doğal bir akış içinde yansıtır. *“Zırh gibi sert sırtı”, “başını biraz kaldırmayı”* ve *“üzerinde yorganın neredeyse kayacak gibi durduğunu kubbemsi, yuvarlak, kahverengi, yay şeklinde boğumlara ayrılmış karnı”* ifadeleri arasında kurulan ilişki, okura kesintisiz bir gözlem zinciri sunmaktadır. Bu yapı, özgün Almanca metinde olduğu gibi, hem anlatının bedensel yoğunluğunu hem de Gregor'un içinde bulunduğu durumun rahatsız edici sürekliliğini dile taşır.

Çeviride betimleyici unsurların dilsel ritmi korunmuş, okurun nefes almadan ilerlemesini sağlayan Kafkaesk sıkışmışlık duygusu hedef dilde de sürdürülebilmiştir. Böylece orijinaldeki grotesk imgeler Türkçede anlamca ve biçimce karşılanmış ve metnin estetik ve psikolojik yoğunluğunu korunmuştur. Böyle bir çeviri yaklaşımı yalnızca içerik düzeyinde değil, yapısal ve duygusal düzlemde de uygun bir eşdeğerliliği sağlamaktadır. Dolayısıyla bu örnek, biçimsel çözümlemenin çeviri estetiğindeki önemini somut biçimde göstermektedir. Sonuç olarak Kafka'nın özgün üslubundaki dilsel yoğunluk, ritmik akış ve boğucu/sıkışık atmosfer Türkçeye başarıyla taşınmıştır.

SONUÇ

Kafka'nın Die Verwandlung adlı eserinin Türkçe çevirilerinde ortaya çıkan farklılıklar, edebî çevirinin çok katmanlı doğasını açık biçimde göstermektedir. Çeviri yalnızca bir dilden diğerine anlam aktarmakla sınırlı değildir; aynı zamanda biçim, ritim, duygu ve kültürel çağrışımların da dönüştürülmesi sürecidir. Bu nedenle çevirmen, yalnızca anlamın değil, biçimin de taşıyıcısı konumundadır.

Genel olarak bakıldığında edebiyat çevirisi yalnızca dilsel bir aktarım olarak değil, aynı zamanda kültürel bir eylemdir. Bu bağlamda (kurmaca) metinlerin çevirisi, çevirmenin hem dilsel yeterliliğini hem de kültürlerarası duyarlılığını ortaya koyan yaratıcı bir süreç olarak ele alınmalıdır (Bassnett 2002, s. 22).

Kafka, en olağanüstü olayları bile sanki sıradan bir günlük olguyu gibi aktarır. Gregor Samsa'nın bir sabah *“böceğe dönüşmüş”* olarak uyanması, dramatize edilmeden, neredeyse bürokratik bir soğukkanlılıkla ifade edilir. Çeviride fazla *“duygusal”* ya da *“şüursel”* bir dil kullanıldığında eserin kasvetli doğası zayıflar.

Metin boyunca dar mekân tasvirleri, evin boğucu ortamı, monoton iş hayatı ve aile içi ilişkilerdeki yabancılaşma vurgulanır. Bu atmosfer, kısa ve tekrarlarla örülmüş cümlelerle desteklenir. Çevirmen burada yalnızca sözcükleri değil, cümlelerin ritmini de aktarmak zorundadır. Aksi takdirde Kafka'nın *“klostrofobik”* dünyası Türkçede etkisini yitirebilir.

Kafka, pek çok noktada okura net açıklamalar sunmaz. Gregor'un dönüşümünün sebebi, böceğin tam türü ya da karakterlerin içsel düşünceleri belirsizdir. Çeviride yapılacak en küçük somutlaştırma ya da yorum katma, bu kasvetli belirsizliği bozar.

Kelime düzeyinde yapılan tercihler, Kafka'nın anlatısındaki atmosferin korunmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Özellikle “aus unrubigen Träumen” ifadesinin “*bu zursuz düşlerden*” biçiminde çevrilmesi, “*korkutucu*” veya “*kabus dolu*” gibi aşırı duygusal karşılıklara oranla eserin soğukkanlı anlatımına daha uygundur. Bu tür sözcük seçimleri, metnin psikolojik yoğunluğunu abartmadan, Kafka'nın bilinçli mesafesini koruyarak yansıtır. Öte yandan, çevirilerde sıkça görülen “*zırh gibi sert sırt*” ifadesinin sadeleştirilerek yalnızca “*sert sırt*” biçiminde çevrilmesi, metindeki grotesk betimlemelerin yitirilmesine yol açmaktadır. Kafka'nın betimlemelerinde kullanılan nitelik sıfatları ve ayrıntılı sıralamalar, yalnızca fiziksel bir görünüm değil, aynı zamanda karakterin yabancılaşmış varoluşunu imler. Bu nedenle çevirmenin, yüzeysel anlamın ötesine geçerek kelimelerin duygusal ve imgesel yükünü de aktarması gerekir. Sözcük seçimindeki en ufak sadeleştirme, metnin içsel gerilimini azaltmakta ve anlatının kasvetli doğasını zayıflatmaktadır.

Cümle düzeyinde yapılan çözümler, çevirinin bütün atmosferini doğrudan etkilemektedir. Almanca özgün metinde yer alan iç içe geçmiş, uzun ve ritmik cümle yapıları, Kafka'nın anlatısında belirgin bir “*sıkışmışlık*” duygusu yaratır. Bu yapılar, karakterin hem bedensel hem de varoluşsal sıkışmışlığını biçimsel düzlemde yeniden üretir. Türkçe çevirilerde bu uzun cümlelerin çoğu zaman bölünmesi, anlatının ritmini kırmakta ve metnin içsel gerilimini azaltmaktadır. Örneğin, orijinal metindeki “*Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken...*” ile başlayan cümle, Almancada birbirine eklemlenen betimleyici bir zincir oluşturur. Bazı çevirilerde bu yapı üç ayrı kısa cümleye dönüştürülmüş, böylece okurda süreklilik hissinin yerini parçalanmış bir anlatı almıştır. Buna karşılık, bazı çevirilerde uzun cümle yapısı korunarak Kafka'nın özgün ritmi ve anlatı içindeki boğucu atmosfer Türkçeye başarıyla taşınmıştır.

Kafka'nın metninde anlam yalnızca kelimelerde değil, onların dizilişinde, ritminde ve sözdizimsel akışında gizlidir. Her cümle, bilinçli bir biçimde kurulmuş bir gerilimin ürünüdür; kelimelerin dizilişindeki ritim, karakterin psikolojik sıkışmışlığını biçimsel düzlemde yansıtır. Bu nedenle Kafka'yı çevirmek, yalnızca bir metni başka bir dilde yeniden yazmak değil, aynı zamanda bu ritmik yapıyı, içsel tınıyı ve sessiz gerilimi yeniden inşa etmektir.

Dolayısıyla “*Die Verwandlung*” adlı eserin çeviri başarısı yalnızca anlam eşdeğerliğinin sağlanmasıyla değil, aynı zamanda biçimsel yoğunluğun, duygusal gerilimin ve anlatım tarzının (üslubun) hedef dile aktarılmasıyla ölçülmelidir. Bir başka deyişle, çeviri süreci salt dilsel bir aktarım eylemi olmaktan ziyade, Kafka'nın anlatı dünyasındaki sessizliği, duraksamayı ve sıkışmayı yeniden üretme sürecidir. Kafka'nın dili, yüzeyde yalın görünse de alt katmanlarında yoğun bir anlamsal derinlik ve bilinçli bir anlatı tarzı barındırır. Bu çok katmanlı yapının korunması, çevirmenin biçimsel sadakat ile erek dildeki akıcılık arasında ince bir denge kurmasını gerektirir.

Çevirmen, çeviri faaliyetinde bulunurken okura kolaylık sağlama eğiliminden ziyade, Kafka'nın metne dair sıkışmışlığını, ritmik karmaşıklığını ve varoluşsal sessizliğini korumaya yönelmelidir zira Kafka'nın dili, tam da bu zorluklar aracılığıyla anlam kazanır. Ancak metin sadeleştirildiğinde ise özündeki gerilim çözülür ve anlatı üslubunu yitirir. Bu bağlamda çevirmenin görevi, okurun metinle kurduğu mesafeyi değiştirmeden, onu Kafka'nın dünyasında kademeli biçimde “*hıpsolmaya*” davet etmektir.

Ancak bu sayede Kafka'nın evrensel yabancılaşma deneyimi Türkçede de aynı yoğunlukta aktarılmış olur. Böyle bir çeviri, yalnızca sözcüklerin karşılığını değil, anlatının ruhunu, sessizliğini ve belirsizliğini de taşır. Bu yaklaşım, edebiyat çevirisini basit bir dil aktarımı olmaktan çıkararak, kültürlerarası bir yeniden yaratım eylemine dönüştürür. Sonuç olarak, başarılı bir Kafka çevirisi hem kaynak dilin biçimsel derinliğini hem de hedef dilin ifade imkânlarını bir araya getirerek, iki dil arasında estetik bir köprüyü kurmayı başaran bir çeviri eylemidir.

KAYNAKÇA

- Bassnett, S. (2002). Translation Studies. Routledge, London/New York. TDK (2005). Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Kafka, F. (1994). Die Verwandlung. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
- Kafka, F. (2003). Değişim (Çev. Arif Gelen). Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Kafka, F. (2004). Dönüşüm (Çev. Çiğdem Özmen). Timaş Yayınları, İstanbul.

- Kafka, F. (2014). Dönüşüm (Çev. Gülperi Sert). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2015). Dönüşüm. (Çev. Gökhan Asan). Nilüfer Yayıncılık, Ankara.
- Kafka, F. (2017). Dönüşüm. (Çev. Ahmet Cemal). Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kafka, F. (2021). Dönüşüm. (Çev. Erkan Avcı). Mahzen Yayınları, Ankara.
- Kafka, F. (2024). Değişim (Çev. Aslı Candaş Schaeferdiek). Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Tepebaşı, F. (2015). Edebiyat Bilimine Giriş. Çizgi Kitabevi, Konya.
- Todorov, T. (2011). Edebiyat Kavramı ve Öteki Denemeler, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Uslu, Z. (2024). Dil Değişimi ve Yeniden Çeviri: Franz Kafka'nın "Die Verwandlung" Eseri Örneğinde Bir İnceleme. HUMANITAS- Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 12 (23), s. 396-410.
- Wood, J. (2008). Kurmaca Nasıl İşler (Çev. Ekin Bodur). Kayhan Matbaacılık, İstanbul.

Disjunction of the Self: Trauma Narrative in *Oryx and Crake*

Fatma Büşra Günçel*

ABSTRACT

Trauma studies help us understand how stories deal with painful experiences that cannot be expressed and processed consciously; therefore, only be seen in repeated or omitted words and actions, or compulsive behaviors. In literature, trauma studies have become an important theoretical framework to deal with the wounded consciousness of the speaker with a closer analysis of the narrative form and their compulsive actions. Margaret Atwood's novel, *Oryx and Crake*, offers substantial content to examine with the scope of trauma studies, focusing on the main character of the novel, Jimmy, also known as Snowman. The shift between the two identities of the main character portrays his disjunction in terms of identity and his traumatic response to the early psychological wounds that he is burdened with. His complicated and neglected relationship with his mother, the catastrophic age he lives in, with the ethically debatable genetic enhancements, his questionable passive stance in his best friend Crake's new human-like species project, and his complicated and compulsive romantic relationship with Oryx leave traces of his trauma. His responses or irresponsiveness play an important role in analyzing how he manages or fails to process his painful experiences. This paper focuses on the traumatic responses that can be observed through the narrative of Jimmy. Cathy Caruth's emphasis on trauma as "the breach in the mind's experience of time, self, and the world" stands out as the keynote argument on her theory that corresponds to the main focus of this paper.

Keywords: Ttrauma, compulsion, identity, narrative and trauma, post-apocalyptic witnessing

Benliğin Parçalanması: *Antilop ve Flurya*'da Travma Anlatısı

ÖZ

Travma çalışmaları; hikayelerin, bilinçli şekilde anlatılmayan ve ele alınamayan yönlerindeki acı verici deneyimleri nasıl ele aldığını anlamamıza yardımcı olur. Bu deneyimler, yalnızca tekrarlanan veya eksik bırakılan sözler ve eylemler ya da zorlantılı davranışlar aracılığıyla görülebilir. Edebiyatta travma çalışmaları, anlatı biçimini ve takıntılı eylemlerini daha yakından analiz ederek konuşmacının yaralı bilincini ele almak için önemli bir teorik çerçeve haline gelmiştir. Margaret Atwood'un *Antilop ve Flurya* adlı eseri, romanın ana karakteri Jimmy, diğer adıyla Kar Adamı'na odaklanarak travma çalışmaları kapsamında incelenmek üzere geniş kapsamlı bir içerik sunmaktadır. Ana karakterin iki kimliği arasındaki geçiş, kimlik açısından dağılmasını ve yüklendiği erken psikolojik yaralara karşı travmatik tepkisini tasvir eder. Annesi ile karmaşık ve ihmal edilmiş ilişkisi, etik açıdan tartışmalı genetik güçlendirmeler ile yaşadığı felaket dolu çağ, en iyi arkadaşı Flurya'nın yeni insan benzeri tür projesine karşı şüphe uyandırıcı derecedeki pasif tutumu ve Antilop ile karmaşık ve takıntılı romantik ilişkisi, travmasından izler taşır. Onun tepkileri veya tepkisizliği, acı verici deneyimlerini nasıl yönettiği veya işleyemediği konusunda önemli bir rol oynar. Bu araştırma, Jimmy'nin anlatımında gözlemlenebilen travmatik tepkilere odaklanmaktadır. Cathy Caruth'un travmayı "zihnin zaman, benlik ve dünya deneyimindeki kırılma" olarak vurgulaması, bu makalenin ana odağına karşılık gelen kuramının temel argümanı olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Travma, zorlantı, kimlik, anlatı ve travma, kıyamet sonrası tanıklık.

INTRODUCTION

Oryx and Crake was written by Margaret Atwood in 2003. Atwood defines the work as a speculative fiction with strong elements of science fiction. As a significant leading contemporary author, Atwood explores broad subjects, such as issues of biotechnology, environmental collapse, and power, from the perspective of a psychologically wounded narrator. Both listed as one of the most influential novels and became one of the most-banned books for student access in the USA, *Oryx and Crake* stands out as a pivotal work of the author. The novel is widely studied in light of ecocriticism and posthumanism in the academic world. Yet, the text also offers strong elements of trauma narrative. Katherine Snyder's research on the novel is highly noticeable in the framework of trauma studies.

This paper aims to analyze the fragmented vision and the disjunction of the self of the narrator by exploring his wounded psyche from the perspective of trauma studies, taking specifically from Cathy Caruth's theory of trauma as an overwhelming experience of sudden or catastrophic events that are not fully grasped or assimilated as they occur, leading to their delayed and repetitive return in the survivor's mind as

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Onsekiz Mart Üniversitesi, fatma.busra@hotmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-7967-8724>.

an “unclaimed experience”. With this approach, we can discover how genetic experiments and pharmaceutical engineering might affect individuals in their ethical understanding and their well-being. Studying the novel in terms of trauma theory can illuminate the vulnerability of today’s individuals in the face of the technologically fast-paced world.

The story juxtaposes between the pre-apocalyptic yesterday and the post-apocalyptic tomorrow of the narrator, Snowman, once Jimmy in the past. Neglect and later abandonment of a motherly figure, losing loved ones, constant insecurity, being lied to and cheated by close ones, and displacement play important roles in the novel to point out the traumatic experience of the narrator. The first-person narrative technique portrays the unreliable consciousness of the narrator in terms of how it streams through different times and events, omits certain details, avoids, and represses some experiences. Cathy Caruth (1996) defines trauma as “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events” that are not fully comprehended at the moment they occur because they are encountered too unexpectedly or too soon (p. 11). This unassimilated experience then returns later in delayed, repetitive manifestations like nightmares and flashbacks, revealing an “enigma of survival” in which the mind confronts an event it could not fully grasp when it originally happened (Caruth, 1996, p. 58). The ongoing change of identity throughout the novel is triumphantly foreshadowed in the beginning of the second chapter as follows, “Once upon a time, Snowman wasn’t Snowman. Instead he was Jimmy. He’d been a good boy then” (Atwood, 2003, p. 17). Additionally, the gaps and silences, the juxtapositions, identity crisis, and relations within seemingly irrelevant events render the traces of trauma. Also, Jimmy’s relationships with female characters illustrate a repetitive cycle, and his repressed wounds are displayed in his later encounters. Caruth’s emphasis on trauma as “the breach in the mind’s experience of time, self, and the world” corresponds to the disjunction of the self in the novel.

1. Trauma Theory and a Conceptual Overview of Narrative

Trauma theory, an important way to study literature, helps us understand how stories deal with painful experiences that are hard to express or even remember. Trauma theory comes from psychoanalysis and focuses on how trauma is not just a psychological wound but something that disrupts how a person experiences time, self, and the world. As Cathy Caruth (1996) explains, trauma is “not, like the wound of the body,” but rather “the breach in the mind’s experience of time, self, and the world” (p.4). These experiences often return suddenly and uncontrollably, repeating in the form of flashbacks or dreams. They are not chosen or remembered on purpose but feel like something happening outside of a person’s control (Caruth, 1996, p. 2).

Literature, like psychoanalysis, explores the tension between “knowing and not knowing” (Caruth, 1996, p. 3). This makes storytelling a powerful way to express trauma. Often, traumatic experiences are not remembered clearly or completely, so stories that deal with trauma may seem broken, unclear, or out of order. Andrew Barnaby (2018) notes that narrative helps bring the past into the present through “the labor of retrospective understanding,” even when that past hasn’t been fully processed (p. 34). But trauma doesn’t always allow for easy storytelling. It can leave behind gaps and silences. As Joshua Pederson (2018) writes, narrative might move “around trauma like a river past a hillock,” pointing to the event without directly describing it (p. 102).

Even when the event cannot be fully told, the story still tries to unearth a deeper truth. Caruth (1996) writes that trauma is “always the story of a wound that cries out,” showing us something real that can’t be expressed in other ways (p. 4). Art and literature can give voice to what feels unspeakable. Pederson (2018) gives the example of Philomela, who cannot speak about her pain but “uses her art to point toward it,” showing how weaving, like poetry or fiction, can “evoke loss even if that loss is... inarticulate” (p. 99).

In this way, trauma theory shows how narrative can help us witness and understand what cannot be said directly. Stories shaped by trauma often reflect the confusion, repetition, and silence that mark the traumatic experience itself. Through these forms, literature becomes a space where history, memory, and identity can be explored in the aftermath of what remains difficult to fully understand or express.

2. Traumatic Experience in *Oryx and Crake*: The Dual Identity from Jimmy to Snowman

Oryx and Crake depicts a post-apocalyptic world through the perspective of a character known as Snowman. The narrative does not follow a chronological order and does not offer a holistic portrayal of the

catastrophic experiences humanity has endured. Instead, through a retrospective narrative, Snowman alternates between his present situation and memories of the past, referring to his former self as “Jimmy.” Sometimes, on the other hand, Jimmy refers to himself as “Snowman.” Therefore, it becomes apparent that there is no climactic turning point at which Jimmy metamorphoses into Snowman by leaving all the traces of his past behind. The two selves conjoin and shift alternately throughout the narrative. The memories he recalls or the emotional fluctuations come along put either of the identities forward. His memories from the childhood years bring the idea that the other self, *Snowman*, resided within him already, and expressed as follows, “About the different, secret person living inside him they knew nothing at all” (Atwood, 2003, p. 66).

Despite the fact that there is a crossroads where Jimmy becomes Snowman during the outbreak of worldwide plague, namely “the Red Death,” his life, beginning from his early childhood, is endowed with the impacts of the genetic enhancement, foreshadowing of the apocalypse, and the ethical dilemma that his parents went through. Thus, the crossroads stand out as the ultimate outcome, rather than a surprising climax in his story. Just as the early traces and hints of the apocalypse, the early signs of Snowman, Jimmy’s post-apocalyptic self, reside within him, all along. At the first time that Jimmy catches a glimpse of Oryx in an adult film that she directly looks into the camera, her gaze brings a grand impression on Jimmy “right into the eyes of the viewer—right into Jimmy’s eyes, into the secret person inside him. *I see you*, that look said.” (Atwood, 2003, p. 104) This moment from Jimmy’s adolescence years puts an emphasis on the early existence of Snowman.

The precise moment when Jimmy feels an urge to adopt a new character, and most importantly, not be himself any longer, corresponds to the time he introduces himself to the Crakers, the post-apocalyptic species of the new world.

My name is Snowman,’ said Jimmy, who had thought this over. He no longer wanted to be Jimmy, or even Jim, and especially not Thickney: his incarnation as Thickney hadn’t worked out well. He needed to forget the past—the distant past, the immediate past, the past in any form. He needed to exist only in the present, without guilt, without expectation. As the Crakers did. Perhaps a different name would do that for him (Atwood, 2003, pp. 406-407).

As it can be deduced from the quotation above, perhaps the possibility, the potential, or the seeds of an alternative identity become his reality as a response to trauma-triggering experience. Barnaby (2018) puts trauma as “the disorienting experience of finding oneself at a loss,” just as finding Snowman at the loss of Jimmy (p. 22). What Jimmy witnesses at this point is a cataclysm or an apocalypse which almost the whole of humanity experiences a sudden, contagious disease that has been secretly planned and injected into humankind by the very best friend of Jimmy. On the one hand, he has to face Crake’s betrayal; on the other hand, he is responsible from Crakers, establishment of the new world order, and deals with the pain of loss of humanity, meaning *Homo Sapiens Sapiens*. Such a dramatic turn of events corresponds to the definition of trauma, as Caruth (1996) emphasizes, as “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events” (p. 11).

3. An Insight into the Narrative Form

The flashbacks offer valuable insight into the mentality and reason behind the apocalyptic world Snowman now inhabits. However, this insight goes beyond the political and social dimensions of the crisis; it also explores Jimmy’s personal experiences and emotional responses, gradually tracing his transformation into Snowman. The roots of his isolated and perilous world—populated by genetically engineered, human-like or animal-like but non-human creatures—can be found in his childhood. These memories are often conveyed through a stream-of-consciousness technique, which, alongside the novel's structured narrative, allows readers to follow Snowman's psychological and emotional journey in a changing world.

The narrative of the novel provides profound tools to analyze the framework of trauma with stream of consciousness, omissions, nicknames, inner monologues, and cues that help him recall memories and past experiences, perhaps repressed at the time. While in the scope of trauma studies, the narrative of the novel and the language used by Jimmy, or Snowman, play an important role since the “truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language” (Caruth, 1996, p. 4). Therefore, the belatedness of the truth,

and also the details that Jimmy utters or avoids expressing, can be interpreted as his traumatic response. One of such responses by him is the fact that “there are a lot of blank spaces in his stub of brain, where memory used to be” (5). Consequently, making him an unreliable speaker, his narrative might have missed or manipulated some minor or grand details, especially in terms of his involvement in Crake’s project, and so on. Franks (2024) argues that “trauma generally appears as a sudden, horrifying upheaval of familiar circumstances that leads to self-loathing, self-effacement, or self-aggrandizement” in *Oryx and Crake*, causing a dysfunction of the self and an unreliability in terms of narrative (p. 3).

The contrast between Snowman and Jimmy allows the novel to be read as a trauma narrative. As a post-apocalyptic survivor, Snowman lives in constant danger and isolation, haunted by his memories. He even attempts to avoid some of his memories, yet fails to do so, “I am not my childhood,” Snowman says out loud. He hates these replays. He can’t turn them off, he can’t change the subject, he can’t leave the room” (Atwood, 2003, p. 77). Particularly significant are his recollections of his parents, which illuminate various trauma responses such as memory gaps, repressed anger, identity fragmentation, oscillation between his two selves, yearning for maternal affection, disconnection from reality, and feelings of invisibility. These features become apparent through close observation of his emotional reactions, the associations he makes between events, and the omissions in his storytelling. His childhood exposure to his parents’ frequent arguments also serves as a crucial point in tracing the origins of his psychological trauma.

4. The Influence of Relationships

Jimmy’s memories of his mother are limited and marked by a specific tone shaped by her eventual abandonment of the family. Before leaving her only child and husband, she behaves with paranoia, cynicism, and anger. The conflicts she has with Jimmy’s father, as Snowman recalls, are not centered on personal matters but rather serve as early signs of the looming global catastrophe. She questions and criticizes the political ideologies and ethically questionable research practices of the corporations for which Jimmy’s father works. She claims these studies to be “wrong, the whole organization is wrong, it’s a moral cesspool” (Atwood, 2003, p.64). Though these genetic experiments are promoted as beneficial to humanity, they present serious ethical concerns and threats. In this light, her departure seems more like a protest against a corrupt system than a purely personal decision. Yet, for Jimmy, this painful experience is filtered through his longing for maternal affection, making it a key element in understanding his traumatic development.

The dynamics set with his mother during his childhood and adolescence years might have caused an early trauma by causing unhealthy bonding and sexual responses later in his life. His relationship with two women in different periods who are actually committed to other men, and consider Jimmy as the “fun” or “intriguing” one, reflects a pattern of emotional displacement and unresolved maternal conflict (Atwood, 2003, p. 369). His mother’s emotional absence, her intellectual detachment, and eventual abandonment seem to have left Jimmy with a lingering sense of rejection and a craving for affection that is never fully met. His detachment from his self as Jimmy also comes along with the detachment from his mother by isolating himself with his alternative self: “Snowman has a clear image of his mother – of Jimmy’s mother” (Atwood, 2003, p. 35). This psychological wound manifests in his romantic entanglements with women like Oryx and one of his girlfriends. These women, much like his mother, are elusive, emotionally unavailable, and ultimately unattainable. Jimmy’s role in these relationships is often passive and secondary—he is the one being used, entertained, or consoled, but rarely the one truly seen or loved. Katherine V. Snyder (2011) mentions the female voice that pops in Jimmy’s mind in quite different settings, yet seems to represent a continuity in terms of the identity of her, since “we come to recognize its imaginary female speaker as both utterly generalized- an every woman who is variably a prostitute, his mother, a friend, his lover- and at the same time utterly specific: Oryx playing all of these roles.” (p. 478).

The ambiguity about the female characters reflects that Jimmy is caught in a repetitive cycle of trying to reclaim a nurturing figure through women who cannot provide that stability. His pursuit of women already committed to others may reflect an unconscious repetition compulsion, a Freudian concept where one reenacts early emotional wounds in an attempt to master or undo them. His avoidance of processing his mother’s abandonment might be acted out in his later relationships with other women, as Barnaby (2018) puts it, “the second event then becomes the psychological expression of what in the first event was never consciously registered” (p. 25). In his relationship with Oryx, for instance, Jimmy is both fascinated and

tormented by her past, yet he never fully grasps her inner world. She remains, like his mother, a mystery, part object of desire. Even when he shows Oryx a picture of herself from the adult film that he first had a glimpse of her, she avoids recognizing herself by making ambiguous remarks. Due to the unreliability of Jimmy, his perception of Oryx and his honesty about their memories together remain a question. He even asks himself, “Was there only one Oryx, or was she legion?” (Atwood, 2003, p. 362).

Furthermore, the ideological divide between his mother and father lays the foundation for the internal conflicts and interpersonal dynamics Jimmy will later face in his relationships with Oryx and Crake—two pivotal figures in both his adolescence and adulthood, and in the creation of the post-apocalyptic world itself. Jimmy’s father, a loyal figure within the scientific establishment of the Compounds, embraces the technology-oriented worldview, where emotional detachment, profit-driven research, and utilitarian ethics dominate. In contrast, his mother resists this system, ultimately leaving both her family and the oppressive ideological order it represents. This rupture between logic and emotion, conformity and rebellion, is internalized by Jimmy and resurfaces in his inability to reconcile his emotional needs with the dystopian society around him.

Crake represents the intellectualized, dehumanized world of his father—a world where emotions are considered biological defects, and where progress is measured solely in scientific outcomes. Crake’s fascination with control, efficiency, and engineered perfection reflects the logical extreme of the Compound ideology. Jimmy, however, remains emotional; he struggles to find meaning beyond what the world has to offer. Despite his awareness of the dangers of Crake’s logic, he is unable—or unwilling—to intervene, suggesting a learned helplessness rooted in his childhood role as a powerless observer in his parents’ conflict. He sees but does not act, just as he did when his mother left, or when Crake began developing the deadly BlyssPlus project. In this regard, it also raises the question whether Jimmy is really unaware of the ultimate plans of Crake until the Red Death takes over. The later gaps in his memory, as Snowman might have been the result of the guilt and conscience he experiences as a result of his former actions or lack of action. The triangle of Jimmy, Crake, and Oryx thus mirrors the unresolved familial structure of his childhood: Crake as the cold, calculating father-figure; Oryx as the nurturing-yet-unreachable mother; and Jimmy as the emotionally stunted child, caught in between.

In the end, Jimmy is stuck in the middle; he doesn’t fully believe in Crake’s project, but he also doesn’t stop it. He goes along with Crake’s plan, even though he feels something is wrong and argues that he “never bought” what Crake claims to be doing (Atwood, 2003, p. 377). Crake wants to make a new kind of human, one without emotions like jealousy or fear, purified from the concept of art and religion, meaning symbolic thought, because he sees such things as dangerous. Jimmy, on the other hand, still feels love, sadness, and guilt—things Crake sees as weaknesses. After everything falls apart, Jimmy becomes “Snowman,” a lonely survivor in a world that no longer makes sense to him. He remembers the past, but there is no one left who really understands it. He tells stories to the Crakers, but he knows the stories are not completely true. Jimmy ends up being a person in between—between the old world and the new one, between science and emotion, between action and silence. He doesn’t save the world. Instead, he is left behind, carrying the memories of everything that went wrong.

CONCLUSION

Oryx and Crake offers a great insight into a character who survived through the post-apocalyptic world yet was wounded more psychologically, rather than physically, in the process. The psychological wound he carries stands out most apparently in his shift of identity from Jimmy to Snowman. The disjunction of the two selves represents his attempt to refrain from his memories and the past. Adopting a new name, namely a new identity brings the idea of detaching from the pains he has to endure, yet could not find a way to cope with. Jimmy corresponds to his early childhood before the catastrophe takes place. He has to face the early signs of the looming apocalypse with the excessive genetic enhancements and the disagreement on this matter between his parents about the ethics beyond these studies. The departure of his mother and his emotional paralysis to respond to such a painful experience make up the first traumatic wound of Jimmy. This painful experience, which seems to be repressed, is repeated through Jimmy’s relationship with other women, who submit to being neglected and being their second option. The unhealthy relationships he develops with women who are committed to other men reflect their emotionally unavailable and

unattainable nature, a metaphor for Jimmy's mother. Such compulsive behavior reflects his wounded self and trauma. Jimmy's irresponsible demeanor after his mother's abandonment continues to a certain extent about Crake's project. He goes through ethical debates that his mother used to; however, he avoids or fails to make an attempt to stop. In the end, after the Red Death takes place, he has to take care of the new human-like species that Crake designs. At this point, he willingly becomes Snowman, and his narrative alternates through time, between the past and present, with the stream-of-consciousness technique. The inconsistency and unreliability of his narrative are the ultimate and most apparent signs of his trauma.

REFERENCES

- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. Virago Press, 2003.
- Barnaby, Andrew. "The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies." *Trauma and Literature*, edited by Roger Kurtz, Cambridge University Press, 2018, pp. 21-35.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience*. The John Hopkins University Press, 1996.
- Franks, Nadia-Terese Laguna. "Belief Rather Than a Memory"—The Relationship Between Gender and Trauma in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*." *C21 Literature*, vol.11, no.1, 2024, pp. 1-23.
- Pederson, Joshua. "Trauma and Narrative." *Trauma and Literature*, edited by Roger Kurtz, Cambridge University Press, 2018, pp. 97-109.
- Snyder, Katherine V. "Time to Go': The Post-Apocalyptic and the Post-Traumatic in Margaret Atwood's 'Oryx And Crake'." *The John Hopkins University Press*, vol.43, no.4, 2011, pp.470-489.

Storied Matter and Sustainable Narratives: Material Ecocriticism in Dr Seuss' "The Lorax"

Gökçe YETKİN*

ABSTRACT

Since William Rueckert's 1978 essay, ecocriticism has evolved from exploring human-nature relationships to incorporating intersectional studies like environmental justice and material ecocriticism foregrounding the agency of non-human entities in co-authoring narrative worlds. This framework can position children's literature as a potent medium to explore environmental themes, offering accessible yet impactful stories. Dr. Seuss's *The Lorax* (1971) exemplifies material ecocriticism by vividly portraying an ecosystem devastated through the Once-ler's mechanized deforestation of Truffula Trees. The Lorax's persistent proclamation, "I speak for the trees," emphasizes environmental stewardship, advocating against overconsumption and ecological neglect, thus demonstrating interconnected human and non-human narratives.

Central to the story is the symbolic preservation of a single Truffula seed entrusted to a child, encapsulating the core idea of what Iovino and Opperman term "storied matter"—the concept that material entities carry memory, agency, and the potential for regeneration. This narrative gesture highlights intergenerational responsibility, inspiring readers toward ecological activism. By tracing the seed's journey from exploitative adulthood to a hopeful, child-centered eco-politics, this study demonstrates that children's literature effectively mobilizes allegory and affect to recalibrate environmental ethics.

Analyzing *The Lorax* within broader twentieth-century environmental movements, this study reveals how incorporating material ecocriticism into children's literature broadens theoretical perspectives beyond its adult-centred canon, contributing current debates on fiction and ecocriticism, providing educators and activists essential narrative tools to promote sustainability in the Anthropocene.

Keywords: Material ecocriticism, children's literature, The Lorax, storied matter, anthropocene.

Öykülü Madde ve Sürdürülebilir Anlatılar: Dr. Seuss'un "The Lorax" Adlı Eserinde Maddesel Ekoeleşti

ÖZ

William Rueckert'in 1978 tarihli makalesinden bu yana ekoeleşti, insan-doğa ilişkilerini inceleyen bir alandan, çevresel adalet ve maddesel ekoeleşti gibi kişiselsel çalışmaların dahil edildiği; insan olmayan varlıkların anlatı dünyalarının ortak-yazarları olarak taşıdığı eyleyciliği öne çıkaran bir kuramsal çerçeveye doğru evrilmiştir. Bu kuramsal genişleme, hem erişilebilir hem de etkili anlatılar sunarak çocuk edebiyatını çevresel temaları keşfetmek için güçlü bir mecra olarak konumlandırır. Dr. Seuss'un *The Lorax* (1971) adlı eseri, Once-ler'in Truffula Ağaçlarını makineleşmiş biçimde yok etmesiyle çöken bir ekosistemi göz alıcı biçimde resmederek maddesel ekoeleştinin örnek bir uygulamasını sunar. Lorax'ın sürekli yinelediği "Ağaçlar adına konuşuyorum" ifadesi, çevresel sorumluluğu vurgularken aşırı tüketim ve ekolojik ihmale karşı çıkararak insan ve insan-dışı anlatıların birbirine bağlılığını görünür kılar.

Hikâyenin merkezinde, bir çocuğa emanet edilen tek bir Truffula tohumu vardır; bu tohum, Iovino ve Opperman'ın "öykülü madde" olarak adlandırdığı, maddi varlıkların bellek, eyleycilik ve yeniden doğuş potansiyeli taşıdığı düşüncesini somutlaştırır. Bu anlatısal jest, kuşaklar arası sorumluluğu öne çıkarır ve okuru ekolojik eylemliliğe teşvik eder. Tohumun sömürü odaklı yetişkinlikten umut dolu, çocuk merkezli bir eko-politika tahayyülüne doğru izini süren bu çalışma, çocuk edebiyatının çevresel etiği yeniden düzenlemek için alegori ve duygulanımı etkili biçimde harekete geçirdiğini ortaya koyar.

The Lorax'ın yirminci yüzyıl çevre hareketleri bağlamında incelenmesi, maddesel ekoeleştinin çocuk edebiyatına uygulanmasının, alanın yetişkin merkezli kanonunun ötesine geçen kuramsal perspektifler sunduğunu gösterir; kurgu ve ekoeleşti üzerine güncel tartışmalara katkı sağlar ve eğitimciler ile aktivistlere Antroposen'de sürdürülebilirliği teşvik etmek için temel anlatısal araçlar sunar.

Anahtar Kelimeler: Maddesel ekoeleşti, çocuk edebiyatı, *The Lorax*, öykülü madde, antroposen

INTRODUCTION

Like many critical approaches in social sciences, ecocriticism has also evolved and accumulated over time since it was first coined by William Rueckert in his 1978 essay "*Literature and Ecology: An Experiment in*

* Research Assistan, Dicle University, Department of English Language and Literature, gokce.yetkin@dicle.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0004-4917-1449>.

Ecocriticism". The changes in it are often referred to as different "waves" to classify the progress in this field. Although "wave" is a notion that is more typically linked to feminism, it has also been used in ecocriticism to represent changes in approach and focus. These waves in ecocriticism are generally clustered in three phases. The first wave is based on the introduction of the relationship between humans and nature. The studies in this wave also address the environmental concerns which will continue later. Buell indicates the thriving anxiety about the possible consequences of industrialization and how modern society is not adequate enough to manage them. (2005, p. 5) Additionally, this first wave is like a call for scholars and writers to acknowledge the nature in their works. The second wave, on the other hand, has broadened the perspective of the first one and has included minority groups and the aspect of environmental justice in the field studies. In fact, as Nuri cited in his work from Buell's *"Ecocriticism: Some Emerging Trends"*, he appreciates this characteristic of the second wave so much that he discusses second wave's ecocriticism most distinguished activist point is the unequal sharing of environmental prosperity and threats among the people from diverse communities according to their ethnicity and social classes. (Buell, 2011, as cited in Nuri, 2020, p. 8) By the time, the appearance of the third wave shows that Buell's genuine prediction about this wave was true because the second and third waves of ecocriticism had expanded its focus to include a wider range of literary works and genres, exploring previously overlooked issues. (Nuri, 2020, p. 12) This expansion has allowed ecocriticism to engage a broader audience and spark new discussions about the relationship between humans and the nonhuman world. Still, the more progress ecocriticism has made, the more intersectional it becomes. Nowadays, it is studied as a discipline intertwined with other theories like posthumanism and postmodernism. As ecocriticism becomes increasingly aligned with these interdisciplinary currents, it opens onto material ecocriticism, a branch that deepens the field's engagement with the physical, affective, and agential dimensions of the non-human world.

Material ecocriticism is another specified field under the umbrella of ecocriticism. This branch of ecocriticism examines the intersectionality of literature, culture, and ecology with a focus on materiality. Therefore, it also explores the vital agency of non-human and more-than-human entities, such as landscapes, animals, plants, and environmental processes. It considers how these material forces shape human experiences, narratives, and cultural representations. From this point forth, children's literature can have rich materials for telling stories about the relationship between humans and the environment.

1. The storied matters of "The Lorax"

Since the literary works in children's literature provide simple as well as catchy content, they can reach a large target group of readers from children to adults. Thus, showing the relationship between human and non-human world within the environmental aspects can "teach the reader to safeguard the resources of nature: water, land, air, sea and heritage sites". (Baratz & Hazeira, 2012, p. 34) By considering material ecocriticism, this paper aims to examine the work of Dr Seuss's *"The Lorax"* (1971) as a poignant example in its field.

The story was published in 1971, known as just one year after the first Earth Day, and it happens across the time historian Leslie Thiele has announced that the "third wave" of the environmentalism was around the corner. (Thiele, 1999, as cited in Bergthaller, 2006, 160) The tale opens up with the introduction of the setting. It mentions the present situation of a town where the "Grickle-grass grows". (Seuss, 1971, p. 7) Moreover, it picturizes a place which shows its fictional world after a kind of apocalypse in which the former inhabitants have left the town, the sky is grey, the dead trees are around, and the birds look weary. It is said that only "the old Once-ler" is in the town. Therefore, the setting raises a cautionary feeling about the world today and reminds the reader of the significance of the relationships between human beings and the matter. At the same time, the opening gives the anticipating feeling about the prequel of the current life through a child's inner thoughts uttered by the omniscient narrator questioning what the Lorax was, why it was there and encouraging the child to ask him since he knows. (Seuss, 1971, p. 9) In this opening, the playful word choice by the author can be seen. The story of the past continues to be narrated by the old Once-ler, which is suitable for his kind because "Once-ler" indicates the traditional beginnings of the tales. Furthermore, it shows the power of having the memory of the past to tell stories about. As Oppermann states human action differs from material agency thoroughly, but, they require each other "in an intersubjective way". (2014, p. 34)

In this sense, the concept of narrative agency has an archetypal role in material ecocriticism, consistently causing complicated kinship that is often clashing yet always plentiful with the permeation of “*various beings, discourses, meanings, and materiality*”; therefore, “*storied matter*” is indivisible from the “*storied human*” existentially and it produces “*epistemic configurations of life, discourses, texts, and narratives with ethico-political meanings*”. (Oppermann, 2014, p. 34) The old Once-ler starts to tell the stories about the former state of life with the moment that he discovered this special place where the “*Truffula Trees*”, the “*Swomee-Swans*” and the “*Humming-Fish*” are among the settlers. (Seuss, 1971, p. 18-21) He also mentions how the Truffula Trees seem unique and precious since their trufs are like silk, and he continues with the time that he built a small shop to knit a “*Thneed*” made from a Truffula tree that he chopped. Naming the product as Thneed is also alarming the fact that human beings are overconsuming by using the resources of the world to purchase some unneeded things. Back to the story, this tree was the life space of the Lorax, so he was the first one who noticed that something was going on wrongly in his environment, and he uttered his famous quote that will echo in the story and the reader's mind later on: “*I am the Lorax. I speak for the trees. I speak for the trees, for the trees have no tongues. And I'm asking you, sir, at the top of my lungs. [...] What's that THING you've made out of my Truffula tuft?*” (Seuss, 1971, p. 29)

The Lorax, in this sense, is aware of the “*ontological identity*” of his environment and he knows that the Once-ler can harm nature since he seems as a superior subject (Oppermann, 2012, p. 37). The language of the tale implies that every substance matters; however, it also gives the sense of dramatic irony that the Once-ler never stops, as a matter of fact he does not just like human beings in reality. Although all begin with one chop, the activity of chopping trees expeditiously is increased because of the old Once-ler's interest and benefit from it. He does not only listen to the Lorax's warning and begging, but he starts to work with the machines chopping the Truffula trees even more fastly. The Lorax never gives up “*speaking for the trees*”, he, indeed, stands for the other habitants like the Brown Bar-ba-loots because their homes are the Truffula trees but they are replaced with the big factories and machines to produce extremely more Thneeds. Within this context, Dr Seuss's “*The Lorax*” manages to make both Nature and child empowered, and as Wagner-Lawlor argues, “*this empowering is through voice, [...] and these kinds of texts set out to show their reader that in order to help, he or she has to speak for Nature, to be its voice in society*”. (1996, p. 150) Meanwhile in the story, as a result of the air and water pollution, the fish and the birds get sick and are displaced. Moreover, the Truffula trees come to an end, and eventually, the factory has to stop producing Thneeds. After all the efforts that the Lorax has made, he has to leave his homeland by only leaving “*a pile of rocks, with one word... 'UNLESS'*”. (Seuss, 1971, p. 62) At first, the Once-ler could not get the meaning of this word as he says, but now he understands. He tells the child “*UNLESS someone like you cares a whole awful lot, nothing is going to get better. It's not*”. (Seuss, 1971, p. 64) The conjunction of “*unless*”, here, contains the meaning of the materials lost through time and it implies that everything could be different. As Canavan suggests, this ending “*makes an impassioned demand upon its imagined child reader to (somehow) act to undo a future that is already ruined, at the same moment that the grammatical mood of the utterance subtly shifts from the realm of subjunctive possibility to a more starkly declarative final doom*”. (2017, p. 2) On the other hand, the tale does not end with just an irreversible regret like this and not leave the children or any other reader with some bitter feelings alone. The last move of the old Once-ler is to give the unnamed child the last seed of the Truffula trees. That seed like a magically real matter has the potential of building the future with the hope it carries. The seed has ecophilosophical meaning like it is the hypostasis since it has the power of recovering nature. Moreover, the tale also reminds the existence of human and gives an advice to the reader via the child character that they should sustain the story of the seed. Therefore, the existence of human beings is not underestimated. As Alaimo puts it, the human is “*intermesbed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from the environment*”. (2010, p. 2) Like in the tale, the corruption of nature eventually harms the materiality of every single being. After all, the last seed has been protected by the old Once-ler but he is exhausted to plant it and he gives this mission to the child. As Alaimo recalls Val Plumwood's insistence, an ethical human and non-human relation requires recognition of “*both the otherness of nature*” as well as its “*continuity with the human self*”. (Plumwood, 1993, as cited from Alaimo, 2010, p. 42)

CONCLUSION

In the light of the foregoing research, it is important to highlight that there has been made great progress in the ecocritical theories, starting from the discussion of nature writing to the arguments for the interpenetrating relationship of human and non-human world. Taking the language factor into account, narrative agency plays a pivotal role for unveiling the stories of the matter. Children's literature can provide great tools of language for understanding the surroundings and also the value of being aware of the environment. Published in 1971, several decades before material ecocriticism debates, Dr Seuss's "The Lorax" demonstrates a story of a place which has an endemic ecosystem similar to the world, and it speculates about the possible future of that place which is annihilated day by day. It should remind the reader that there can be no place to go when it happens to the real world, and without embracing the inner and outer substances that make the human possible to live, it will lead the tragic flaw of the world otherwise; therefore, human beings. Carrying out this cautionary aspect, the tale gives the message about the significance of the material world since life forms are intermingled and it does not specifically divide the world in a binary way but it promotes the idea that even living world is shaped by non-living world and that world is home to "some bodies" and vice versa.

REFERENCES

- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment and the material self*. Indiana University Press.
- Baratz, L., & Hazeira, H. (2012). Children's literature as an important tool for education of sustainability and the environment. *International Electronic Journal of Environmental Education*, 2(1).
- Bergthaller, H. (2006). "Trees are what everyone needs:" *The Lorax*, anthropocentrism, and the problem of mimesis. In *Nature in literary and cultural studies* (pp. 155–175). https://doi.org/10.1163/9789401203555_009
- Buell, L. (2005). *The future of environmental criticism: Environmental crisis and literary imagination*. Blackwell Publishing.
- Buell, L. (2011). Ecocriticism: Some emerging trends. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 19(2), 87–115.
- Canavan, G. (2017). Unless someone like you cares a whole awful lot: Apocalypse as children's entertainment. *English Faculty Research and Publications*. https://epublications.marquette.edu/english_fac/380
- Geisel, T. S. (1971). *The Lorax*. Random House. (Digital version). Retrieved January 10, 2024, from https://yale.learningu.org/download/91736886-e31e-47c0-8a3b-f1c1843a6f7c/H3146_The%20Lorax_Storybook.pdf
- Nuri, M. A. (2020). Three waves of ecocriticism: An overview. *Horizon*, 5(1), 253–268. Retrieved January 10, 2024, from https://www.researchgate.net/profile/Mohammad-Ataullah-Nuri/publication/359055624_Three_Waves_of_Ecocriticism_An_Overview
- Oppermann, S. (2012). Ecocriticism: Past and present of environmental and literary studies. In *Ecocriticism: Environment and literature* (pp. 9–59). Phoenix.
- Oppermann, S. (2014). From ecological postmodernism to material ecocriticism: Creative materiality and narrative agency. In S. Oppermann & S. Iovino (Eds.), *Material ecocriticism* (pp. 21–36). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt16gzq85.6>
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. Routledge.
- Ruckert, W. (1978). Literature and ecology: An experiment in ecocriticism. *Iowa Review*, 9(1), 71–86. Reprinted in C. Glotfelty & H. Fromm (Eds.), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* (pp. 105–123). University of Georgia Press.
- Thiele, L. (1999). *Environmentalism for a new millennium: The challenge of coevolution*. Oxford University Press.
- Wagner-Lawlor, J. A. (1996). Advocating environmentalism: The voice of nature in contemporary children's literature. *Children's Literature in Education*, 27(3), 143–152. <https://doi.org/10.1007/BF02355686>

Staging Illusion: Metafiction and the Crisis of Reality in Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Güllü YAVUZ*

ABSTRACT

Who's Afraid of Virginia Woolf? (1962) by Edward Albee is a captivating investigation of fiction as a structural and existential requirement, as well as a thematic concern. This study examines the play via Linda Hutcheon's theoretical lens of metafiction, which highlights fiction's self-reflexivity, performativity, and ability to challenge the boundaries between narrative fabrication and real experience. The drama revolves around George and Martha's creation of an imagined child, which acts as both a coping strategy and a symbolic framework for the couple's damaged relationship. Rather than concealing illusion, the play reveals the deliberate building of narrative as a coping mechanism for psychological trauma, unmet expectations, and interpersonal disillusionment. The dramatic structure maintains its metafictional aspect by organizing performances around performative "games," highlighting the performative dimension of language and identity. George and Martha are constantly creating narratives and performing roles, mirroring Hutcheon's claim that metafictional works highlight their own textuality while also revealing the volatility of meaning and truth. This study contends that *Who's Afraid of Virginia Woolf?* works as an archetypal work of dramatic metafiction, in which fiction serves not only as a representation but also as an active, formative force in the characters' lives. In this setting, Albee's play provides a profound commentary on the interplay between illusion and reality, as well as the fictions that both preserve and degrade human connection.

Keywords: Metafiction, illusion, reality, self-reflexivity, dramatic fiction.

İllüzyonu Sahnelemek: Edward Albee'nin *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Adlı Eserinde Meta-Kurgu ve Gerçeklik Krizi

ÖZ

Edward Albee'nin 1962 tarihli *Who's Afraid of Virginia Woolf?* adlı eseri, kurguyu yapısal ve varoluşsal bir gereklilik ve tematik bir konu olarak ele alan büyüleyici bir çalışmadır. Bu çalışma, Linda Hutcheon'un kurgunun öz-yansıtıcılığını, performativitesini ve anlatı kurgusu ile gerçek deneyim arasındaki sınırları sorgulama yeteneğini vurgulayan meta-kurgu teorisi merceğinden oyunu incelemektedir. Oyun, George ve Martha'nın hayal ettikleri bir çocuğun yaratılması etrafında döner. Bu çocuk, çiftin zarar görmüş ilişkisi için hem bir başa çıkma stratejisi hem de sembolik bir çerçeve görevi görür. Oyun, illüzyonu gizlemek yerine, psikolojik travma, karşılanmamış beklentiler ve kişilerarası hayal kırıklığı için bir başa çıkma mekanizması olarak kurgunun kasıtlı olarak inşa edildiğini ortaya koyar. Dramatik yapı, performatif "oyunlar" etrafında performansları düzenleyerek, dil ve kimliğin performatif boyutunu vurgulayarak meta-kurgusal yönünü korur. George ve Martha sürekli olarak anlatılar yaratır ve roller oynarlar, bu da Hutcheon'un meta-kurgusal eserlerin kendi metinselliğini vurgularken aynı zamanda anlam ve gerçeğin değişkenliğini ortaya çıkardığı iddiasını yansıtır. Bu çalışma, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* adlı eserin, kurgunun sadece bir temsil değil, aynı zamanda karakterlerin hayatlarında aktif ve biçimlendirici bir güç olarak da işlev gördüğü, dramatik meta-kurgunun arketipik bir örneği olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, Albee'nin oyunu, illüzyon ve gerçeklik arasındaki etkileşimin yanı sıra, insan ilişkilerini hem koruyan hem de bozan kurgular hakkında derin bir yorum sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Meta-kurgu, illüzyon, gerçeklik, öz-yansıtıcılık, dramatik kurgu.

INTRODUCTION

Throughout history, fiction has been far more than a way of telling stories but an important means of human beings expressing themselves, negotiate reality and interpret relationships. Through fiction, individuals are able to create frameworks that help them organize experiences, give meaning to their inner turmoil and confront the ambiguities as well as contradictions of existence. Edward Albee, being one of the milestones of American drama, illustrates this principle successfully in his well-known play *Who's Afraid of Virginia Woolf*. The play is accepted as domestic drama that represents a dysfunctional married couple,

*Instructor, İstanbul Kent University, School of Foreign Languages, gullu.yavuz@kent.edu.tr., ORCID No: <https://orcid.org/0009-0006-6665-0585>.

however, when it is examined through the lens of metafiction, the play reveals a far deeper exploration of human reliance on illusion and the constructed nature of narrative reality.

At the core of the play, there is George and Martha's imaginary child who is a fictional creation that sustains the couple's emotional and psychological lives. However, the child is paradoxical, since it both gives them a sense of purpose in their lives and instability and pain. Through the child, the couple tries to ignore the problems in their relationship and continues their fictional lives. While the imaginary child is exposed by George in front of their guests, the couple has nothing to hold on to, since the fictional child is at the center of their marriage that keeps them together. Rather than accepting and living a real life, George and Martha adopt an illusion and create a fictional life to live in.

Linda Hutcheon's theory of metafiction provides an important framework to analyze Albee's play. According to Hutcheon, metafiction is "*fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity*" (Hutcheon, 1980, p. 1). For that reason, it is both self-reflexive and self-critical, hence it aims to show its constructedness to the reader emphasizing its artificiality. In addition, Hutcheon claims that the role of the readers is also crucial in terms of metafiction, since they become the co-creators of the narrative. Hence, it can be concluded that metafiction is both performative and ethical, as it involves the readers in the construction of the illusion.

In the play, the child becomes the embodiment of metafiction; while the play is the fiction itself, the story of the imaginary boy embraces metafiction. Other than the child, the title of the play offers a metafictional element since it combines a children nursery rhyme "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?" as well as the author Virginia Woolf's name in it. By doing so, Albee combines a song with a literature figure to create a sophisticated element for the audience to think. In addition, the act titles of the play and the games the hosts play for their guests present a pivotal element in terms of metafiction. The acts "Fun and Games", "Walpurgisnacht", and "The Exorcism" signify the games and plays which embody Linda Hutcheon's significant term "self-reflexivity". As in every act, the characters build and destroy their own games as well as the roles they embrace; they both construct and deconstruct their own narratives. Moreover, the reader becomes the part of the narrative construction, as they accept what is told as real; yet when the fiction collapses, they also feel betrayed.

In accordance with Linda Hutcheon's perspective of metafiction and self-reflexivity, Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* presents a different angle. While it includes artificial elements like the child, and the act titles it also reminds readers that they are reading a game which is also fictional. In addition, it makes the reader a participant in the meaning creation since they accept the truth as told until face with the illusion itself. Hence, the play can be analyzed through Hutcheon's understanding of metafiction and self-reflexivity.

1. Theoretical Framework: Hutcheon and Metafiction

According to Linda Hutcheon, metafiction is an element of fiction that consists of a commentary of itself and its own narrative. It is a self-aware form of narrative telling that exposes its own artificiality instead of pretending that an art reflects the real transparently. Hence, it reveals how stories and people's experiences in stories are shaped by discourse, language, and interpretation rather than the sole and direct truth.

An important feature of theory of metafiction is self-reflexivity, that the text's ability to draw attention to its construction and artificiality. Metafiction blurs the line between reality and fiction by challenging the consistency of meaning through this self-awareness. It challenges audiences and readers to recognize the subjectivity, construction, and mediation of all forms of representation.

As Hutcheon emphasizes, metafiction has two important focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader. Hence, the reader's role is very crucial in terms of metafiction, and she states:

[...] the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, paradox of the reader. The text's own paradox is

that it is both imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader (1980, p. 7).

So, the role of the audience as an active participant in the meaning-making process is one of the key elements of metafiction. It does not offer a sole truth but needs the reader or the audience to engage with the text's layers of illusion and commentary.

Linda Hutcheon perceives metafiction as both critical and creative, since it tells a story at the same time revealing how they are made. Through showing the mechanism of fiction, metafiction offers reflection on how the human being creates his own fiction and how he includes it in the story-making and telling progress according to their understanding and accepting the realities they adopt. For that reason, this concept is very crucial to understand the meaning making and storytelling of the characters in Albee's play. Also, it is important to understand how Albee implements metafictional techniques such as the title of the play and also acts, at the same time the importance of the reader in this meaning-making process.

2. The Title and the Song

The metafictional play begins with its title. According to Albee, who's afraid of Virginia Woolf means "*who is afraid of the big bad wolf, – who's afraid of living life without false illusions*" (Flanagan, 1966). The title of the play references to a Disney song called "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?" from a show titled "Three Little Pigs". Combining the song with an intellectual figure Virginia Woolf, Albee injects a high modernist attitude into a childish nursery rhyme which also operates with layers of fiction and intertextuality. Thus, the effect is both humorous and fun, while also being extremely telling. As an author who blurs the border between memory, imagination, and reality, she investigates the instability of identity and the subjectivity of truth. Being "afraid of Virginia Woolf" thus represents a fear of confronting truth without illusions. The title itself gives a hint for what the play is about, which is the fear of living without comforting fictions.

The same titled song, which is sung by Martha several times during the play, becomes a refrain for the night. Having heard of it in the party from someone else and singing it to tease George and the guests, Martha subtly reinforces the idea of a constructed performance. It is not a joke, but a question aimed at everyone in the play including the reader. Hence, the song is also a metafictional element that emphasizes its self-reflexivity; Albee's use of the song aligns with Hutcheon's understanding that art reveals its own production making.

3. The Fictional Child: Narrative as Survival

The most important fictional element in the play is the imaginary child that the couple invents, who is the element of their collective imagination that holds their relationship still. The couple constructs their own narrative as the child and describes him as a real person. The fictional child becomes their coping mechanism against reality and the only thing that helps them to sustain their marriage. Through him, they are able to negotiate their unfulfilled expectations, trauma and existential crises. For Martha, the child gives her a fantasy of motherhood and satisfaction and an escape from reality and disappointment with her husband. For George, on the other hand, the child becomes a story that he tolerates until it becomes unbearable.

Since it is just a fiction that they invent, the things they say about him are not the very same things they both agree on. For example, they cannot even decide the color of their son's eyes, hence the reader starts to question the reality of the child:

MARTHA (To GEORGE) *Our son does not have blue hair ... or blue eyes, for that matter. He has green eyes ... like me.*

GEORGE *He has blue eyes, Martha.*

MARTHA (Determined) *Green.*

GEORGE (Patronizing) *Blue, Martha.*

MARTHA (*Uggy*) GREEN! (*To HONEY and NICK*) He has the loveliest green eyes ... they aren't all flaked with brown and gray, you know ... hazel ... they're real green ... deep, pure green eyes ... like mine. (Albee, 1983, p. 1.41)

Later on the play, it is revealed that the other couple, Honey and Nick once have expected a child that turns out an illusion as well. When George and Nick talk about their marriages, Nick affirms that he is married to Honey since he thought she was pregnant. However, after they marry, they learn it is just a false pregnancy. According to this, both couples have a fictional child they come up with, and they are only able to cope with their problems through a fiction they construct and are obliged to be destroyed when their narrative collapses.

From a metafictional perspective, the child is vital for the performative fiction of the play. As metafiction is self-reflexive and self-critical, also draws attention to its constructedness; the child exemplifies this principle. Knowingly sustaining the illusion, and engaging in a sophisticated act of storytelling, George and Martha try to deal with their loss and disappointment. This reflects the audience's own experience with fiction, as they too, suspend disbelief and contribute to the maintenance of illusion. When George metaphorically kills the child at the end of the play, he also exposes the fragility of the constructed narrative that both within the play and in real life. As Martha brings up the baby in front of their guests without consulting George, he does the same to Martha and disappoints her for killing the only thing that makes her feel fulfilled. Thus, the couple is free to construct and deconstruct their narratives as they wish without consulting one another, since they are the story-makers in the play.

While emphasizing the importance of the child as a coping mechanism for the couple, Albee highlights him as a metafictional element which draws attention to its own self-reflexivity. The play focuses on the dilemma Hutcheon finds in metafiction: fiction is both necessary and unsettling at the same time. It upholds identity and life while exposing the frailty and contingency of those fundamental structures. The child serves as both a mirror and a lens in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, reflecting the characters' innermost desires, anxieties, and psychological needs while also allowing the reader to observe the nuanced interaction between illusion and reality, story and reality.

4. Games, Performance and the Metafictional Structure

The play's structure also emphasizes its metafictional nature. The three acts titled "Fun and Games", "Walpurgishnacht", and "The Exorcism" are not just realistic labels but also theatrical signposts. They remind the reader that they are reading a ritualized performance rather than simply observing a slice of life. According to Lewis, "*The play is a series of games and rules. The games are seriously playful imitations of the social games we play to stay alive*" (1964, p. 36). Thus, the acts are not just narrative segments, but also self-conscious dramatization of role-playing, construction of meaning and storytelling. Albee's use of games supports Hutcheon's assertion that metafiction reveals the ways in which fiction structures human experience and emphasizes the performativity of narrative.

4.1. "Fun and Games"

The first act titled as "Fun and Games" implies that what follows is not a spontaneous chat, but rather a staged, rule-based performance, a game built on shared illusions and reciprocal involvement. It consists mostly of the creation of the fictional child that is the beginning of the couple's narrative telling and thus the establishment of the foundation for the metafictional framework. Also, the act includes George and Martha's insults and storytelling which resemble scripted performances. Their engagement in verbal conflicts and insulting one another to test each other's psychological limits increases the narrative tension as well. By creating a story that they want to accept the truth of it, they also seek to insults which lead to narrative making.

In this act, the couple plays the game "Humiliate the Host" according to George. Since Martha humiliates him in front of the guests by mocking his career failures, especially the fact that he has not risen within the university hierarchy despite being married to the president's daughter. By insulting each other in front of

their guests and creating games or stories, they also create a world governed by their own rules and illusions. This process is also an example of Hutcheon's self-reflexivity that the art shows its own mechanisms and does not give permission to the reader to forget its artificiality. While the couple are having their verbal duels and shifting their personas, they dramatize this principle. Since they are aware that they perform, and this recognition is made obvious to the reader.

"Fun and Games" establishes the play's metafictional and self-reflexive structure by exposing the performative nature of human relationships and the fragility of the fictions that keep them going. The little party that the characters have is actually a staged performance in which George and Martha play numerous roles, such as actor, writer, and audience in their own personal narratives. Their games, insults, and stories they make up demonstrate the fact that their lives and relationships are constructed not by fact, but by shared narratives. Albee confronts both his characters and the reader with the unsettling truth that illusion is not the opposite of reality, but rather one of its most fundamental foundations.

4.2. "Walpurgisnacht"

The act titled "Walpurgisnacht" alludes to a night of revelry from the traditional night that suggests chaos, disorder and the breakdown of reality. That is why the title fits for the emotional and psychological unraveling that happens in this part of the play. In this act, every character takes off their masks and descends to a kind of ritualistic madness. They get drunk, spill their secrets out and reality and illusion become totally entangled.

The couple continues with the stories and the insults while Nick and Honey join them in their narrative construction. Telling a story which is based on a real event, George encourages Nick to participate in the story-making progress. He tells Nick a story of a friend from his past; who loses his mother and is accused of it, later on loses his father in a car crash and gets the blame as well. However, it turns out later by Martha that the man is actually George who has experienced these in real life and written a book about it. He is insulted by her again, as his book is not approved by his father-in-law when he wants to publish it. The fact that George tries to be a writer in the play as well is another example of the metafictional element in the play. While creating fictional stories, he also produces concrete narrative about his real life.

After the story George tells, Nick reveals the real fact that he has married to Honey because he thought she was pregnant. However, it turns out that it is just a false pregnancy. Despite the truth coming out, Nick stays married to her, likely because Honey comes from a wealthy family and he thinks that their money and social position can help him in his career. Honey also mentions her false pregnancy to George when she is drunk and looks miserable. While George is the storyteller, he also becomes the audience.

The games they play continues as in this act as well. After George witnesses a sexual intercourse between his wife and Nick, and again is humiliated afterwards, decides to play another game:

GEORGE (*Composure seemingly recovered, but there is a great nervous intensity*) Well! That's one game. What shall we do now, hunh?

(MARTHA and NICK *laugh nervously*) Oh come on . . . let's think of something else. We've played Humiliate the Host . . . we've gone through that one . . . what shall we do now?

NICK Aw . . . look. . . .

GEORGE AW LOOK! (*Whines it*) A www . . . looooook. (*Alert*) I mean, come on! We must know other games, college-type types like us . . . that can't be the . . . limit of our vocabulary, can it?

NICK I think maybe

GEORGE Let's see now . . . what else can we do ? There are other games. How about . . . how about . . . Hump the Hostess ? HUNH ? ? How about that ? How about Hump the Hostess ? (*To Nick*) You wanna play that one ? You wanna play Hump the Hostess ? HUNH ? HUNH ? (Albee, 1983, p. 2.72).

However, the other characters do not want to play that game and this time George suggests playing "Get the Guests". By doing so, he narrates another story to his audience, about a couple that marries because the husband thinks his wife is pregnant but it turns out it is just a false pregnancy. Honey and Nick are aware

of the fact that it is their own story. It's one of the cruelest "games" because it drags the guests' private pain into the spotlight.

"Walpurgisnacht" expands on the metafictional investigation of audience participation. George and Martha pull the reader and their guests into their ritual of humiliation and storytelling, much like witches gather to perform magical acts. Nick and Honey turn into participants and witnesses to the blurring of the lines between reality and fiction. The lines between performance and reality are almost completely blurred by the end of the act, trapping everyone in the terrifying realization that their identity is solely defined by the games they play and the stories they tell each other.

4.3. "The Exorcism"

The last act of the play functions as the climactic confrontation between illusion and reality. In this act, the couple is forced to confront the truth that they have avoided for a long time. George performs the final act of narrative authority by metaphorically "killing" the fictional child that is the symbolic heart of the couple's constructed reality. After the games and the humiliations of the previous acts, the characters are left spiritually exhausted; their secrets have come out, and they witnessed the things that are not appropriate. Thus, "The Exorcism" becomes a ritual of purification through destruction of the couple.

The child that has revealed as a shared illusion Martha and George created and sustained for years, represents their coping mechanism against reality and symbolizes their escape from it. After years, George decides to announce the death of the child while saying that he has been killed while trying to get home. Martha does not want to accept the death of their son since he is the only thing she holds onto. She claims that he cannot decide things alone because they are the co-creators of their fiction. Devastated, she tries to convince George not to pursue the subject any further. However, she gradually has to accept the "death" of their son which leads to her emotional defenses' collapse. Hence, the couple is left with vulnerability, silence and exhaustion rather than jokes, games and roles they have assumed.

This act thus mirrors a metatheatrical ritual where fiction absolves itself of its own illusion. George's declaration of the death of the child also mimics the structure of storytelling that rises the tension and causes catharsis. Yet he does not reinforce the fantasy but annihilates it by undoing the illusion:

MARTHA (*Pleading*) *Truth and illusion, George; you don't know the difference.*

GEORGE *No; but we must carry on as though we did.* (Albee, 1983, p. 3.101)

"The Exorcism" thus signifies both an artistic revelation and a spiritual cleansing. It is the exorcism of the fiction, the stories, illusions and the games which are defined by the couple. By the end of the play, the line between life and art, fiction and illusion dissolves. The play's structure and ending both become self-reflexive; it reveals how actors and the readers alike rely on illusion to survive and how terrifying it is when the lights go out, and the play is over.

4.4. Audience Complicity

A significant part of the metafictional effect is how the audience or the reader is drawn in to art. Hutcheon notes that metafiction turns the reader into an active co-creator of meaning rather than a passive consumer and Albee does this brilliantly. He makes the audience complicit in the illusion and then forces them to experience its collapse. That shock is not just emotional but intellectual: it makes the audience confront how easily they rely on stories to sustain their sense of reality as well.

From the first act, the audience is expected to accept the reality of the child as Nick and Honey and invest in the illusion. This gives them an opportunity to experience how fiction functions as a psychological need, which is a mechanism for coping with problems, disappointments and maintaining identity. Moreover, in the second act, the layers of illusion get deeper and the characters' shifting personas, role-playing and games expose how meaning and truth are created theatrically. In this process, the audience both participates and witnesses in the narrative creation at the same time are constantly reminded of its artificiality.

By the end of the play, the act signifies the destruction of the child which enacts the collapse of illusion. When George announces the death of their imaginary son, the audience is also forced to confront the

emptiness behind the fiction as the characters. Hutcheon's claim that metafiction blurs the line between art and life is illustrated by the audience's and the characters' mutual emotional confusion. Viewers become moral participants in Albee's play when they realize that their feelings support the delusion they are trying to question.

Complicity of the audience in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* is a key element of the metafictional technique used in the play. Albee dramatizes the complex connection between illusion, narrative, and reality by involving the audience in the creation, upbringing, and end of the fictional child. The audience participates in the story, co-creates meaning and faces the fragility of fiction itself, rather than just watching a story unfold. The destabilization of illusion serves as both a dramatic climax and a metafictional reveal, which highlights the audience's active role in the continuous negotiation between art and life. Hutcheon's framework provides insight into this process.

CONCLUSION

Analyzing Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* through Linda Hutcheon's theory of metafiction, it can be said that the play does not only explore a dysfunctional couple but also examines the psychological cruelty through different stories they create. Depending on the fiction rather than the reality, George and Martha produce their own realities and create fictions in a fiction. Thus, the play also draws attention to the fragility and fiction's inescapable role in shaping human experience.

Starting from the title to its acts which represent games, the performative dialogues and the creation and destruction of the child, the play operates on both narrative and meta-narrative levels. Every element in the play's structure is significant in terms of storytelling, illusion- making and letting the audience recognize its fictitious structure. Through these, Albee dramatizes the paradox that Hutcheon identifies which is the center of metafiction, that fiction is both sustaining and destabilizing.

In conclusion, the balance between reality and illusion, creation and destruction, and performance and authenticity are revealed by Albee's metafictional stage. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* challenges the audience/reader and characters to face the artifice they rely on. turns into a study of the human need to use stories to give meaning, even when those stories are lies we tell ourselves to stay alive.

REFERENCES

- Albee, E. (1983). *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Penguin.
- Flanagan, W. (1966). *The Art of Theatre No: Edward Albee* (4th ed., Vol. 39) [Review of *The Art of Theatre No: Edward Albee*]. The Paris Review.
- Hutcheon, L. (2010). *Narcissistic Narrative*. Wilfrid Laurier Univ. Press.
- Lewis, A. (1964). The Fun and Games of Edward Albee. *Educational Theatre Journal*, 16(1), 29. <https://doi.org/10.2307/3204375>.

Modernist Alienation in Sherwood Anderson's "*Winesburg, Ohio*" and Oğuz Atay's "*The Man in White Coat*"

Hacer Nur YILDIRIM *

ABSTRACT

The aftermath of the WWI activated profound ontological crises and psychological isolation of the individual within modernist discourse. This dissolution of communal bonds accelerated an acute sense of alienation that permeated early twentieth-century consciousness. Within the modernist literary tradition, the quest for authentic identity emerged as a central preoccupation for the modern subject. Through a comparative analysis of Sherwood Anderson's "*Winesburg, Ohio*," and Oğuz Atay's "*Korkuyu Beklerken*," this paper discusses how both texts articulate the modernist anxiety surrounding individual meaning-making amid fragmented communication networks.

Anderson's "*Winesburg, Ohio*," through its innovative structure of interconnected narratives, excavates the interior lives of American townspeople, meticulously documenting their concealed anxieties, sublimated desires, and profound isolation that characterizes their existence. Atay's protagonist likewise experiences an existential alienation that functions as a microcosm for the broader societal collapse of traditional value systems in contemporary Turkish society. Through their implementation of experimental narrative techniques both Anderson and Atay exemplify the modernist conception of alienation and the subsequent struggle for authentic selfhood.

This comparative analysis seeks to explain how the modernist preoccupation with alienation transcends cultural and geographical boundaries, establishing a transnational discourse through the juxtaposition of "*Winesburg, Ohio*" and "*Korkuyu Beklerken*," thereby highlighting universal aspects of the modern condition despite divergent sociocultural contexts.

Keywords: Modernism, individual, alienation, isolation, otherness.

Sherwood Anderson'ın "*Winesburg, Ohio*" ve Oğuz Atay'ın "*Beyaz Mantolu Adam*" Adlı Eserlerinde Modernist Yabancılaşma

ÖZ

I. Dünya Savaşı'nın ardından modern söylemde bireyin derin ontolojik krizleri ve psikolojik soyutlanması harekete geçti. Bu toplumsal bağların çözülmesi, yirminci yüzyılın başlarındaki bilinci yayan keskin bir yabancılaşma duygusunu hızlandırdı. Modern edebiyat geleneğinde, özgün kimlik arayışı modern öznenin temel bir odağı olarak ortaya çıkmıştır. Bu makale, Sherwood Anderson'ın "*Winesburg, Ohio*" ve Oğuz Atay'ın "*Korkuyu Beklerken*" metinlerinin karşılaştırmalı analizi ile, her iki metnin de kopuk iletişim ağları arasında bireysel anlam yaratma etrafında şekillenen modernist kaygıyı nasıl ifade ettiğini tartışmaktadır.

Anderson'ın "*Winesburg, Ohio*" adlı eseri, birbirine bağlı anlatıların yenilikçi yapısıyla, Amerikan kasaba halkının iç dünyasını derinlemesine inceliyor, ki bunu da onların gizli kaygılarını, bastırılmış arzularını ve varoluşlarını nitelendiren derin izolasyonlarını titizlikle belgeleyerek yapıyor. Atay'ın başkahramanı da, çağdaş Türk toplumunda geleneksel değer sistemlerinin daha geniş toplumsal çöküşünün bir örneği olarak işlev gören varoluşsal bir yabancılaşmayı deneyimler. Anderson ve Atay, deneysel anlatım teknikleri yoluyla, modernist yabancılaşma anlayışını ve sonrasında gelen özgün benlik mücadelesini örneklendiriyorlar.

Bu karşılaştırmalı analiz, modernist yabancılaşma kaygısının kültürel ve coğrafi sınırları nasıl aştığını, "*Winesburg, Ohio*" ve "*Korkuyu Beklerken*"'in yan yana getirilmesiyle ulusötesi bir söylem nasıl kurduğunu ve böylece farklı sosyokültürel bağlamlara rağmen modern durumun evrensel yönlerini nasıl vurguladığını açıklamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, birey, yabancılaşma, soyutlanma, ötekilik.

INTRODUCTION

The early twentieth century became the period of modernism. Moreover, changes in social areas, imperial power, and commodity culture at this age shape modernism concept. In this sense, urbanization became inevitable process for early twentieth century. For that reason, country life showed great change in terms of developments on industry and technology. To Eliot, modernism is a way for escaping from personality. Moreover, modern human focuses on intellectual changes. From this perspective, early

* Yüksek Lisans Öğrencisi., Selçuk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, hacernuryildirim@gmail.com. ORCID No: <https://orcid.org/0009-0000-9145-4590>.

twentieth century has an importance on literature that includes prominent modernist figures like T.S. Eliot, T.E. Hulme, and Ezra Pound. These three thinkers contributed to development of modernist literature. Accordingly, modernism is a period that emerged by challenging conventions. As Pound says, *'make it new'* forms the main idea of the period. Regarding the modernist idea, Child (2008) states that *"Modernists argued that reality was as varied as the individuals who perceived it. While in many ways empowering, for many people such an emphasis on the individual also brought with it feelings of alienation and existential angst after centuries of shared religious certainties"* (p.46).

This indicates that changes in individuals' understanding in literature play an important role reshaping of modernist idea. Furthermore, it reveals the late 19th century and early 20th century characteristics because modernism witnesses shift on arts, understanding of reality, and narrative techniques. To give an example, European and American modernism is formed on the center of some elements such as, individualism, industrialization, secularization, and urbanization. Thus, as modernist features, it is possible to see that fragmentation and change in arts, architecture, sculpture, paintings, poetry and literature. Individuality, therefore, becomes functional role in modern literature. People began to look for a private space that they can realize themselves. This isolation actually stems from urbanization, and modernization processes because people direct to areas which they reflect ideas freely, developing culture and society in a positive way. When considered from individual standpoint, human identity helps personal development. Modern characters challenge themselves in order to rebel against social norms, expectations, and investigations although these individual characters face challenges, such as isolation and alienation from society, discrimination, segregation, and social oppression. Accordingly, one of the significant features in modernist literature is not losing identity because having a sense of belonging influences to form its own voice. In addition, modern literature reflected not only individuals' experiences but also diverse cultures of different nationalities in the 20th century.

When it comes to theme of alienation, it affected especially individuals that live in social context. Moreover, this alienation, isolation and grotesqueness in individual become an inevitable issue for modernist era. In the modernist time, individual feels isolated and alienated. In other words, this emotion is a distancing of individual from the society and social world. As to historical background of alienation, Kaufmann (1980) expresses that *"Alienation" is one of the most modish words of our time. It is also central in the self-understanding of millions of young people who see themselves as alienated and blame the societies in which they live for producing this condition*" (p.29). Although *"alienation"* term is used with different aspects for years such as social alienation, political alienation, psychological alienation, existential alienation, and Marxist alienation, there is a common thing that comes together opinions about alienation. It is an idea of absence from one group. For that reason, alienation forms essential topic of modern literature, which leads to alienated protagonists become the source of modern literature. In the modern world, humanity encounters with diverse experiences, struggles of individuals in terms of psychological, economic, segregation, and detachment from the society. It is obvious that *"alienation"* term is extensive concept that covers every kind of struggles. Furthermore, why this study highlights the modernist term particularly explains with certain roles and experiences of individual in the 20th century because modern world presents fragmented era and obscure position to the individual. In selected short fictions, as being in other significant fictions sense of possession, discrimination, and social conflicts are adopted both Sherwood Anderson and Oğuz Atay. Through the analysis of short fictions, this study aims to demonstrate quest for identity of protagonists. Additionally, issues of modern man, such as need of belonging, to be loved, having a home, lack of recognition, and acceptance by others are listed. Therefore, the issue of alienation will continue to be inevitable concern of modern man because even today individualization becomes more popularized and adoption of individual lifestyle is increasing day by day although the concept of alienation differentiates over the years. *The Man in the White Coat* (1972) by Oğuz Atay and *Winesburg, Ohio* (1919) by Sherwood Anderson exemplify the modern issue alienation. In this sense, Atay's story depends on alienated man's adventure in modern society. Therefore, it constitutes the main part of the story. Anderson's story focuses on feeling of isolation from society. Throughout the story, Anderson

emphasizes the theme of alienation and loneliness. Both stories deal with the alienation of a modern individual.

1. Feeling of Isolation in “*The Man in White Coat*”

Oğuz Atay constitutes significant part of modern Turkish literature especially the after 1950's. Atay discuss alienation, loneliness, and isolated modern man in his stories because modern man is associated with lack of communication. When it comes to alienation in Turkish literature, it began with birth of modernism in Turkish literature. For that reason, Belge (1998) utters that while the Western novel or novelist was describing the inner worlds and secret feelings of individuals, there was an enriched inner life before their eyes. If they developed this method of looking at people from within, which is a novelist's privilege, one reason for this was that they had complex inner lives to look at. The handicap that Turkish novelists face in this field is the inadequacy of this inner world (p.37). In this sense, modernist fictions focus on the individual that modern society embraces. While, real individuals hesitate to go beyond norms, the novelist either does not address non-normative feelings and behaviors at all, or describes them by denigrating them and drowning them in moralistic speeches.

In “*The Man in White Coat*”, Atay covers isolated, alienated, and unreactive people. It is not a coincidence that the man stands out in the story with his distinctive appearance. The author's aim is to draw attention to his alienated and isolated situation from society. In the story, the hero's appearance is not clear. There is no description of any physical features. Being in crowds makes his lack of belonging apparent (Türkmenoğlu,2020, p.1236). From this perspective, the writer gives an emotion that does not include pity. In addition, when the author accuses of the man being failure in the crowded at beginning of the story, he does not only mean financial failure. The loneliness of the hero, who cannot adapt to crowds and has lost his sense of belonging, is also a kind of failure. The most crucial point of “*The Man in White Coat*” is to fight for his existential effort because he persistently fails to communicate with people. Thus, this lack of communication corners the modern man into the invisible ide with his white coat, which bears to judge by others like a stranger. However, this otherness or strangeness renders distinctive character, and this person becomes himself. In this sese, ambiguity and uncertainty dominate the story. To give an example, crowd and man is expressed in not exact definition so that reader can see alienation of man from society that is criticized reflectively. Essentially the most important part of the feeling of protagonist is alienation. Accordingly, hero is at the position of other in the society. When the hero is positioned as a subject in the story. However, this subject does not belong to any class, category, or identity because community does not allow to include the environment that the hero is able to realize himself. For that reason, the hero experienced the feeling of isolation and alienation literally. To give an example of community's prejudice to the man. “Kalabalık arttı. “Ayakları sarı içinde” “Cüzamlı olmasın.” İtişerek çekildiler. Hiçbir şeyden korkmayan çocuklar, yani çocukların hepsi, eteklerini tutarak çevirdiler onu. “Karnına çengelli iğneler takmış” “Kollarına ipler bağlı.” “Sakın tumarbaneden kaçmış olmasın” (Atay, 1975, p.23). From these sayings, the community shows the attitude of the modernism understanding. In other words, the man in the white coat is labeled a leper or a madman by the crowd and is completely repelled by society. In addition, its surroundings by a curious crowd, expansion like a commodity, its reproduction was also alienated, and It is worth that it shows that he is apart from the crowd.

Another idea of alienation in “*The Man in White Coat*” with the term of othering, Akar (2022) clarifies that in the environment where he lives, a person, while creating his identity, needs a “we” group to which he feels he belongs, as well as a “them” group. This opposing relationship always has the feature of feeding each other and even constituting each other. “They” play an active role in establishing the “we” identity (p.135). For that reason, the distinction between us and them positioned within society leads to further negativity of the view of them/the other and brings about marginalization. Because of this discrimination as being perceived as a threat and this situation causes to negative prejudices, exception of the perceived other. Othering can be summarized as he self -reducing the other to the status of an object and seeing it as a threat or minority outside itself.

2. Grotesqueness in “Winesburg, Ohio”

Sherwood Anderson is a central writer for American literature and has a great effect on modern literature. In 1919, his collection of short stories, *Winesburg, Ohio*, aroused great interest in the literary field as soon as it was published. The main issue of these modern work alienation of individual. It is true that the relation between man and self constitutes the focus point of the story. Fromm explains self-alienation in his work as following:

By alienation is meant a mode of experience in which the person experiences himself as an alien. He has become, one might say, estranged from himself. He does not experience himself as the center of his world, as the creator of his own acts—but his acts and their consequences have become his masters, whom he obeys, or whom he may even worship (p.117).

For that reason, alienated person is detached from the society and the outer world. Furthermore, Fromm describes this alienation with the isolation of man from himself. In modern society, individual lost its sense of self. Therefore, individual suffers from loneliness, isolation, and separateness from the society. When it comes to alienation in “*Winesburg, Ohio*”, In the story *Adventure in Winesburg, Ohio*, Alice Hindman is a self-alienated person. Alice’s self-alienation is mainly reflected in her isolation from others and. Alice falls in love with Ned Currie, a young man, when she is 16 years old. However, he leaves Alice for Cleveland to make a career within a year. In addition, Alice works very hard in a store in Winesburg and she waits and expects her lover to return patiently. Alice keeps her loyalty to Ned for eight years, and she becomes more and more lonely and scared so she rejects and hates to contact anyone around her. Therefore, this situation indicates that she begins to be isolated from others. Moreover, she is bound to objects. Furthermore, In the *Loneliness* story, Enoch Robinson is a totally alienated person and he is addicted to his fantasy according to Fromm’s understanding of alienation. Enoch has been a lonely person since he is a child. He has many skills and he is an excellent talent. However, there is a deficiency because he lacks the ability of communication with others. For that reason, he does not understand people and people does not care of him.

From another perspective, importance of language constitutes of the theme of alienation in “*Winesburg, Ohio*”. The writer explains that concept of language presents characters who struggle with problem of communication because characters do not contact effectively with others due to their unconventional speech ways and expressions in “*Winesburg, Ohio*”. Characters like Louise Bentley and Joe Welling attracter reader’s attention due to their different styles of communication that do not obey cultural and societal norms. Therefore, this story focuses on characters’ struggles with language and issues of isolation, miscommunication, and the inability to contact with others meaningfully. Sanchez clarifies (2014) “*This language issue as following “after 1860, however, people began to view deafness as problematic because it represented a deviance from a social norm that separated individuals from the larger national community” (p.27).* In this sense, this deafness problem creates an alienation and isolation from the society or community. Some individuals confronted with segregation problems just because they cannot communicate in a meaningful context or they cannot use same language. For that reason, using the sign language for deaf individuals causes a society problem It is not individual’s problem because every kind of people is in touch with each other. However, only their style of communication is different from others. This does not mean that deaf individuals should be alienated from their community to which belongs. Furthermore, Anderson gives this different situation of the people with the term of ‘grotesqueness’.

Anderson’s grotesques are defined not only by idiosyncratic (and potentially essential) physicality, but also through a kind of logical fallacy. As he explains in the text’s introductory story, “The Book of the Grotesques,” grotesques are people who become twisted through their obsession with definitive truths: “the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood” (Sanchez, 2014, p. 29).

Thus, this grotesqueness can be explained with isolated individuals’ stories. Additionally, there is an emotional lack of characters. For example, “*Winesburg, Ohio*” demonstrates readers how the characters

in the story experience a sense of isolation. This theme is also analyzed with Stouck's idea. Stouck (1977) utters that "In almost every book Anderson published the death of a be-loved character is of crucial significance and casts the protagonist's life in a wholly different perspective. And on a more philosophical level Anderson saw modern man, alienated from creativity by mechanized factory(...)" (p. 526). From this perspective, he suggests that the idea of death in the story represents not just physical death, but also the emotional death of unexpressed desires and unfulfilled lives. The characters in Winesburg, Ohio are shown as being trapped in their own loneliness and frustration. They also fail to connect with others or express themselves. Thus, he emphasizes that the characters reach a point of unbearable frustration where they react with frenzied gestures.

3. Comparative Analysis of The Man in White Coat and Winesburg, Ohio in terms of Alienation of Modern man

Culture comes the first idea that defines modern issue because people is surrounded by cultural or societal norms. In this sense, culture is fully the expression of a community's similarities. All parts that form culture are in harmony with each other. Even in cases where complete harmony is not possible, culture tends to establish a balance or to seek a balance in this direction for the continuation of social peace and tranquility. In other words, culture wants to suppress and control behaviors that it cannot define and that are foreign to it, and generally see them as a possible source of chaos because evil is not within the society itself and the "stranger", "other" or "outside" is always a threat. Individuals or societies suffer indirectly by transferring the evil and sins that they want to get rid of to a person, animal or object and destroy it, and they think they are purified. This situation is a need for psychological relief, and society needs a sacrifice that recovers for sins in order to feel safe (Muhaxheri and Sezer, 2019, p. 554). For that reason, alienation term is collected in many explanations and situations, which is clearly shown in short modern fictions.

In "The Man in White Coat", the alienation is approached with problematic issue of modern man. To give an example, Soy (2022) describes that the hero is nameless is a symbolic expression of his inability to reveal his existence or show any presence in the face of the crowd. Because the process of existence or this existence begins with having a name and giving a name. Having a name means not only include the realm of existence, but also being identified. Thus, it means withdrawing into the safe space. The most obvious feature of alienation is that it makes the object and the person undefined, invisible and nameless. Because undefined thing is seen as a potential source of danger and fear due to its alienage (p.184). Therefore, it is possible to see that the man in white coat not only is unsuccessful, but also, he shows no skill, has no painful awkwardness, no capital, and no visible disability. All of these are not statements of determination or description. On the contrary, they are expressions of dequalification, deterioration or obscurity.

At the same time, "Winesburg, Ohio" shows American culture during the early 20th century. In this respect, the main idea of "isolation" in Winesburg, Ohio reflects the broader societal shifts occurring at the time. Furthermore, the characters in the town are demonstrated by symbolizing the isolation and disconnect prevalent in society during that era. This theme of isolation is central in understanding the characters' struggles and their search for communication and meaning in their lives. Anderson focuses on lives of his characters and he is successful at uncover their vulnerabilities, desires, and fears. This exploration of isolation both adds depth to the characters and highlights the human experience of solving obstacles, miscommunication and understanding in a world.

In this sense, both "The Man in White Coat" and "Winesburg, Ohio" share the same modern issue. Although this issue is generally referred as an alienation term, other related issues such as, loneliness, isolation, strangeness, detachment, and grotesqueness come to one point is alienation of modern man in the 20th century. However, there are some differences in presenting this alienation theme. While both Oğuz Atay's "The Man in White Coat" and Sherwood Anderson's "Winesburg, Ohio" deal with themes of alienation, they discover alienation with different perspectives and techniques. Atay centers on the

internal, philosophical alienation of an individual in a specific cultural context, through symbols. On the other hand, Anderson forwards a broad picture of societal alienation via a series of interconnected stories. He also focuses on the general idea of isolation in the experiences of individuals. For that reason, both works show important conceptions and understandings that navigate modern individuals and their sense of self about being aware of their existence and being individual.

CONCLUSION

Consequently, modern literature witness alienation and isolation of modern individuals in the 20th century. In this sense, both Turkish literature and American literature present the problematic modern issue of alienation in Oğuz Atay's *The Man in White Coat* and Sherwood Anderson's "*Winesburg, Ohio*". both "*The Man in White Coat*" and "*Winesburg, Ohio*," discover the theme of alienation of modern man. This problem is reflected with isolation in contemporary society deeply. "*The Man in White Coat*" the protagonist's alienation is vividly depicted through his separated from the world around him. In this story also it is emphasized that the effect of loneliness and sense of despair that exemplifies modern existence. In the same way, Sherwood Anderson's "*Winesburg, Ohio*" explores the fragmented lives of individuals in a small town. Accordingly, Anderson uncovers their inner struggles and the obstacles that prevent communication in real environment. Briefly, both works highlights the problematic issue of modernity. Although there are technological advancements and societal progress, individuals generally feel themselves more isolated than ever. Besides that, they desire for meaningful relationships and a sense of belonging and sense of self. Thanks to these stories' rich characterizations and narratives, these significant Turkish and American pieces present a challenging critique of the modern situation of individuals. Therefore, they direct readers to voice individuals' expressions and enable to communicate with in a community freely in this modern world.

REFERENCES

- Akar, Ç. (2022). "Beyaz Mantolu Adam" Öyküsünde Ötekileştirmenin Görünümleri. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), 133-141. <https://doi.org/10.31465/eeder.1131649>.
- Anderson, S. (1996). *Winesburg, Ohio: Loneliness*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/files/416/416-h/416-h.htm#chap18>.
- Atay, O. (1975). *Korkuyu Beklerken: Beyaz Mantolu Adam*. İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, ebook. İletişim Yayınları.
- Childs, P. (2008). *Modernism*. 2nd ed. Routledge.
- Fromm, E. (2002). *The Sane Society*. Routledge Classics.
- Kaufmann, W. (1980). The Inevitability of Alienation. *Revue Européenne Des Sciences Sociales*, 18(52), 29–42. <http://www.jstor.org/stable/40369321>.
- Malta Muhaxheri, N., and SEZER. A. (2019) "Günah Keçisi ve Toplumsal Arınma: Hüseyin rahmi'nin mürebbiye romanı." *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 12,(27), 553–563, <https://doi.org/10.12981/mahder.614504>.
- SANCHEZ, R. (2014). SHATTERING COMMUNICATIVE NORMS: THE POLITICS OF EMBODIED LANGUAGE IN WINESBURG, OHIO. *Modern Language Studies*, 43(2), 24–39. <http://www.jstor.org/stable/24616731>.
- Soy, E. (2022). "Günah Keçisi Olarak Oğuz Atay'ın Anti-Kahramanı: "Beyaz Mantolu Adam" Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 29, 177-195. <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut508>
- Stouck, D. (1977). *Winesburg, Ohio as A Dance of Death*. *American Literature*, 48(4), 525–542. <https://doi.org/10.2307/2925218>.
- Türkmenoğlu, S. (2020). YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA BİR "TUTUNAMAYAN" KAHRAMAN: BEYAZ MANTOLU ADAM. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(75), 1232-1239. <https://doi.org/10.17755/esosder.523429>.

Le Harem Ottoman dans les Récits de Voyage du XIX^e siècle : la Fiction et la Réalité

Hamza KUZUCU*

ABSTRACT

Le XIX^e siècle voit naître un vif engouement pour le harem ottoman, perçu par les écrivains-voyageurs européens non pas comme une réalité sociale à comprendre, mais comme un espace exotique à fantasmer. Loin d'offrir des descriptions objectives, leurs récits participent à la construction d'un imaginaire orientaliste où le harem devient le théâtre de sensualité, de mystère et d'oppression féminine. Ces textes, souvent empreints de préjugés et de stéréotypes, projettent les désirs et les représentations culturelles de leurs auteurs sur un Orient idéalisé. Ce travail propose une analyse de la dimension fictionnelle du harem dans les récits de Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier et Valérie de Gasparin. Bien que leurs œuvres diffèrent dans le ton et la perspective, elles contribuent toutes à l'élaboration d'un mythe du harem, oscillant entre fascination esthétique et jugement moral. En examinant ces textes, nous mettons en lumière la manière dont le harem devient une idée fictionnelle loin de la réalité. Cette étude interroge ainsi les représentations du féminin et de l'Orient dans la culture occidentale, et souligne la nécessité d'une lecture critique de ces sources, à la croisée de la littérature de voyage.

Mots clés: Littérature de voyage, orientalisme, fiction, Harem ottoman

Osmanlı Haremi XIX. yüzyıl Seyahat Anlatılarında: Kurgu ile Gerçeklik

ÖZ

XIX. yüzyıl, Avrupalı seyyah-yazarların Osmanlı toplumuna ve özellikle hareme yönelik ilgisinin doruğa ulaştığı bir dönemdir. Ancak bu merak, çoğu zaman gözlem ve gerçeklikten ziyade, Doğu'yu egzotikleştiren hayal gücüne dayanır. Seyyahlar, haremi toplumsal bir kurum olarak anlamaktan çok, onu Batı'nın arzularını, korkularını ve önyargılarını yansıtan bir sembol hâline getirirler. Bu metinlerde harem; gizem, duygusallık ve kadın baskısı gibi temalar etrafında kurgulanır ve böylece Oryantalist söylemin merkezi bir unsuru olur. Harem, gerçek bir mekândan ziyade, Batılı zihnin şekillendirdiği bir kurmaca evrenine dönüşür. Bu çalışma, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier ve Valérie de Gasparin'in eserlerinde harem temasının edebî boyutunu incelemektedir. Her biri farklı bakış açılarıyla Doğu'yu anlatırken, haremi estetik bir merakın, ahlaki bir yargının ve kültürel bir mitin odağına yerleştirir. Bu eserler aracılığıyla harem hem cazibenin hem de tutsaklığın simgesi hâline gelir. Dolayısıyla çalışma, Batı kültürünün kadınsılık ve Doğu imgesini nasıl kurguladığını irdelerek, bu metinlerin eleştirel bir okumasının gerekliliğini ortaya koyar.

Anahtar kelimeler: Seyahat edebiyatı, oryantalizm, kurmaca, Osmanlı haremi

INTRODUCTION

Au XIX^e siècle, le harem, tel qu'il apparaît dans les récits de voyage européens, relève moins d'une réalité observée que d'une construction imaginaire, où se mêlent mystère et fantasme sensuel. Ils reflètent davantage les attentes culturelles européennes que la réalité ottomane.

En réalité, le harem constituait une institution sociale et politique complexe. Loin d'être un simple lieu de loisir ou de séquestration, il abritait la famille impériale et constituait un centre de pouvoir où les femmes, en particulier les mères et épouses du sultan, exerçaient une influence considérable sur la succession, le mariage et parfois sur les affaires de l'État. La hiérarchie stricte et les codes de conduite régissaient la vie quotidienne de ces femmes, offrant un cadre organisé qui contraste fortement avec la vision exotique diffusée en Europe.

Étudier le harem ottoman exige ainsi une lecture critique des sources occidentales. Il s'agit de distinguer la fiction romantique de la réalité sociopolitique, et de reconnaître le rôle central des femmes dans l'organisation et la stratégie familiale de l'Empire ottoman, souvent éclipsé par l'imaginaire orientaliste. Les récits de voyage de l'époque, loin de constituer des descriptions objectives, reflètent avant tout les

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Mütercim Tercümanlık, hamzakuzucu@gmail.com,
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-8244-0389>.

représentations, fantasmes et préjugés des observateurs occidentaux. Loin d'être un simple décor, le harem devient un lieu symbolique où se croisent réalité et fiction, alimentant un imaginaire orientaliste qui imprègne durablement la culture occidentale.

Les écrivains orientalistes ont longtemps façonné l'image du harem comme un sanctuaire de volupté, peuplé de femmes offertes aux désirs masculins et voué à des plaisirs interdits. La réalité, pourtant, était bien différente. Derrière ces murs, la vie suivait des règles strictes : les femmes y recevaient une formation, élevaient les enfants, géraient le quotidien du foyer, après tout, les femmes avaient la possibilité d'étudier au harem. Là, elles lisaient des livres, apprenaient la musique, la poésie et l'élégance. Quelques voyageuses occidentales, exceptionnellement admises dans ces espaces, ont révélé une vérité plus sobre et nuancée, loin des fantasmes des écrivains. Là où ceux-ci imaginaient des femmes alanguies sur des coussins, prisonnières de l'ennui et attendant la venue d'un homme, se trouvait en réalité une organisation domestique rigoureuse. L'accès au harem demeurait strictement limité : seuls le mari et les proches parents masculins pouvaient y pénétrer. Pour un étranger, et plus encore pour un Occidental, franchir ce seuil relevait presque de l'impossible.

Des écrivains tels que Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier et Valérie de Gasparin ont contribué à la construction de ce mythe. Leurs récits combinent observation directe, mémoire de lectures antérieures et emprunts à un imaginaire collectif occidental, répétant souvent les mêmes scènes, jugements et images. Gérard de Nerval, en évoquant son séjour au Caire, reconnaît lui-même avoir « suivi ses propres traces » et retrouvé dans la cité les idées qu'il s'en était formées à travers les récits et traditions de l'Orient, révélant combien l'Orient qu'il découvre est d'abord celui qu'il a rêvé : *‘Je quitte avec regret cette vieille cité du Caire, où j'ai retrouvé les dernières traces du génie arabe, et qui n'a pas menti aux idées que je m'en étais formées d'après les récits et les traditions de l'Orient’*. (Nerval, 1980, T.1 p. 296)

Cette communication se propose d'examiner la tension entre fiction et réalité dans la représentation du harem ottoman au XIX^e siècle, en analysant la manière dont les voyageurs occidentaux ont construit, projeté et diffusé un imaginaire orientaliste, fascinant, mais largement idéalisé.

1. Le harem : entre réalité et imagination dans le *Voyage en Orient* de Lamartine

Le harem a toujours beaucoup intéressé les voyageurs européens. Ils l'ont souvent vu comme un lieu mystérieux, interdit et difficile à comprendre. Au XIX^e siècle, dans les récits orientalistes, il est présenté comme un espace fermé aux regards étrangers et chargé de fantasmes.

Dans *Voyage en Orient* (1835), Alphonse de Lamartine, écrivain romantique français, observe la différence entre la réalité du harem et l'imagination européenne et il nous montre que le harem n'est pas seulement un lieu de fantasme ou de sensualité, mais un espace domestique, réservé aux femmes, souvent caché et ordinaire. Ses descriptions révèlent la différence entre l'imaginaire européen et la réalité vécue. Ainsi, le harem apparaît à la fois comme un espace réel, avec ses contraintes, et comme un lieu chargé de mystère et d'imagination dans la vision occidentale.

Lamartine explique que le harem est la partie de la maison réservée aux femmes. Il écrit : *« Le harem, c'est-à-dire la partie de la maison réservée aux femmes, était l'endroit où nous avons été accueillis. »* (Lamartine, 1914, T.2, p.193). Il insiste aussi sur le fait que ce lieu est interdit aux regards. Il ne peut voir que l'extérieur : *« Nous n'avons pas pu entrer dans ce lieu interdit aux regards. Nous avons seulement vu les fenêtres fermées par des grilles et les beaux balcons entourés de fleurs, où les femmes passent leurs journées à regarder les jardins, la ville et la mer. »* (Lamartine, 1914, T.2, p. 230)

Ces descriptions montrent que le harem est à la fois un espace privé et un objet de curiosité pour l'Européen. Lamartine décrit les femmes qu'il a vues, souvent sans voile. Mais ses observations ne correspondent pas à l'image idéalisée que les Européens se faisaient des Orientales : *« J'ai vu beaucoup de femmes turques des harems sans voile. Elles étaient petites, pâles, avec un regard triste et un air faible et malade. Seules les Arméniennes et les Juives m'ont semblé belles, mais les plus belles étaient les femmes grecques de Syrie et d'Asie Mineure. »* (Lamartine, 1914, T.2, pp. 207-208)

Dans cette citation Lamartine ne met pas en avant une beauté exotique. Au contraire, il compare et classe les femmes selon ses goûts et sa culture européenne. Lors d'une visite chez un négociant arabe, Lamartine raconte qu'il est entré par hasard dans le harem, sans que les femmes aient eu le temps de partir. Il décrit ainsi la scène : *« Nous avons vu cinq ou six jeunes femmes. Elles se sont levées rapidement et sont parties en courant, les*

pieds nus. Certaines mettaient un voile à la hâte, d'autres portaient leurs bébés dans les bras. Elles avaient honte et semblaient très surprises par notre présence. » (Lamartine, 1914, T.1, p. 464)

Cette scène donne au lecteur l'impression d'entrer dans l'intimité des femmes, presque comme un voyeur. Mais elle montre surtout un rapport de pouvoir inégal : le voyageur européen peut voir un lieu qui devrait rester interdit à ses yeux. Le harem, ainsi révélé, n'apparaît pas comme un lieu de plaisir ou de luxe, mais comme un espace de vie ordinaire, où les femmes s'occupent de leurs tâches quotidiennes. Elle montre bien la gêne et la peur des femmes, qui se sentent regardées par des étrangers dans leur espace intime :

J'ai vu là souvent une grande quantité de femmes turques des harems dévoilées ; elles sont presque toutes d'une petite taille, très-pâles, l'œil triste et l'aspect grêle et maladif. (...) ; les femmes du moins sont loin d'y mériter la réputation de beauté dont elles jouissent ; les Arméniennes et les Juives seules m'ont paru belles. Mais quelle différence encore avec la beauté des Juives et des Arméniennes de l'Arabie, et surtout avec l'indescriptible charme des femmes grecques de la Syrie et de l'Asie Mineure ! (Lamartine, 1914, T.2, pp. 207-208).

La citation suivante illustre parfaitement le regard orientaliste : l'espace féminin, interdit et voilé, suscite fascination et mystère. Les fenêtres grillées et les balcons fleuris figent les femmes dans un décor exotique, réduites à de simples silhouettes contemplatives. L'Orient apparaît ainsi comme un univers clos, séduisant et énigmatique pour l'imaginaire occidental : « *Nous n'approchâmes pas plus près de ce séjour interdit à l'œil. Nous vîmes seulement les fenêtres grillées et les délicieux balcons entourés aussi de treillis et de persiennes entrelacées de fleurs, où les femmes passent leurs jours à contempler les jardins, la ville et la mer.* » (Lamartine, 1914, T.2, p.230)

Avec la citation, ci-dessous, Lamartine met en évidence une vision typiquement orientaliste : d'un côté, l'accueil chaleureux du maître de maison, de l'autre, la fuite précipitée des femmes, surprises dans leur intimité. Décrites comme objets de curiosité, elles incarnent l'exotisme et le mystère. La figure de l'eunuque accentue ce décor stéréotypé, transformant le harem en un théâtre d'imaginaire occidental :

Ce Turc m'a très-bien reçu ; il m'a prodigué les sorbets, les pipes et le café, et m'a conduit lui-même dans toutes les pièces de sa maison (...) mais lorsque nous arrivâmes à leur appartement au harem, l'ordre n'était pas encore exécuté, et nous aperçûmes cinq ou six jeunes femmes, les unes de quinze ou seize ans tout au plus, les autres de vingt à trente, dans ce beau et gracieux costume des femmes arabes, et dans tout le désordre de leur toilette d'intérieur, qui se levaient précipitamment de leurs nattes et de leurs divans et s'enfuyaient les jambes et les pieds nus, celles-ci jetant à la hâte un voile sur leur visage, (...) ; elles se glissèrent dans un corridor sombre, et l'eunuque se plaça à la porte. Le négociant arabe ne parut nullement affligé de cette circonstance, et nous visitâmes toutes les pièces intérieures du harem (Lamartine, 1914, T.1, p.464).

2. Gérard de Nerval, le Harem : entre imaginaire romantique et observation socioculturel.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'Orient fascine les écrivains-voyageurs européens. Le harem, symbole par excellence de cet imaginaire, est souvent représenté comme un lieu de volupté et de mystère. Toutefois, cette représentation relève davantage de la fiction que de l'expérience directe, les harems demeurant largement inaccessibles aux observateurs occidentaux.

Pour illustrer les couvertures de deux volumes du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, la maison d'édition choisit deux images orientalistes : l'une est celui du Comte de Nouy « Esclave blanche », l'autre est celui de Rosset, « Costumes orientaux ». La première montre une esclave nue, assise dans l'intérieur d'un harem, tandis que la seconde représente une femme aux formes séduisantes cachée derrière un voile. Ces deux représentations, apparemment opposées mais en réalité fondées sur les mêmes clichés, proposent une vision de l'Orient à la fois mystérieux et sensuel. En mettant côte à côte la nudité exposée et le corps dissimulé, Nerval souligne une contradiction qui reflète l'imaginaire occidental : d'un côté, l'attraction pour le désir charnel ; de l'autre, la frustration née de son interdiction.

Des images orientalistes sont utilisées sur les couvertures des récits de voyages et les livres théoriques et critiques sur l'Orient, l'œuvre d'Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* est un exemple sur cette pratique de couverture.

Le *Voyage en Orient* (1851) de Gérard de Nerval révèle une tension constante entre la projection imaginaire du harem comme espace érotisé, propre à la tradition orientaliste européenne. Le regard de Gérard de Nerval sur le harem illustre une fascination héritée de l'imaginaire romantique. Son récit déconstruit plusieurs images occidentales en montrant que le harem est un espace domestique et familial, que les récits européens

sur la débauche orientale relèvent souvent de la fiction. À travers le harem, Nerval met en lumière non seulement les pratiques sociales orientales, mais aussi le rôle du regard européen dans la construction de l'Orientalisme.

Dans le *Voyage en Orient*, Nerval met en regard ses attentes, nourries par l'imaginaire romantique, avec les réalités sociales qu'il découvre sur place. Sa première rencontre avec un harem en est un exemple frappant : alors qu'il s'attend à y voir des femmes idéalisées, il se retrouve en réalité face aux jeunes filles de la maison : « *Ces charmantes fleurs aux couleurs variées étaient non pas les femmes, mais les filles de la maison* »¹.

Loin d'être l'espace érotisé fantasmé en Europe, le harem se révèle d'abord comme un lieu familial. La citation précédente nous montre que Nerval déconstruit une partie de l'imaginaire occidental qui réduisait les harems à des « prisons sensuelles » réservées aux maîtresses du maître. Les pratiques orientales, comme la mise en vente de jeunes filles, sont perçues par les voyageurs européens comme des signes de débauche. Nerval corrige ce malentendu en soulignant leur dimension sociale et économique : « *Plusieurs d'entre elles [...] étaient mises en vente pour le compte de leurs parents [...] qui croyaient préparer ainsi à leurs enfants la condition la plus heureuse* » (Nerval, 1980, T.1, pp. 234-235). Ce passage illustre l'effort de Nerval pour restituer une logique culturelle interne, en distinguant la projection morale occidentale de la réalité orientale.

Dans la citation, ci-dessous, Nerval propose une vision orientaliste mêlant réalité et imaginaire. Il suggère que le voile offre aux femmes orientales une certaine liberté, mais ramène aussitôt le lecteur vers le fantasme du harem et des intrigues amoureuses. Entre stéréotypes exotiques et généralisations culturelles, son récit construit moins une description sociale qu'une image romanesque façonnée par l'imaginaire occidental :

Pour ce qui est de la liberté de sortir et de faire des visites, on ne peut guère la contester à une femme de naissance libre. Le droit du mari se borne à la faire accompagner par des esclaves ; mais cela est insignifiant comme précaution, à cause de la facilité qu'elles auraient de les gagner ou de sortir sous un déguisement, soit du bain, soit de la maison d'une de leurs amies, tandis que les surveillants attendraient à la porte. Le masque et l'uniformité des vêtements leur donneraient, en réalité, plus de liberté qu'aux Européennes, si elles étaient disposées aux intrigues. Les contes joyeux narrés le soir dans les cafés roulent souvent sur des aventures d'amants qui se déguisent en femmes pour pénétrer dans un harem. Rien n'est plus aisé, en effet ; seulement, il faut dire que ceci appartient plus à l'imagination arabe qu'aux mœurs turques, dans tout l'Orient depuis deux siècles (Nerval, 1980, T.1, p. 270).

Pour les orientalistes, le voile n'est plus un simple vêtement : il devient un symbole chargé de mystère et de sensualité. Il alimente les récits fantasmés de harems et de femmes séduisantes. Ce détail ordinaire se transforme alors en outil idéologique, qui dissimule la réalité sociale pour offrir une image exotique et idéalisée de l'Orient. Le voile, symbole d'oppression dans le discours orientaliste, apparaît ici comme un instrument paradoxal de liberté et d'anonymat. Nerval ose même l'inversion critique : la femme turque bénéficierait d'une liberté sociale parfois supérieure par rapport à la femme européenne.

Le voile constitue un obstacle majeur pour l'observateur occidental : « *Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées* » (Nerval, 1980, T.1, p.149). Mais ce voile alimente paradoxalement l'imaginaire. À Constantinople ou Smyrne, où les tissus plus légers laissent entrevoir les visages, le voile devient un objet de désir, renforçant l'ambivalence entre frustration et fascination.

Enfin, Nerval fait preuve d'une distance critique rare à son époque. Il dénonce certaines inventions occidentales : « *... la chose est très-peu probable, et ce qui domine n'est sans doute qu'une invention des Européens* » (Nerval, 1980, T.1, p. 267). Il insiste aussi sur les exagérations concernant le harem du sultan, qui ne compte selon lui que trente-trois femmes, loin des fantasmes de concubinats infinis. Cette posture confère à son texte une dimension réflexive, distinguant mythe et réalité sociale.

3. Théophile Gautier *Constantinople* : Le harem fiction, fantasme et réalité.

Au XIX^e siècle, l'Europe découvre l'Orient surtout à travers les œuvres orientalistes : peintures, poèmes et récits qui présentent le harem comme le symbole du mystère oriental. Quand Théophile Gautier publie *Constantinople* en 1853, il propose à ses lecteurs un voyage mêlant ses propres observations et des souvenirs littéraires. Dans ce regard d'écrivain du XIX^e siècle, le harem occupe une place importante mais reste ambigu. Il est à la fois une réalité parfois observée et une image créée par l'imagination européenne. Gautier reprend cet héritage et décrit un monde fait de femmes voilées, d'intérieurs décorés avec luxe et de parfums d'encens. Ces descriptions rappellent autant *Les Mille et Une Nuits* que les peintures d'Ingres, comme La

Grande Odalisque ou *Le Bain turc*. Ce lieu, souvent inaccessible aux voyageurs, devient un espace rêvé et fantasmé. L'Orient y apparaît comme un univers fermé, féminin et érotisé. Dans la citation suivante, Gautier décrit le bain du harem en s'appuyant sur ces images héritées : « *La vieille, qui fréquente les bains, lui décrit minutieusement un certain nombre d'Asmé, de Rouchen, de Nourmahal, de Pembé-Haré de Leila, de Milbri-Mabr, et autre beautés vierges et nubiles, en ayant soin d'orner de plus de métaphores orientales le portrait de la jeune fille qu'elle favorise.* » (Gautier, 1853, p. 201)

Gautier développe une description riche et foisonnante qui plonge le lecteur dans une atmosphère d'orientalisme fantasmé, typique du XIX^e siècle. L'espace décrit est clos et secret, « asile mystérieux » interdit aux étrangers, ce qui accentue son caractère fantasmagorique et intime. Toutefois, cette vision est stéréotypée : elle relève moins d'une réalité historique que d'une construction imaginaire européenne, où l'Orient est réduit à un décor luxueux, sensuel et inaccessible. On retrouve, ci-dessous, le goût romantique pour l'exotisme et la mise en scène d'un ailleurs idéalisé, où le harem devient symbole de plaisir raffiné et de mystère :

Tout le luxe est réservé pour le harem. C'est là que se déploient les tapis d'Ispahan et de Smyrne, que s'entassent les carreaux de brocart, que s'allongent les moelleux divans de soie, que brillent les petites tables incrustées de nacre, que fument les brûle-parfums en filigrane d'or et d'argent, que miroitent les glaces à biseau de Venise, que s'épanouissent les fleurs rares dans des cornets de Chine, et que carillonnent capricieusement les pendules à musique; c'est là que s'élancent aux plafonds les inextricables arabesques; que pendent, comme des stalactites, les cheminées de marbre de Marmara, et que grésillent sur leurs vasques blanches les filets d'eau parfumée. Dans cet asile mystérieux se passe la vie réelle, la vie de plaisir et d'intimité, où nul parent, nul ami ne pénètre (Gautier, 1853, pp. 189-190).

La vision du harem dans la citation suivante s'inscrit dans une logique de domination symbolique propre au discours orientaliste. Le harem échappe au regard direct de Gautier, il fait l'objet de descriptions détaillées. L'auteur représente un espace qu'il ne connaît pas réellement, imposant ainsi sa propre vision. Dans la citation, ci-dessous, la vie réelle des femmes qui l'habitent disparaît, remplacée par une mise en scène purement esthétique : « (...) *le harem sont réservés tous les raffinements d'un luxe voluptueux, les divans de cachemire, les tapis de Perse, les vases de Chine, les cassolettes d'or, les cabinets de laque, les tables de nacre, les plafonds de cèdre à caissons peints et dorés, les fontaines à vasque de marbre, les colonnes de jaspe.* » (Gautier, 1853, p. 289)

L'observation directe de la vie quotidienne dans le harem est rare, voire impossible. Cette impossibilité nourrit paradoxalement la dimension fictionnelle : ce que l'écrivain ne peut voir, il le reconstruit à partir de récits orientalistes. Gautier souligne la difficulté pour un homme étranger de connaître la moindre intimité du harem :

(...) qu'on serait mal venu à demander un Turc des détails sur la vie intime du harem, sur le caractère et les mœurs des femmes musulmanes ; l'eussiez-vous connu familièrement à Paris, eût-il pris deux cents tasses de café et fumé autant rie pipes sur le même divan que vous, il balbutiera, répondra d'une manière évasive ou se fâchera tout rouge et vous évitera par la suite ; la civilisation, sous ce rapport, n'a pas fait un pas. Les seuls moyens à employer, c'est de prier quelque dame européenne bien recommandée et admise en visite dans un harem, de vous raconter fidèlement ce qu'elle aura vu (Gautier, 1853, p. 198).

Gautier met en évidence que le harem est un espace strictement interdit : il ne s'agit pas d'un lieu accessible, mais d'un tabou social et culturel que même les Ottomans respectent avec rigueur :

Pour un homme, il doit renoncer à connaître autre chose de la beauté turque que le domino ou ce qu'il aura pu saisir par surprise sous la bâche des arabas, derrière la fenêtre des talikas, à l'ombre des cyprès dans le cimetière, lorsque la chaleur et la solitude conseillent d'écarter un peu le voile (Gautier, 1853, pp.199).

Dans *Constantinople*, Gautier ne se contente pas d'évoquer l'Orient ; il met en lumière la projection fantasmagorique qu'en propose l'Occident du XIX^e siècle. Le harem, loin d'être décrit comme un espace de vie quotidien, devient le miroir d'un imaginaire nourri de clichés orientalistes. L'auteur insiste sur la fascination qu'il suscite chez le lecteur européen, attiré par l'exotisme et la curiosité pour l'inconnu. Toutefois, Gautier révèle aussi les limites de cette représentation : derrière le décor romantique, le harem demeure un lieu clos, réglementé, inaccessible aux regards étrangers. Par une écriture à la fois ironique et

précise, il montre ainsi que l'Orient rêvé relève essentiellement d'une construction occidentale, tandis que l'Orient réel reste voilé, insaisissable et profondément marqué par ses propres traditions.

4. Valérie de Gasparin *À Constantinople, Le Harem Dévoilé : Fiction Européenne et Réalité Ottomane.*

Au XIX^e siècle, les Européens sont très attirés par l'Orient. Ils l'imaginent comme un monde plein de mystère et de plaisir, et le harem devient le symbole principal de cette image. Dans *À Constantinople* (1867), Valérie de Gasparin, une femme protestante et écrivaine, décrit le harem d'une manière originale. Elle mélange des observations réelles avec des impressions plus personnelles. Mais au lieu de renforcer les rêves occidentaux d'un Orient sensuel et libre, elle montre un autre côté : la solitude, la tristesse et une vie sans avenir. Pour elle, le harem n'est pas seulement un lieu de luxe et de beauté, mais aussi une prison pour les femmes qui y vivent.

Pour Mme Gasparin, le harem apparaît d'abord comme un lieu enfermé, marqué par l'absence et le silence : « *Derrière les treillis de lattes, on discerne vaguement quelques formes blanches. Pas une jalousie soulevée, pas une femme, même voilée, sur les terrasses. Un silence absolu règne d'un bout à l'autre de cette rive, qu'on dirait couverte de monastères.* » (Gasparin, 1867, p.192)

Loin des représentations exotiques d'abondance, le harem est ici assimilé à une prison monastique où les femmes, privées même du contact avec la nature, vivent dans une clôture rigide. L'image du « fantôme voilé » (p.218) accentue cette impression de disparition et de dépossession de soi.

Mme Gasparin insiste sur la privation de liberté et l'ennui profond qui caractérisent la vie des femmes dans le harem : « *Emprisonnées dès l'enfance, le bain ou le harem, le harem ou le bain, parfois une visite au bazar [...] l'existence ne leur doit rien de plus.* » (Gasparin, 1867, p. 192)

Valérie de Gasparin décrit le harem comme un lieu de vide, de souffrance et d'absence d'avenir, où la femme vit une double oppression : la réclusion et l'ignorance imposée. Cette vision, bien qu'elle dénonce une réalité perçue comme injuste, s'inscrit dans le cadre de l'orientalisme. Gasparin déconstruit le fantasme occidental du harem voluptueux, mais le remplace par l'image d'un harem-prison, perpétuant malgré tout un imaginaire simplifié et idéalisé de l'Orient. « *Dans le vide absolu que crée la vie de harem, dans cette oisiveté forcée qu'imposent et la réclusion et l'ignorance relative, les tortures de l'abandon déchirent au double. Comprend-on l'horreur d'un avenir perdu sans retour, (...)* » (Gasparin, 1867, p. 248). Ces descriptions mettent en évidence la monotonie et la souffrance psychologique liées à l'isolement. Les femmes n'ont ni lecture, ni éducation, ni véritable activité :

Dans les harems plus vulgaires on trompe les heures en brochant d'innombrables mouchoirs de gaze qui s'échangent entre amies, on tricote des bonnets de coton, hélas oui, d'ignobles casques à mèches dont on dote maris, pères, oncles, frères, neveux et cousins, tant qu'il y en a. Ici, rien, pas un livre, pas un ouvrage, pas de promenades (les grandes dames sortent peu), point de ménage à diriger, point d'enfants à chérir, pas d'indigents à soulager (Gasparin, 1867, p. 340).

Mme Gasparin, dans la citation suivante, transforme le harem en un véritable conte de fées, saturé de pierres, de tissus précieux et de fontaines, renforçant l'exotisme rêvé par l'Occident. Sous ce regard orientaliste, la vie des femmes y est mystérieuse, : l'accent est mis sur le luxe et le spectacle, masquant les contraintes, la réclusion et la réalité quotidienne du harem :

Achmet-Pacha (...) on décore le harem ; coussins enrichis de gemmes, tapis merveilleux, tentures de brocard, sculptures plus délicates que la quipure, glaces du haut en bas des panneaux, bois rares, bronzes, argent, avec des jets d'eau partout, rien n'est épargné ; cette fois les millions y sautent à qui mieux mieux. La Sultane, après, commande un talika en cristal de roche ; l'intérieur n'est que velours, une escarboucle rattache au faite les plis du satin, des dentelles sans prix se constellent de pierres précieuses ; on habille les arabadjis en taffetas rose, les barnais sont d'argent bosselé d'or ; un conte de fées, ni plus ni moins ! (Gasparin, 1867, p. 312).

Sous son apparente splendeur, le harem cache une profonde misère morale et intellectuelle. Gasparin le décrit comme un « monument de l'égoïsme des Turcs », refuge pour les hommes mais prison pour les femmes. Derrière les images poétiques « volière », « asile parfumé » se révèle une réalité oppressante, mêlant illusion romanesque et souffrance réelle.

CONCLUSION

Au XIX^e siècle, le harem ottoman est devenu pour l'Occident bien plus qu'une réalité sociale : il est devenu un mythe. Les voyageurs et écrivains comme Lamartine, Nerval, Gautier, Mme Gasparin, Flaubert ou Loti y voyaient un lieu mystérieux, sensuel et interdit, et ont construit à partir de là une image largement imaginaire. En réalité, ils parlaient moins du harem tel qu'il existait que de l'Orient tel qu'ils rêvaient de le voir.

Ce mélange de fiction et de réalité a nourri une vision profondément marquée par les fantasmes et les préjugés européens. Le harem est alors décrit comme un espace de volupté et d'enfermement, où la femme orientale reste silencieuse et soumise. Derrière cette image se cache en fait une logique de domination : en inventant un Orient exotique et inférieur, l'Occident affirmait sa propre supériorité culturelle.

Pourtant, d'autres voix rappellent que la réalité était différente. Nerval, par exemple, montre parfois un harem plus familial que sensuel, et Valérie de Gasparin insiste sur l'ennui et la solitude des femmes enfermées. Ces témoignages prouvent que le harem était aussi une institution sociale et politique complexe, où les femmes pouvaient jouer un rôle important, loin des clichés romantiques.

Mais l'imaginaire orientaliste a dépassé les récits de voyage : il a inspiré la peinture (Ingres, Gérôme, Delacroix), l'opéra, les romans et même les arts décoratifs. Au XIX^e siècle, le harem est devenu un symbole de l'Orient fantasmé, omniprésent dans la culture européenne.

En fin de compte, le harem révèle surtout la manière dont l'Occident a inventé un Orient à son image, entre rêve et réalité. Ce lieu, pourtant bien réel dans la société ottomane, a été transformé en décor exotique pour nourrir l'imaginaire collectif européen. Il reste aujourd'hui l'un des symboles les plus forts de la rencontre entre fiction et réalité dans la pensée occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

- Gasparin, V. (1867). *À Constantinople*. Michel Levy Frères - Libraires Éditeurs. Paris.
Gautier, T. (1853). *Constantinople*. Edition Michel Levy frères. Paris.
Lamartine, A. (1914). *Voyage en Orient*. Tome 1-2. Librairie Hachette.
Nerval, G. (1980). *Voyage en Orient*. Tome 1. Paris. GF-Flammarion.
Nerval, G. (1980). *Voyage en Orient*. Tome 2. GF-Flammarion. Paris.
Said, E. (1980). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris. Seuil.

Navigating the Political Intricacies of a Loyalist Childhood: John Chambers' *A Belfast Child: My True Story of Life and Death in the Troubles* (2020)

Hatice Esra MESCİOĞLU *

ABSTRACT

The cultural and literary world of post-conflict Northern Ireland has seen numerous narratives that address the violent legacy of the Troubles period. The central problem with these narratives is that post-Troubles writing has to negotiate the intricacies of a political climate where mnemonic practices require a fine balance between forgetting and remembering. Autobiographical narratives about the Troubles are significant in that they enlarge the discursive space by preserving this balance, resisting the erasure of agency, and challenging the clear-cut public and private roles that transformed into fixed identity positions through repeated accounts of the past. One example is John Chambers' *A Belfast Child: My True Story of Life and Death in the Troubles* (2020), an autobiographical account of a childhood in a mixed marriage between a Protestant father and a Catholic mother in Belfast during the Troubles. This paper examines how *A Belfast Child* exposes the limitations of sectarian identities to vocalise his experience as a Belfast Protestant growing up during the Troubles. Chambers narrates the Belfast of his childhood, the city he left to escape a world of violence. Through this narrative, he makes sense of his experiences and explains how he changed over time while simultaneously preserving his attachment to the Loyalist community. Chambers's experiences lead him across the sectarian divide and alter his previously hostile views towards Catholics. By engaging with the critical works about life writing, this study provides a close reading of this memoir and discusses this work's relevance in post-conflict Northern Ireland. This study demonstrates that this memoir serves many purposes. Through this life narrative, Chambers contributes to the alternative ways of representing the Troubles. In addition to underlining the fact that fictions forged to sustain sectarian cohesion make life difficult within the sectarian communities of Belfast, Chambers' narrative draws attention to alternative music venues that create a space for people across the sectarian divide. His work is a testimony to the destructive force of sectarian identity. It highlights the importance of acknowledging its fictional nature and presenting alternative versions that are often overlooked.

Keywords: memory, forgetting, Troubles, autobiography, fiction

Britanya Sadakatçiliğiyle Geçmiş Bir Çocukluğun Siyasi Karmaşasından Geçmek: John Chambers'ın *A Belfast Child: My True Story of Life and Death in the Troubles* (2020) Eseri Üzerine

ÖZ

Çatışma Sonrası Kuzey İrlanda'nın kültür ve edebiyat dünyasında, Kuzey İrlanda Çatışması (Troubles) döneminde yaşanan şiddetin mirasını ele alan çok sayıda anlatı mevcuttur. Bu anlatıların temel sorunu, çatışma sonrası yazının, hatırlama ve unutma arasında hassas bir denge gerektiren anımsama pratiklerinin şekillendirdiği karmaşık bir siyasal ortamla müzakere etmek zorunda kalmasıdır. Kuzey İrlanda Çatışması hakkında yazılmış otobiyografik anlatılar, bu dengeyi koruyarak söylem alanını genişlettikleri, öznenin eylem gücünün silinmesine direndikleri ve geçmişin tekrar tekrar anlatılmasıyla sabit kimlik konumlarına dönüşen, birbirinden keskin çizgilerle ayrılması beklenen kamusal ve özel alan rollerine meydan okudukları için önem taşır. Bunun bir örneği, John Chambers'ın *A Belfast Child: My True Story of Life and Death in the Troubles* (2020) adlı eseridir. Bu otobiyografik anlatı, çatışma döneminde Protestan bir baba ile Katolik bir annenin "mezhepler arası evliliğinden" dünyaya gelen yazarın Belfast'ta geçen çocukluğunu konu alır. Bu bildiri, *A Belfast Child*'in, Chambers'ın çatışma döneminde büyüyen Belfast'tı bir Protestan olarak deneyimlerini dile getirirken mezhepçi kimliklerin sınırlayıcı yönünü nasıl ortaya serdiğini incelemektedir. Chambers, çocukluğunun Belfast'ını—şiddet dolu bir dünyadan kaçmak için terk ettiği şehri—anlatır. Bu anlatı aracılığıyla, yaşadıklarını anlamlandırır ve zaman içinde nasıl değiştiğini açıklarken aynı zamanda Britanya Sadakatçisi (Loyalist) topluluğuna olan bağlılığını da korur. Chambers'ın deneyimleri, onu mezhepsel ayrımın ötesine taşır ve Katoliklere yönelik önceden sahip olduğu düşmanca bakış açısını dönüştürür. Bu çalışma, yaşam yazını üzerine eleştirel metinlerle etkileşim kurarak, söz konusu anı kitabının bir okumasını sunar ve bu eserin çatışma sonrası Kuzey İrlanda bağlamındaki önemini tartışır. Bu araştırma, söz konusu otobiyografinin çok katmanlı işlevlerini ortaya koymaktadır. Chambers, bu yaşam anlatısı aracılığıyla çatışmayı temsil etmenin alternatif yollarına katkıda bulunur. Mezhep grubundaki bütünlüğü korumak için yaratılan kurguların, Belfast'taki Katolik ve Protestan toplulukları içinde yaşamı zorlaştırdığını vurgulamanın yanı sıra, Chambers'ın anlatısı, mezhepsel ayrımın her iki tarafındaki insanların bir araya gelebildiği alternatif müzik mekânlarına da dikkat çeker. Onun eseri, mezhepçi kimliğin yıkıcı gücüne tanıklık eder; bu kimliğin kurmaca doğasının kabul edilmesinin ve sıklıkla göz ardı edilen alternatif versiyonlarının sunulmasının önemini vurgular.

Anahtar Kelimeler: Bellek, unutma, Kuzey İrlanda Çatışması, otobiyografi, kurmaca

* Arş. Gör. Dr., Karabük Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, hmescioglu@karabuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-7638-2728>.

INTRODUCTION

This paper focuses on the memoir of John Chambers, an ordinary Protestant man who grew up in Belfast during the Troubles and later wrote about his difficult childhood in the post-Troubles period. Even though this autobiographical piece of writing does not draw literary attention at first glance, this study proposes devoting attention to its role within the context of post-conflict life writing in Northern Ireland. Autobiographical works, including the memoirs of Unionist politicians, have been widely circulated and studied for their representation of the Unionist perspective. As Thomas Leahy (2018) argues, the British government, the Northern Irish Unionists, as well as Sinn Féin, and the Irish government use memories about the Troubles period to challenge their respective political opponents. One question that derives from this political culture is whether John Chambers' account of his childhood serves this aim by offering a narrative that "*foster[s] and protect[s] a sense of legitimate grievance in respect of the killings and injuries of innocent Protestant civilians?*" (Simpson, 2008, p. 465) that Simpson underlines to be central to the Loyalist identity. Another possibility is that Chambers's work serves the ideals of transitional justice and reminds younger generations in Northern Ireland of the difficulties of a violent past like other memoirs including *Can I Give Him My Eyes?* (2009) by Richard Moore, and *Little House on the Peace Line: Living and Working as a Pacifist on Belfast's Murder Mile* by Tony Macalua. With these questions in mind, this paper seeks to understand how John Chambers' autobiographical narrative can serve as a venue for exploring multiple forms of fiction that shaped life in a polarised setting in the 70s and have survived into the post-Agreement Northern Irish Protestant culture. To do so, this study examines the transformations the young Chambers undergoes and explores how the narrator makes sense of his childhood experiences by explaining how he changes over time while simultaneously preserving his attachment to the Loyalist community.

1. Writing About a Difficult Childhood in the Aftermath of Violence

Even though 2023 marked the 25th anniversary of the Good Friday Agreement (1998) that brought an end to the armed conflict after three decades of violence, peace remains fragile in 21st-century Northern Irish society. Political tension looms large after the UK voted to exit the EU in the Brexit referendum, which has escalated arguments for a united Ireland. In this context, understanding the past is even more important yet more difficult than ever for a peaceful future. Peace requires alternative reconciliation paradigms, which can emerge from revisiting the past with an awareness of the limitations of current paradigms of the Troubles. As Stefanie Lehner (2020) argues in *Nation: Reconciliation and the Politics of Friendship in Post-Troubles Literature*, the political paradigm that considers the Northern Irish Troubles as a family feud fails to bring the divided communities of Catholics and Protestants together. Alternative reconciliation paradigms can help sustain peace and encourage dialogue between Protestant and Catholic communities.

This study argues that life-writing can offer narrative accounts of the past that do not follow the family feud template. At first sight, John Chambers's life story might not seem like the best choice for this search since John Chambers narrates the difficulties of being born into a mixed marriage, having an absent Catholic mother and a Protestant father who dies too young. Although Chambers's parents might seem like the staple of yet another love-across-the-divide novel, this autobiographical narrative does not rely on their story; instead, it offers a vision of the youth culture that defies the sectarian divide and creates solidarity within and across communities. Chambers finds his way into this youth culture scene after living a difficult childhood, experiencing hostile feelings towards the Catholic community, and becoming part of a violent system himself. The narrator does not claim to live beyond the sectarian prejudice and hatred. On the contrary, he goes through a period in his childhood when he embraces all the fictions about the 'enemy' and he questions every one of them as he grows up and gets in contact with people across the divide.

The key events in Chambers' life highlight the timeline known as the Troubles in Northern Ireland. The narrator's father, John Chambers Sr., and his mother, Sally McBride, meet, fall in love, and marry in the early 1960s, during the Civil Rights Movement years. While Catholic and Republican groups march against deep-seated discrimination against Catholics, tensions between the police, protesters, and divided sectarian communities escalate. As their children—Margareth (1962), Jean (1964), John (1966), and David (1968)—

are born, Belfast becomes the scene of riots, the burning of houses, death, displacement and the arrival of the British Army for ‘Operation Banner’” (Chambers, 2020, p. 23). As mixed neighbourhoods vanish, the Chambers family struggle to find a place that can house a Catholic woman, a Protestant man, and their four children. In 1969, Sally leaves Belfast for London with two of her children, later returning. The Chambers children remember very little about their mother, since their parents’ separation is permanent. As far as they know, their mother is dead, and no one on their father’s side mentions their Catholic blood. They grow up within the Protestant community in a neighbourhood called Gleincainn. Their childhood joy is cut short when they lose their father to cancer, and each sibling is sheltered by another relative. From that moment on, young John Chambers experiences domestic abuse from his uncle, who offers him a place to stay. With nowhere else to go, he lives a difficult childhood made even more difficult by the violence both at home and on the streets. He seeks refuge in drugs, Mod groups that offer him a new family, and finally leaves Belfast for London. In his words, he knows “that if I didn’t leave Northern Ireland soon, I would end up either in prison or dead, or on the dole for the rest of my life” (Chambers, 2020, p. 12). He meets his wife, starts his own family and even finds his mother years later. Even though he spends his adult life away from Northern Ireland, he feels a strong and proud sense of belonging to Northern Ireland as a Loyalist.

What might strike the reader as the account of an ordinary childhood during the chaos of an armed conflict is important in ways, and this paper argues that its importance can be understood with reference to the relationship between autobiography as a genre and its potential to lay bare the workings of fact and fiction in everyday life, identity formation and collective memory through the gap between the narrating self and the self who experienced the past. Through this gap, this autobiographical account proves its relevance not only to the author himself and his stated target reader but to generations who survived the Troubles and those who never experienced it. More importantly, the relevance of the work, as will be discussed in this paper, comes from the fact that it reminds us that Northern Ireland’s past as a polarised society is neither unique to a faraway island nor irrelevant to the rest of the world.

To discuss the significance and relevance of this autobiographical work, the author’s introduction might be a good starting point. Chambers states from the beginning that “*This isn’t a book about the day-to-day events of the Troubles*” (Chambers, 2020, p. 11) and continues:

This is simply the story of a boy trying to grow up, survive, thrive, have fun and discover himself against a backdrop of events that might best be described as ‘explosive’, captivating and shocking the world for thirty long years. I’ve written this book because even I find my own story hard to believe sometimes, and only when I see it on the shelves will I truly know that it happened. In addition, it’s a story I would like my own children and grandchildren to read. I want them to live in peace, harmony and understanding in a multicultural world where everyone tolerates and respects each other. I suppose I’ve always been a dreamer ... (Chambers, 2020, p. 12).

This point is a reminder that writing can be a place to create continuity across many parts of the fragmented self and between generations separated by radically different experiences. As Joe Coulter expresses in the article he wrote with Joe Duffy, *Living Through It, Living After It: Personal Reflections on ‘The Troubles’ in Northern Ireland*, for a generation of Northern Irish children who grew up after the Good Friday Agreement and even attended integrated primary and secondary school, there remains “*an inexplicable presence of a shadow in the background of life in Northern Ireland*” (Coulter and Duffy, 2023, p. 5). Narrative accounts of the past, like that of Chambers, give a more concrete shape to the shadow that remains intangible for generations who lack firsthand experience.

Chambers’ autobiographical work resonates with the argument that Duffy makes in the same article. As Duffy states, having “*worked closely alongside people with lived experience of ‘The Troubles’ who openly share their personal stories with students in the classroom setting*” (Chambers, 2020, p. 3), he considers these stories as examples of what Boler (1999) refers to as ‘pedagogy of discomfort’ and believes in their benefit in fostering a culture of understanding towards others in a post conflict society. Chambers’ account successfully raises discomfort as he honestly talks about how he “*hated Catholics with a passion*” (Chambers, 2020, p. 13), about his embarrassment and shame when he learns that he has “*Catholic blood*” (Chambers, 2020, p. 70). He describes

feeling “*unclean, tainted, impure*” (Chambers, 2020, p. 70) upon learning that he is half Catholic. The author also describes his mixed feelings when he sees a Protestant woman being tortured and humiliated in his family neighbourhood. He shouts insults to the tarted and feathered young woman with the neighbourhood kids, but deep down, “*some part of [him], the part that wasn't screaming 'Fenian bitch!'* with all the others, suddenly felt *hugely sorry for her*” (Chambers, 2020, p. 18). As moments like this turn the work into a source of discomfort for the reader, the narrator provides context to the Young Chambers' sense of identity. Describing his childhood, the author says,

As I headed towards my tenth birthday my views about the 'Fenians' were definitely hardening. Now I see how intolerant I was, but back then everything seemed to be dominated by the conflict going on all around us and it engulfed every aspect of our daily lives. To us it was simply black and white: they hated us, we hated them and never the twain should meet. The daily news seemed a never-ending nightmare of IRA murder and slaughter, while Loyalist anger and outrage fed the hatred and paranoia between our two warring tribes (Chambers, 2020, p. 53).

As Chambers evaluates his past self, he does not seek redemption through the distance that he puts between himself as the protagonist of his childhood and the narrator of the work, nor does he seek empathy from the reader. The distance created by Chambers reminds us of Gusdorf's idea regarding autobiographical work, which, as Gusdorf argues, “*requires a man to take a distance with regard to himself in order to constitute himself in the focus of his special unity and identity across time*” (Gusdorf, in Olney, 1972, p. 35). The distance that Chambers creates between his childhood self and himself as the narrator allows him to explore the shortcomings of a sense of identity that is built on sectarian division and mutual hatred.

One powerful example of the exploration that happens thanks to the distance between the narrator and his childhood self is his account of the notorious ‘Shankill Butchers’. As the young Chambers hears the legend of a gang of Loyalist paramilitaries who tortured and murdered Catholics, he feels that these murders are beyond acceptable, even in a state of war.

I knew Proxies killed Loyalists, and we killed them. That's how it was. In my mind that was all fair. We were under siege, and at war. But to have murdered this man just because he was a Catholic? And to have used knives on him, literally carving him up like a piece of meat? I knew something about this was terribly, terribly wrong and I wondered why God in all his wisdom would let such things happen (Chambers, 2020, p. 61).

He finally concludes that “*the 'Butchers' killings had little connection with everyday Loyalism and more to do with the psychopathic condition of the gang's members*” (Chambers, 2020, p. 61). Like his contemporaries who grew up during the Troubles, Chambers feels a strong clash between his urge to belong to a group with pride and enthusiasm and his refusal to tolerate or legitimise the injustice that the other community suffers. This aspect is significant in two senses. First of all, these contradictory feelings go against the assumptions regarding how monolithic the Northern Irish Loyalist community is. As Rory Allen argues in his work entitled *Ulster Protestant Varioussness*, there are certain general assumptions about a loyalist upbringing, one being that “*such an upbringing could preclude its members from introspection and critical thinking*” (Allen, 2024, p. 15). Chambers's work is built on his introspection and growing detachment from his hatred towards Catholics that he felt during his childhood.

In addition to bearing testimony to the power of introspection and critical thinking in his life, Chambers' autobiographical work is significant since it provides anecdotes of Catholics and Protestants coming together at unexpected times and in unlikely places. In his account of the time he spent at a children's hospital when he injured his knee, he mentions that he was surrounded by Catholic children and continues: “*I was surprised and a wee bit disappointed to find that they didn't have horns or run around shouting praises to the Pope or were smelly. In fact, they were a lot more like me than I'd ever expected, or been told*” (Chambers, 2020, p. 77). The fictions about Protestants and Catholics are fuelled by the lack of third spaces where people from these two opposing groups can come together. Two instances where Chamber's account bears testimony to the presence of third spaces are his story about the time that he spends at the children's hospital surrounded by

Catholics. The other time is his involvement in the Mod groups. As the author explains, whether Catholic or Protestant, these groups of young people are more interested in music, outfits, and their shared interests, as well as “*bad habits actually helped to break down barriers*” (Chambers, 2020, p. 101). More importantly, these groups of Mods who come together in clubs, listen to music, and enjoy dancing create an alternative community for John Chambers and remind him that, Catholic or Protestant, being Mod gives them a lot more to share than the divide created by violence.

The sense of identity that John Chambers finds within the Northern Irish Mod communities as a teenager also enables him to come to terms with his conflicts:

In a way, being a Mod suited my conflict of identity. My life had always been full of contradictions. I was part-Catholic, although that religion had never played a part in my life, yet I'd signed up for a Loyalist paramilitary organisation. I was a fierce Loyalist, yet a pacifist. I couldn't envisage killing anyone. If Gerry Adams himself had walked into my line of fire I couldn't have pulled the trigger. That kind of thing wasn't me at all (Chambers, 2020, p. 113).

John Chambers is not the only one who feels a sense of belonging to the Mod community. As Chambers describes, “*Mod took no notice of religion. There was no place for hatred or division among the scooter boys and girls who gathered on a Saturday afternoon by the City Hall, or drank in the Abercorn bar in Castle Lane...*” (Chambers, 2020, p. 115) Mod culture is mostly based on shared fashion and music interests and manifests itself in other parts of the UK and Europe. Even though it does not erase the conflict and sectarian divide, its followers find enough mutual ground to put aside the deeply ingrained beliefs about the opposing community. More importantly, Chambers's work reminds the reader to look at alternative zones of contact for a different account of togetherness between Protestants and Catholics that might otherwise be missed.

CONCLUSION

To sum up, Chamber's work might at first strike the reader as an ordinary account of childhood in Northern Ireland during the Troubles. Yet, this work shows the intertwined nature of the personal and the political, as well as demonstrating the role of fictions about the opposing communities in the construction of mutual hatred and violence. Growing up in Northern Ireland does not allow the author a personal space that is devoid of the political tension. As a child, he is raised with intense political emotions. The work's honest depiction of hatred, shame, and embarrassment functions as ‘pedagogy of discomfort’ while the young Chambers's attitude towards his community, as well as the Catholics of Northern Ireland changes through these feelings. This transformation happens through contact. Chambers's experiences lead him across the sectarian divide and alter his previously hostile views towards Catholics. He forges connections across the divide. Through his autobiographical writing, he extends these connections to another realm; he creates continuity between the older generations of his family and his children, as well as between different periods of his life.

Even though his depiction of the segregated city during his childhood is similar to accounts in many other works of life writing, the work offers an alternative account of the Northern Irish Loyalist community and the underexplored role of youth subculture in creating a third space. Chambers narrates the Belfast of his childhood, the city he left to escape a world of violence. Through this narrative, he makes sense of his experiences and explains how he changed over time while simultaneously preserving his attachment to the Loyalist community. Rather than offering a narrative that serves today's political agendas in Northern

Ireland, Chambers underscores the suffering endured by all communities. Through this life narrative, Chambers contributes to the alternative ways of representing the Troubles. In addition to underlining the fact that fictions forged to sustain sectarian cohesion make life difficult within the sectarian communities of Belfast, Chambers' narrative draws attention to alternative music venues that create a space for people across the sectarian divide. His work is a testimony to the destructive force of sectarian identity. It highlights the importance of acknowledging its fictional nature and presenting alternative versions that are often overlooked.

REFERENCES

- Allen, Rory. (2024). *Ulster Protestant 'variousness' as explored through contemporary fiction writers, 1998-Present*. (Unpublished Dissertation). Northumbria University, Newcastle.
- Boler, Megan. (1999). *Feeling power: emotions and education*. London: Routledge.
- Chambers, John. (2020). *A Belfast child: my true story of life and death in the Troubles*. London: John Blake Publications.
- Coulter, J., & Duffy, J. (2023). Living Through It, Living After It: Personal Reflections on 'The Troubles' in Northern Ireland. *Peace Review*, 35(3), 422–432. <https://doi.org/10.1080/10402659.2023.2218816>.
- Leahy, T. (2018). The politics of Troubles memories in Northern Ireland and the Republic of Ireland, 1998 to 2018. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 32(3), 293–314. <https://doi.org/10.1080/13511610.2018.1517299>
- Lehner, Stefanie. (2020). Nation: Reconciliation and the Politics of Friendship in post-Troubles Literature. In P. Reynolds (Ed.), *The New Irish Studies* (pp. 47–62). chapter, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108564205.003>
- Macalua, Tony. (2017). *Little House on the Peace Line: Living and Working as a Pacifist on Belfast's Murder Mile*. Newtownards:Blackstaff Press.
- Moore, Richard. (2009). *Can I Give Him My Eyes?: The inspiring story of a boy blinded in war, who found freedom in forgiveness*, Dublin:Hachette Books Ireland.
- Olney, James. (1972). *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press.
- (ed.). (1980). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press.
- Simpson, K. (2008). Untold stories: unionist remembrance of political violence and suffering in Northern Ireland. *British Politics*, 3(4), 465-489. <https://doi.org/10.1057/bp.2008.22>

Posthüman Distopyalarda Kurgu ve Gerçeklik Sınırlarının Kaybı: Marie Darrieussecq'in *Notre Vie Dans Les Forêts* Romanında Kimlik ve Bedenin Yeniden Kurgulanışı

Hilal TUNÇEZ*

ÖZ

Posthümanizm, insanı dünyanın merkezi olarak belirleyen düşünceye karşı gelmekle birlikte teknolojik gelişmelerle insan benliğinin, düşünce yapısının ve gerçekliğin yapay, dağılmış ve değişken olduğu bir alan göstermektedir. Bu çalışmada, Fransız Yazar Marie Darrieussecq'in *Notre Vie Dans Les Forêts* isimli distopik romanında, posthüman felsefe ile birlikte, kurgusal alanın gerçekliği nasıl etkilediği ve nasıl bir dönüşüm yaşattığı ele alınacaktır. İtalyan filozof Feminist ve kuramcı Rosi Braidotti'nin posthümanizmin etik ve öznel kavramları ile Amerikalı Edebiyat Eleştirmeni Katherine Hayles'in beden, bilinç ve bilgi ilişkisine dair yaklaşımı bu çalışmanın kuramsal zeminini oluşturacaktır. Bu çalışma, posthüman distopya anlatılarında insanın özne, kimlik ve beden gibi kavramların romanın anlatı yapısı içinde nasıl değişime uğradığını incelemeyi amaçlamaktadır. Roman anlatıcısı, zihinsel olarak dağılmış, hafızası kopuk ve insanların klonları olduğu bir dünyada yaşayan karakterdir. Anlatı çözümleme yöntemi olarak anlatıcının parçalanmış bellek aktarımı, konumu ve eserdeki kopukluklar ele alınacaktır. Bu kopukluklar sadece tema olarak işlenmez, anlatının yapısal kurgusunda da yansıtılmaktadır. Belleğin kopuk aktarımı, olayların doğrusal olmayan yapısı ve anlatıcının güvenilmez oluşu, gerçeklik ile kurgu arasındaki çizginin silinmesine de sebep olur. Anlatının distopik evrenindeki kimliğin, bedenin ve algının yeniden şekillendiği posthüman alan kurgu ile sağlanır. Anlatı şeklinin belirsizliği ve tutarsızlığı aynı zamanda klonların varlığı gerçeklik olgusunu sarsan bir kurgu yaratır. Bu çalışmada, Marie Darrieussecq'in *Notre Vie Dans Les Forêts* isimli distopik romanında posthüman öznenin anlatı içeriğinde ve yapısal olarak nasıl inşa edildiği aynı zamanda gerçeklik ile kurgunun arasındaki sınırların aşılması ile kimliğin ve bedenin nasıl parçalandığı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Posthümanizm, kurgu, distopya, Marie Darrieussecq, kimlik, beden, genetik mühendislik, teknoloji.

The Blurring of Fiction and Reality in Posthuman Dystopias: The Reconstruction of Identity and the Body in Marie Darrieussecq's *Notre Vie Dans Les Forêts*

ABSTRACT

Posthumanism, while opposing the idea that positions the human as the center of the world, also presents a realm in which human identity, modes of thought, and reality itself become artificial, dispersed, and mutable through technological developments. In this study, the focus will be on how the fictional realm affects and transforms reality within the French author Marie Darrieussecq's dystopian novel *Notre Vie Dans Les Forêts*, in conjunction with posthuman philosophy. The theoretical framework of this study is grounded in Italian philosopher, feminist, and theorist Rosi Braidotti's concepts of posthuman ethics and subjectivity, as well as American literary critic Katherine Hayles's approach to the relationship between body, consciousness, and information. This study aims to examine how concepts such as subject, identity, and body undergo transformation within the narrative structure of posthuman dystopian fiction. The narrator of the novel is a character living in a world where minds are fragmented, memories are ruptured, and humans exist alongside their clones. As a narrative analysis method, the narrator's fragmented memory transmission, positionality, and the ruptures within the work will be explored. These ruptures are not only treated as a thematic element but are also reflected in the structural design of the narrative. The fragmented transmission of memory, the non-linear progression of events, and the narrator's unreliability lead to the blurring of the boundary between reality and fiction. The posthuman realm, in which identity, body, and perception are reshaped within the dystopian universe of the narrative, is constructed through fiction itself. The ambiguity and inconsistency of the narrative form, along with the existence of clones, generate a fictional structure that destabilizes the notion of reality. This study will explore how the posthuman subject is constructed both thematically and structurally in Marie Darrieussecq's dystopian novel *Notre Vie Dans Les Forêts*, and how the transgression of boundaries between reality and fiction leads to the fragmentation of identity and the body.

Keywords: Posthumanism, fiction, dystopia, Marie Darrieussecq, identity, body, genetic engineering, technology.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, hilaltuncez7@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0000-2336-0322>.

GİRİŞ

Tarih boyunca insan, yaşadığı evrene farklı anlamlar yüklemek ve onu yeniden şekillendirmek için edebiyatı kullanmıştır. Edebiyat, insanın hem gerçeği yansıtmasına hem de kurguyla gerçeklerin yeniden dizayn edilmesine olanak sağlamıştır. Gerçek ve kurgu kavramları, dönemlerin tarihsel ve sosyal şartlarına göre değişimler geçirmiştir. Antik dönemde doğa ve insan taklit edilirken olabilecek olanın kurgusu gerçekliğe giden bir yol olarak görülmüştür. Orta Çağ'da ise ilahi gerçeklik insan aklını ve hayal gücünü bastırmıştır. Bu dönemden sonra gerçekleşen Rönesans hareketi, Tanrı merkezli anlayışa karşı çıkar ve insan merkezci bir bakış açısının ortaya çıkmasına zemin oluşturur. Bu dönemde edebi gerçeklik ilahi bir sisteme bağlı olmak yerine insan yaşamına bağlanır. Aydınlanma çağıyla birlikte gerçeklik insan aklına ve bilimine bağlı bir kavram haline gelir. İnsanın gözlemlediği dünya gerçek, o dünyanın farklı anlamlar kazanması ise kurgu haline gelir. Gerçeklik, realizm ve natüralizm gibi edebi akımlarla birlikte bilimselleşmeye yön tutar, kurgu ise toplumsal düzenin bir yansıması olarak işlenir. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyıl başında ortaya çıkan teknolojik ilerlemelerin, sanayi devrimi sonucu oluşan sınıf eşitsizliklerinin ve Dünya Savaşlarının sonucunda bu gerçeklik anlayışı parçalanır. Artık hakikatin tek bir noktadan açıklanamayacağı anlaşılır. Bu parçalanma modernist yazarlar tarafından edebiyata aktarılır. Gerçeklik artık parçalı, akışkan ve tutarsız hale gelir. Postmodernizm ile birlikte artık kurgu bir araç ya da temsilci olmaktan ziyade gerçekliğin kendisine dönüşür. Iser'a (1975) göre, gerçeklik okurun kurgu aracılığıyla deneyimlediği alanda anlam kazanan bir yapıdır. Gerçeklik, yeniden inşa edilebilir bir yapı haline gelir.

Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde, edebiyatta insan merkezli bakış açısının merkezi konumu derinden sarsılmış durumdadır. Posthüman distopyalar, yapay zekâ, biyoteknolojik değişimler ve simülasyon teknolojileri gibi bilimsel olguları da kurgularının içine dahil eder. Gerçeklik kavramı artık insan ile sınırlandırılmaz bir ağısal yapıdır. Bu bağlamda, posthüman distopyalarda var olan teknolojik kurgular içinde insan kendi kimliğini ve bedenini yeniden kurgulamak zorunda kalır.

Bu bildirinin amacı posthüman distopyalarda kurgu ile gerçekliğin arasındaki sınırın belirsizleşmesini incelemektir. Fransız yazar Marie Darrieussecq'in *Notre vie dans les forêts* isimli distopik romanında kimlik ve bedenın nasıl yeniden kurgulandığını irdelenmesi hedeflenmektedir.

1. Posthümanist Felsefe ve Distopya Edebiyatı

Antik dönemde var olan her şeyin ölçüsünün insan olduğu düşüncesinden etkilenen hümanizm, daha sonra Leonardo Da Vinci'nin *Vitruvius Adamı* resmiyle ideal "erkek-insan" fikrini modeli haline getirir ve insan merkezci ülküsünü vurgular. "Bu ikonik imge, insan yetilerinin biyolojik, söylemsel ve ablaki düzeyde düzenlenmiş, akılcı bir ilerleme fikrine uyanmasını tamama erdiren bir doktrin olarak hümanizm amblemidir" (Braidotti, 2013, s. 23). Ancak bu amblemle birlikte kurduğu mükemmel insan dışında kalanların ötekileştirilmesi ve hatta dışlanması hümanizmin eleştirilere maruz kalmasına sebep olur. Posthümanizm, hümanizmin insan merkezli bakış açısının neden olduğu bu yanlışları aşmayı hedefleyen, insan ve insan dışı unsurların bir arada var olacağını savunan felsefi ve kültürel bir düşünce sistemidir. "... posthümanizmde insan, dünyanın tüm etmenlerinden sadece biri olarak yeniden konumlandırılmaktadır" (Ağın, 2020, s. 29).

Posthümanizm, insanın ne olduğuna odaklanmayı bırakıp çevresiyle, teknolojiyle ve diğer canlı veya cansız unsurlar ile nasıl ilişkiler kurduğunu inceler. Posthümanizm, herkes için eşit ve adaletli, herkesi ve her şeyi içine alan bir yaklaşım geliştirmeyi ve insanoğlunun her şeyden üstün olduğu anlayışını bitirmeyi amaçlar. Bu bağlamda, posthüman insan artık sade biyolojik bir varlık olmaktan çıkar ve kültürel, teknolojik, ekolojik ve etik bağlamlarda sürekli yenilenen bir varlık haline gelir.

Posthümanizm, postmodern düşünceden etkilenmesinin yanı sıra tarihsel olaylar, teknolojik ilerlemeler ve sosyal değişimler ile şekillenmiş bir felsefi akımdır. Aydınlanma çağından beri süre gelen insanın mükemmelle ulaşacağı ülküsü iki büyük dünya savaşı sonrası sarsılır. Postmodernizmin temelleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan yıkıma denk gelir. Bu dönemde, Hiroşimaya atılan atom bombası ve Nazi Almanya'sında bilimin ve ilerleyen teknolojinin kötüye kullanımı insanların güvenini sarsar ve modernizme yönelik eleştirilere neden olur. Bu yıkımlar ve oluşan kaos havası postmodernizmi insan merkezli bakış açısından uzaklaştırır ve posthümanizmin felsefi zemini oluşturur.

Posthümanizmin gelişimi öncelikle postmodernizm etkisiyle başlar. Hümanizmin sınırları ve insan merkezli yaklaşımı eleştirilir. Donna Haraway, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi düşünürler, insanın diğer canlı cansız unsurlar ile ilişkisini sorgular. Haraway'ın *Siborg Manifestosu* (2006) eserinde, insanın teknolojiyle olan simbiyotik bağını inceler. Bu bağlamda, posthüman özne durağanlıktan kurtulur ve değişken bir yapı halini alır. 1980 ile 2000 yılları arasında biyoteknoloji, yapay zekâ ve dijital teknolojinin ilerlemesiyle insan kimliğini ve sınırlarını belirleme arzusu kendini gösterir. Yeni materyalist düşünceyle birlikte insanın dünya üzerindeki tek özne olamayacağıdır. İnsan olmayan diğer unsurların da özne konumuna geçebileceği yaklaşımına Posthümanizmde katılır. Günümüzde posthümanist felsefe, insanın doğayla ve diğer canlılarla olan bağı düşünerek ekolojik bir boyut kazanır. Rosi Bradotti ve Bruno Latour gibi düşünürler, posthüman evrende etik ve sürdürülebilir bir hayat bakış açısını geliştirmeye çalışır.

Her fikir her akım gibi posthümanizm de çeşitli eleştirilere maruz kalır. Teknolojinin bu denli ilerlemesi insan üzerinde olası olumsuz etkiler bırakabileceği düşüncesi, posthümanizm ile insanın değer ve özgünlüğünü kaybedebileceği fikri gelen eleştirilerden bazılarıdır.

Distopya edebiyatı posthümanizmin edebi düzlemde yer alabildiği en olası dünyadır. Distopya edebiyatı, totaliter rejimlerin gelecekte dönüşebileceği karanlığı gösteren ve okuyucusunu bu gelecek hakkında uyarıcı bir türdür. “*Distopyaların kötü geleceğe dair uyarılar yapan öncül çağrılar olmasının temelinde toplumun yaşamışlıkları yer alır. Mevcut gerçeklerden hareketle gelecekte ne gibi sorunlara gebe olunacağına dair çıkarımlarda bulunulur*” (Tekşan ve Demir, 2023, s. 1655). Distopik anlatılar, ütopyanın vadettiği kusursuz topluma ulaşırken arka planda bireyin nelerden vazgeçmesi gerektiğini ele alır. Görünür şekilde olmasa da eşitlik kriterini sağlamak için çeşitliliği ve bireyselliği, toplum içinde oluşturulan uyum sürmesi için ise özgürlüğü baskı ve şiddet ile yok etmesi ütopyaların karanlık yüzüdür. Bu durum distopyanın ortaya çıkışına zemin olur. “*Ütopyalarda, bireyin toplum için vazgeçtiği kişisel özgürlüklerinin aslında mutlu toplumu oluşturacak olan bireylerin en temel hakkı olduğunu fark eden distopik yazarlar, bu çelişkili duruma dikkat çekmişlerdir*” (Kavas, 2020, s. 79). Ütopyada kurulan yeni toplumda, herkesin eşit olması ve bireylerin tek başına anlam ifade etmemesi yalnızca kurucu ya da yönetici sıfatını karşılayacak bir role sahip olursa dikkat çekmeleri distopya edebiyatının eleştiri konularından birkaçını oluşturur.

Her ne kadar farklı alanların türleri olsalar da distopik anlatılar ve posthüman felsefe aslında teknolojik gelişmelere ve mükemmel insan modeline duyduğu kuşkuda bir araya gelir. Hem distopya edebiyatında hem de posthümanist felsefe de, insan sabit kimliği ve insanın doğaya hüküm sürmesi fikrine karşı çıkarılır. Distopik metinlerin ve posthüman felsefenin ortak noktalarından biri ilerleyen teknolojiyle birlikte genetik mühendisliğin insan bedenini değiştirme kapasitesine sahip olma olasılığıdır. Bir diğer nokta ortaya çıkışlarına zemin olan felsefi ve edebi türlerin ulaşmak istediği mükemmel insan-toplum modeline karşı çıkmalarıdır. Her iki düşüncede de, insan olmanın ne demek olduğu irdelenir. Özellikle modern distopik anlatılar ve posthümanizm, ilerleyen teknolojiyle ortaya çıkan yapay zekâ ve bilinç temalarında buluşur. Bu durum distopyanın bilinç kavramının yalnızca biyolojik zemine dayanmadığı gösterir. Posthümanizm ise yapay zekanın veya bilinç geliştirmiş makinelerin etik özneler olabilir mi sorusunu tartışmalara açar. Bu durumda, her iki akım da bilinç kavramının insana özgü bir biyolojik unsur olmadığını gösterir. Bir diğer ortak noktaları ise anlatıların ana temalarından olan gözetim, kontrol ve biyoiktidardır. Bunların yanında, distopik eserlerin ütopyaları eleştirerek işlediği ana tema yönetimdir. Posthümanizm de kontrol mekanizmalarını, beden oluşumundan itibaren var olan politik ve teknolojik bir alan olarak ele alır. Anlatılarda kontrolün işleyişi konusu da artık çağa uyum sağlamış ve dijitalleşmiş ve insan unsuru olmaktan çıkıp sistemin bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde, ekoloji posthümanizmi etkisine alan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım distopyayı ve posthümanizmi iklim felaketi senaryosunda buluşturur. Aynı zamanda doğaya hüküm süren insan modeli distopyanın da posthümanist düşüncenin de eleştirdiği ortak noktadır.

Distopik anlatıların ve posthümanist felsefenin amaçları ve yaklaşımlarında ortak noktaları da ayrı düşüncelerde vardır ancak distopik anlatılar, hümanizmin savunduğu mükemmel erkek-insan simgesinin kurduğu sistemin yıkılışını ele alır. bununla birlikte yeni özne formlarını, etik yapıları ve türler arası bağların incelendiği posthümanist bir alana yer açar.

1.1. Posthümanizmde İnsanın Dağılması

Uzun zaman boyunca Batı felsefesine insan merkezci yaklaşım hâkim olmuştur. Aydınlanma çağında insan, evrenin ölçütü, akli ve bilgi kaynağı olarak kabul edilir. Aydınlanma çağı ile en parlak günlerine kavuşan hümanizm, insan merkezci görüşünü geliştirerek insanı evrendeki her şeyden üstün tutar. Bu tutum hümanizmin eleştirilere maruz kalmasına yol açar. Modern bilimin ve teknolojinin gelişmesi ve o dönemde savaşımlardan dolayı yaşanan kaos ortamı hümanizmin insan merkezci yaklaşımının sorgulanmasına neden olur ve posthümanizmin ortaya çıkışına zemin hazırlar. Posthümanizm, insan merkezci anlayışın ötesine geçerek insanı diğer canlı veya cansız unsurlar ile eşit düzeyde bir varlık olarak kabul eder. Teknolojinin gelişmesi, genetik mühendisliğin ve yapay zekanın ilerlemesi beden kavramının sınırlarını değiştirir ve genişletir.

Posthümanizm, insan bedeninin teknolojik müdahaleler ile değişip dönüşebileceğini, insanın sabit olmadığını savunur. “*Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır*” (Haraway, 2006, s. 2). Bu bağlamda, Donna Haraway’ın “siborg” kavramı, ne tamamen insan ne tamamen makine olan bir ara yüzü tasvir eder. “*Siborg*”, insan-makine, doğa-kültür ve doğal-yapay arasındaki tüm sınırların silindiği bir varlıktır. Bu kavram öznenin bütünlüğünü parçalar. Posthüman özne artık ağlar, veriler ve bağlantısal yapılar ile tanımlanır. Posthüman özne, sabit kimliği kabul etmez ve sürekli değişip dönüşen akışkan bir yapı haline gelir. Posthümanizmde, insan bedeni değişebilen bir yapı olarak görülmek ile beraber, cinsiyet normlarının veya insan-makine, insan-hayvan gibi farklılıklarını aşılması amaçlanır. Hümanizme göre beden bilincin ve değişmez kimliğin sahibi iken, posthümanist felsefede beden sadece bir aracı olmaktadır. İnsan bedeninin sınırları, yapay uzuvlar ve biyoteknolojik üretimler ile aşılar. Posthüman distopyalar bu değişimi edebi düzlemde ele alır. Posthüman distopyalarda insan, teknolojik düzenin içinde bedenini, kimliğini ve gerçekliğini bulamaz. Posthüman çağda insan, özgünlüğünü kaybederek kendi teknolojik uzantılarıyla birleşir.

1.2. Posthüman Gerçekliğin İnşası

Posthümanist dönemde gerçeklik artık dünyanın durağan yansımadan çok, teknolojik ilerlemenin, sibernetik ilerleyişin ve dijital unsurların ürünü olan bir yapı haline gelir. Bunların yanı sıra, insanın konumuna, bedenine ve kimliğine yönelik yaklaşımın sarsılması da bu değişimi destekler. İnsanın artık varlık olarak parçalanması, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırında aşılmasına olanak sağlar. Posthümanizmin kuramcılarında Donna Haraway, Katherine Hayles ve Rosi Braidotti’ye göre gerçeklik artık sadece insana odaklı bir kavram olamaz.

Haraway’ın *Siborg Manifestosu* (2006) makalesine göre, modern insan biyolojik ve teknolojik ilerleyişle iç içe geçmiştir ve insanın gerçekliği artık doğal bir deneyim değildir. Siborg figürü, makineler ve ağlarla bir araya geldiği hibrit bir gerçeklik oluşturur. “*Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır*” (Haraway, 2006, s. 2). Bu bağlamda, Haraway siborg metaforu ile kurgu ile gerçekliğin çöktüğünü vurgular. Haraway’e göre artık gerçeklik dağıtılabilir ve yeniden şekillendirilebilir bir süreçtir. Katherine Hayles’in *How We Become Human* (1999) eserinde, gerçekliğin verilerle tekrar tekrar kodlanmasına yol açan durumun bilgiyi bedenden ayırmak olduğunu açıklar. Bu durumda, gerçeklik artık değiştirilebilen, engellenebilen ve zemin değiştiren bir olgu haline gelir. Posthüman çağda, gerçek artık bedene değil kayıt, veri ve algoritmalara bağlıdır.

2. Marie Darrieussecq’in *Notre Vie Dans Les Forêts* Romanında Kimlik ve Bedenin Yeniden Kurgulanışı

Marie Darrieussecq, *Notre Vie Dans Les Forêts* isimli romanında, insan bedeninin, kimliğinin ve hafızasının iktidarın gücü ile yeniden üretildiği distopik bir evren ele alır. Bu distopik evren, psikolog Marie’nin gözünden okuyucuya parçalı anılar şeklinde aktarılır. Biyoteknolojik müdahalelere uğrayan toplum, devlet tarafından yoğun bir gözetime tabii tutulur. İnsanlara yedek organ sağlayabilmesi için klonlar üretilir ve gözden uzak merkezlerde saklanır. Marie, bir gün klonu olduğunu öğrenir ve sürekli olarak onu ziyaret etmeye başlar. Zaman zaman ondan rahatsız olsa da ona merhamet duygusu da vardır. Marie, klonu ile birlikte bu sistemden kaçır ve bir grup kaçak ile ormana sığınır. Anlatıcımız Marie hem benliğinin hem de

kimliğinin parçalanmasıyla yüzleşir. Bu evren, insan bedeninin ve kimliğinin nasıl dağıldığını gösteren posthüman bir distopyadır. Marie Darrieussecq, bu posthüman distopya anlatısını kurarken alt yapıda Haraway'in siborg figürünü, Hayles'in beden-bilinç ile ilgili düşüncelerini ve Braidotti'nin posthüman özne kavramını bir araya getirmiştir.

Anlatıcımız Marie'nin anlatı boyunca sık sık vurguladığı konu bedenini artık kendisine ait hissedememesi ve bedenini ona özel olmamasıdır. Bunun nedenlerinden biri klonunun olması bir diğeri ise romandaki karakterlerin sürekli hastalandığı gibi Marie'nin de hastalanıp ameliyat ve nakiller geçirmesidir. Tek akciğerle doğan Marie daha üç yaşında iken ilk nakil ameliyatını olur ve nakledilen ciğer Marie'nin klonuna aittir.

Les médecins ne manquaient jamais de me rappeler que je respirais avec un de ses poumons. Et plus tard, que je filtrais ce que je buvais avec un de ses reins. Et puis il a été question que je lui prenne un oeil, quand j'ai été atteinte d'un grave trouble de la vue. Forcément, je me disais, ce genre de relation physique ne peut manquer de créer des liens (Darrieussecq, 2017. s. 51).

Marie, ileri yaşlarında geçirdiği ameliyatlardan sonra bu tür fiziksel ilişkilerin klonuyla arasında bağ yarattığını söyler. Aslında bu Marie'nin bedensel olarak tek olmadığını kabullendiğini ve parçalanmış hissettiğini gösterir. “*Un corps durable. Des greffes strictement compatibles, si nous avions besoin qu'on nous change un organe. Marie = réservoir de pièces détachées. Moitié = sécurité*” (Darrieussecq, 2017. s. 29). Bununla birlikte, beden klonlar ile birlikte sistemin elinde tuttuğu biyolojik bir stoğa dönüştüğünü de vurgulanır. Bu bağlamda, beden tekliği ve değişmezliği posthüman distopyada yok edilir.

Marie, roman sonuna kadar hafızasının ve algısının güvenilmez olduğunu hissettiren bir hava yaratır. “*Les quatre premières étaient des souvenirs reconstitués puisque je ne me rappelais de rien avant quatre ans (ce qui est plutôt tard il me semble)*” (Darrieussecq, 2017. s. 37), Marie, dört yaşına kadar olan anılarını hatırlamadığı için anılarının sistem tarafından oluşturulduğunu söyler. Aslında bu durum, okuyucuya anıların dahi verilere dönüştüğü bir sistemde kimliğin de olmayacağını gösterir. “*Les psys s'évertuaient à me faire dessiner ma ligne de vie, mais je l'intégrais mal, apparemment. Ma ligne de vie n'avait que quinze cases vu que je n'avais que quinze ans*” (Darrieussecq, 2017. s. 37). Marie, psikiyatristlerin kendinden yaşam çizelgesi oluşturmasını istediğini anlatır. Bu durum, bireylerin belleğinin sürekli olarak kontrol edilebilir, gizlenebilir, düzenlenebilir ve silinebilir bir yazılıma dönüştüğünü destekler.

Romanda belleğin ve beden sınırlarının Marie'ye değil de devlete ait olması distopya etkisinden dolaydır. Dolayısıyla silinmiş veya sonradan yüklenmiş anılar arasında Marie kimliğini kaybetmiştir. Bu durumu şu sözler ile vurgular: “*Maintenant dans les forêts je me demande qui j'étais quand je pensais tout ça*” (Darrieussecq, 2017. s. 27).

Klonuyla kurduğu ilişki, anlatının kimlik yaklaşımına dikkat çeker. Ona baktığında kendine benzediği için benlik karmaşası yaşar ve rahatsızlık duyar. Ancak yine de onun tüm hayatının sadece uyutulup gerekli olduğunda organlarının kullanılması için ölü gibi yaşadığını düşündüğünde de üzüntü duyar. Bunu romanın belli kısımlarında tekrarlar: “*Eh bien la mienne ouvrait les yeux. Systématiquement. Et elle m'interrogeait du regard. C'était touchant mais pénible. Le vide de ces yeux. L'angoisse, pas d'autre mot*” (Darrieussecq, 2017. s. 7). “*Je lui avais pris un poumon. Son poumon gauche. Ça m'embêtait*” (Darrieussecq, 2017. s. 36).

Marie bazı zamanlar ikizim diye adlandırdığı klonuyla belirsiz de olsa benlik karmaşası yaşar. “*...qu'elle exigeait de voir son autre fille et qu'est-ce qu'ils usinaient là-dedans. « C'est ma fille ! » elle criait, et je ne savais plus si elle parlait de Marie ou de moi. « C'est son corps ! » elle criait la pauvre*” (Darrieussecq, 2017. s. 44). Öz annesinin, o benim kızım diye bağırdığında Marie, annesinin kendisinden mi yoksa klonundan mı bahsettiğini anlayamaması bunu gösterir.

“*Je lui disais mon nom, Viviane, et puis le sien : Marie. Je m'appelle Marie aussi, évidemment, mais j'avais pris Viviane pour nom de fugitive*” (Darrieussecq, 2017. s. 7). Marie ormana kaçtığında kendine Viviane ismini verir ve Marie ismini klonuna bırakır. Bu durum, kimlik karmaşasından kurtulup ormanda kendine bir kimlik oluşturma çabası olarak ele alınabilir. Ancak insan artık doğayla bağlantısını koparmıştır. İnsan artık ne tam olarak doğaya ne de bir kültüre aittir.

SONUÇ

Gerçeklik ve kurgunun dönem dönem aralarındaki sınırlar değişip dönüşse de posthümanizm ile birlikte farklı bir boyuta geçmiştir. Aydınlanma çağı ile birlikte bilimle ilişkilendirilen gerçekçiliğe duyulan coşku, iki büyük dünya savaşının yarattığı yıkımla yerini kuşkuyla bırakmıştır. Artık gerçek tek bir olguya bağlı kabul edilmez. Modernizm ve postmodernizm ile birlikte gerçeklik de kurgu da değişimler geçirir. Gerçeklik artık dağılmış akışkan ve tutarsız hale gelir. Kurgu ise gerçekliğin bir aracı veya aynası olmaktan çıkar ve kendisine dönüşür. Posthümanizm ile birlikte gerçeklik insana bağlı bir olgudan sınırları olmayan bir ağsal yapıya dönüşür. Posthüman distopyaların içinde bulunan yapay zekâ, genetik mühendislik ve dijitalleşme gibi gelişmeler, insanın kendi kimliğini ve bedenini yeniden kurgulamasına neden olurken gerçeklik ile kurgunun sınırlarının da aşılmasını sağlar.

Posthümanizmde beden değişip dönüşebilen, yeniden düzenlenebilen bir materyal haline gelmiştir. Artık tek ve sabit değildir. Bu türde hem kimlik hem beden olgusu dağılır. Posthüman insan çoklu ağlar ile donanmış hale gelmesi bu parçalanmanın asıl nedenlerinden biridir. Bilgi artık bilince bağlı değildir, hafıza müdahale edilebilen bir veri tabanına dönüşür. Bu evrende kimlik ve beden parçalanabilen ve yeniden programlanabilen olgulara dönüşür.

Marie Darrieussecq'in *Notre Vie Dans Les Forests* isimli distopik romanı da bu dönüşümleri okuyucuya sunar. Roman anlatıcısı Marie'nin bedeni klonun olmasından dolayı tek bir varlık değildir. Aynı zamanda bu beden biyolojik bir kaynak olarak kullanılır. Beden, düzenin kullandığı bir nesneye dönüşür. Bununla birlikte Marie'nin hafızasının silinip değiştirilebilir olması, sistemin bir kimlik oluşturulmamasını istemesinden kaynaklanır.

Posthümanizm içinde yer alan melezleşme ile özgürleşme fikrini, anlatı boyunca kendi bedeninden ve kimliğinden uzaklaşan Marie çürütür. Bu özgürleşmenin gerçekleşmesinin aksine insanın kendi varlığından da uzaklaşabileceği ele alınır. Marie, ormana kaçtıklarında kendine bir kimlik oluşturmaya çalışsa da teknolojiden uzaklaşmanın ve doğaya dönüşün kimlik ve beden üzerinde oluşmuş parçalanmayı düzeltemeyeceğini anlamıştır. Orman başta umut içerirken romanın sonunda çöküşün yeri haline gelir.

Sonuç olarak, Marie Darrieussecq'in *Notre Vie Dans Les Forests* romanı posthüman dünyanın içerdiği fırsatların kötüye de gidebileceğini distopya edebiyatını kullanarak okuyucuya sunar. *Notre Vie Dans Les Forests* distopik romanı, posthüman evrenin insanın dönüşebileceği ve dağılabileceği noktalara dikkat çekerek uyarı işlevini de yerine getirir.

KAYNAKÇA

- Ağın, B. (2022). Posthümanizm: Kuram, kavram, bilimkurgu. Siyasal Kitabevi.
- Ağkaya, O. (2016). Ütopya ve distopya: Siyasetin edebiyat üzerindeki etkisi. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(4), 23–48.
- Akkoyun, T. (2016). Ütopya/Distopya: Batı ve Türk romanlarında örnekler bir karşılaştırmalı edebiyat çalışması. Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.
- Atasoy, E. (2020). Distopik kurgu ve ümitvar distopya bağlamında ütopyacılık geleneği. Gaziantep University Journal of Social Sciences, 19(3), 1135–1147.
- Bayram, A. K. (2018). Foucault'nun yöntemi: Hakikatin söylemsel inşasının arkeolojisi ve soykütüğü. International Journal of Political Science and Urban Studies, 6(2).
- Braidotti, R. (2014). İnsan sonrası (Ö. Karataş, Çev.). Kolektif Kitap.
- Braidotti, R. (2019). İnsan sonrası, pek insanca: Bir posthümanistin anıları ve emelleri. Cogito: İnsan Sonrası, (95–96), 53–97.
- Braidotti, R. (2021). Eleştirel insanötesi bilimler için kuramsal bir çerçeve (Ç. Taşkın Geçmen, Çev.). Pasajlar, 7, 15–48.
- Çelik, E. (2015). Distopik romanlarda toplumsal kurgu. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 18(1), 57–79.
- Çörekçiöğlü, H. (2015). Modernite ve ütopya: Ütopya, 1984 ve Mülksüzler üzerinden. Sentez Yayıncılık.
- Dağ, A. (2017). Hümanizmin radikalleşmesi olarak transhümanizm. Felsefi Düşün Dergisi, 9, 46–68.

- Dağ, A. (2018). Transhümanizm: İnsanın ve dünyanın dönüşümü. Elis Yayınları.
- Darrieussecq, M. (2017). Notre vie, dans les forêts. P.O.L Editeur.
- Demirer, H. (2020). Birey ve toplum bağlamında distopik anlatılar (Yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, M. (1992). Hapishane doğuşu. İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2001). Kelimeler ve şeyler. İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). Cinselliğin tarihi. Ayrıntı Yayınları.
- Fukuyama, F. (2003). İnsan ötesi geleceğimiz: Biyoteknoloji devriminin sonuçları. ODTÜ Yayıncılık.
- Gözen, H., Edman, T. B., Arıkan, A., Dağ, Ü., Dülger, O., & Güdücü, B. (2022). Bir klonun günlüğünden: Posthümanizm, transhümanizm, distopya ve 'Beni Asla Bırakma.' Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 39(1), 144–160.
- Habermas, J. (2019). İnsan doğasının geleceği. Alfa Yayıncılık.
- Haraway, D. (2006). Siborg manifestosu: Geç yirminci yüzyıl bilim, teknoloji ve sosyalist-feminizm. Agora Kitaplığı. (Orijinal eser, 1985)
- Hayles, N. K. (1999). How we become posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. University of Chicago Press.
- Hulme, T. E. (1999). Hümanizm, din ve sanat üzerine felsefi düşünceler. İz Yayıncılık.
- Iser, W. (1975). The reality of fiction: A functionalist approach to literature. New Literary History, 6(1), 7–38.
- Jameson, F., Lyotard, J.-F., & Habermas, J. (1994). Postmodernizm. Kıyı Yayınları.
- Kaçar, E., & Bainiyazov, A. (2024). Ural Batır Destanı'nda posthümanist izler: İnsanmerkezcilik eleştirisi ve dünya-oluş. Folklor/Edebiyat, (118).
- Karşlı, Ö. (2018). Akıl kültür ilişkisi bağlamında aydınlanmacı akıl ve eleştirisi. Erdem Dergisi, (75), 149–166.
- Kavas, F. (2020). Çağdaş sanatta ütopya ve distopya. İksad Yayınevi.
- Kumar, K. (2006). Modern zamanlarda ütopya ve karşı ütopya. Kalkedon Yayınları.
- Leonhard, G. (2018). Teknolojiye karşı insanlık: İnsan-makinenin yaklaşan çatışması. Siyah Kitap.
- Lukacs, J. (2018). Modern çağın sonu. Ketebe Yayınları.
- O'Connell, M. (2018). Makine olmak: Mütevazı sorunumuz ölümlülük ve bunu çözmek için siborglar, ütopyaacılar, hackerlar, fütüristler arasında bir yolculuk. Domingo Yayınları.
- Omay, M. (2009). Ütopya üzerine genel bir inceleme. Sosyoloji Dergisi.
- Özdağ, C. (2017). Transhümanizm ve insan olmayan insan: Hümanist yüklemelerden kurtulmuş bir transhümanist etik arayışı. Felsefi Düşün: Akademik Felsefe Dergisi, 9, 164–191.
- Sarup, M. (2004). Post-yapısalcılık ve postmodernizm. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şişman, N. (2017). Kaderle tasarım arasında yeni insan. İnsan Yayınları.
- Tekşan, M., Demir, İ. (2023). Distopik ilk Türk romanı: Yaşar Kemal'in Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitimi Dergisi, 12(4), 1644–1659.
- Urgan, M. (1984). Edebiyatta ütopya kavramı ve Thomas More. Adam Yayınları.
- Yazgünoğlu, K. C. (2021). Öte-insan bedenleri: Nesnelere, ekolojilere ve moleküllere. Pasajlar: Posthümanizm, Sosyal Bilimler Dergisi, 3(7), 113–128.
- Zekiyan, B. (1982). Hümanizm (İnsancılık): Düşünsel işlem ve tarihsel kökenler. İnkılap Yayınları.

Tarihsel Kurgu Özellikleri ve Amin Maalouf'un “*Semerkant*” Adlı Romanı

İrfan ATALAY*

ÖZ

Roman tekniğinde tarihsel kurgu, gerçek tarihsel olaylarla kurgusal anlatıyı birleştiren kurgu türüdür ve bir tarihsel çerçeveye sadık kalarak kurmaca karakterleri de barındırarak geçmişini yeniden yorumlama olanağı verir. Maalouf'un *Semerkant* adlı romanı da, tarihsel kurguyu kullanan, bu sayede tarihsel dönemlere romansı bir perspektiften bakmayı mümkün kılan anlatı tekniklerini kullanır. Ömer Hayyam'ın *Rubaiyat* adlı el yazması etrafında gelişen öykü aracılığıyla; kimlik, sürgün ve kültürel aktarım gibi izlekler romana taşınır. Roman, tarihsel olay örgüsünün kurgusunu, kurmaca diyalogları, roman dışı karakterleri doğrusal olmayan bir zaman akışıyla öyküler. Orta Çağ İran'ına, 1906 Anayasa Devrimine, Hayyam'ın yaşamına ve belleğin simgesi durumundaki onun el yazması metaforuna odaklanan öykülemeyi ve çok sesli bir anlatım tekniğini içerir. XI. yüzyıldaki Hayyam ile çağdaş anlatıcı Lesage arasında geçişler yaparak tarihsel gerçeği sorgular.

Roman kurgusunun özelliklerinden biri, zamanı aşan ve farklı dönemleri birbirine bağlayan kurgusal bir anlatıcının varlığıdır. Bu anlatıcı, modern okur ile tarihsel geçmiş arasında köprü kurar. Maalouf, bu anlatım tekniğiyle tarihsel kaynaklardaki belirsizlikleri yazınsal imgeleme doldururken, belgesel bir titizlik içinde romanını yazar. Geçmiş ile bugünün iletişim halinde olduğu anlatısal bir laboratuvara dönüşen romanda, kurgu tarihi çarpıtmak yerine onun belirsizliklerini görünür kılar, olaylara insancıl bir bakış sunar. Tarihsel kurgu, kimi kurmaca kişiliklere ses vererek tarihi yeniden yorumlar. Yazgının şiirsel kabullenışı ile siyasal güdülenme arasındaki gerilimi hem kişiler hem de anlatı yapısı aracılığıyla sürekli canlı tutar. Aşağıdaki metin, güdümlü tarihsel kurgu örneği sunan örnekçeden hareketle tarihsel kurgu özelliklerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Amin Maalouf, *Semerkant*, bellek, tarihsel kurgu, çok sesli anlatı, kurmaca kişilik

Characteristics of Historical Fiction and Amin Maalouf's Novel *Samarkand*

ABSTRACT

In the novel technique, historical fiction is a narrative genre that combines real historical events with fictional storytelling, offering the possibility of reinterpreting the past while remaining faithful to a historical framework and incorporating imaginary characters. Amin Maalouf's *Samarkand* is a work that employs this form of historical fiction, using narrative techniques that allow readers to view historical periods from a romanticized perspective. Through the story centered on Omar Khayyam's manuscript of the *Rubaiyat*, themes such as identity, exile, and cultural transmission are brought into the novel. The narrative intertwines the structure of historical events with fictional dialogues and non-historical characters through a non-linear timeline. It focuses on the storytelling of medieval Iran, the 1906 Constitutional Revolution, the life of Khayyam, and the metaphor of his manuscript as a symbol of memory, all conveyed through a polyphonic narrative. Moving between the eleventh-century figure of Khayyam and the modern narrator Lesage, the novel continuously questions historical truth.

One of the key features of the novel's construction is the presence of a fictional narrator who transcends time and connects different eras. This narrator serves as a bridge between the modern reader and the historical past. Through this narrative technique, Maalouf fills the ambiguities of historical sources with literary imagination, while maintaining documentary precision. In this narrative laboratory—where past and present remain in dialogue—the fiction does not distort history but rather exposes its uncertainties, offering a deeply human perspective on events.

Historical fiction reinterprets history by giving voice to certain fictionalized personalities. It keeps alive the tension between the poetic acceptance of destiny and political motivation, both through its characters and its narrative structure. The following text aims to reveal the characteristics of historical fiction, drawing on an exemplary case of ideologically driven historical narrative.

Keywords: Amin Maalouf, *Samarkand*, memory, historical fiction, polyphonic narrative, fictional character

* Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, atalay@nku.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-4437-5539>.

GİRİŞ

Tarihsel roman, tarihsel olayları, kişilikleri ve dönemlerin ruhunu temel alarak, yazarın imgelemiyile yeniden şekillendirir ve günümüzle diyalog kuran bir anlatı evreni yaratır. Tarihsel romanın özü, gerçeklik ile kurgu arasındaki geçişkenlikte yatar; bu geçişkenlik, yalnızca geçmişin yeniden canlandırılmasını değil, aynı zamanda okurun tarihsel bilincinin ve toplumsal hafızasının zenginleşmesini sağlar. Tarihsel roman, tarihsel olayları bireysel karakterlerin deneyimleri üzerinden aktararak, dönemin çelişkilerini ve dinamiklerini derinlemesine işler (Lukács, 1965, s. 47). Bu bağlamda, tarihsel roman, yalnızca bir anlatı türü olmaktan öte, geçmişle şimdi arasında bir köprü kurarak insanlık durumunu anlamaya yönelik güçlü bir araçtır.

Amin Maalouf'un *Semer kant* romanı, tarihsel roman türünün özelliklerini ustalıkla yansıtan bir başyapıt niteliğindedir. Roman, XI. yüzyıl Selçuklu dönemi ile XIX. ve XX. yüzyıl İran'ını, Ömer Hayyam'ın *Rubaiyat* adlı elyazmasının simgesel yolculuğu etrafında birleştirir. Maalouf, tarihsel figürleri ve olayları belgesel bir titizlikle ele alırken, kurmaca karakterler ve olaylarla bu gerçeklikleri zenginleştirir. Tarihsel gerçeklik ile kurgusal yaratıcılığın estetik bir dengede bulunduğu bir yapıt olarak, okura hem tarihsel bir yolculuk hem de evrensel izlekler üzerine düşünme fırsatı sunar. Roman, dönemin tarihsel figürlerinin insanî boyutlarını vurgularken, Benjamin Omar Lesage gibi kurmaca karakterlerle tarihsel olaylara kişisel bir perspektif katar (Maalouf, 1988, s. 78).

Bu çalışma, tarihsel roman türünün genel özelliklerini, gerçeklik ile kurgu arasındaki ilişkiyi ve *Semer kant*'ın tür içindeki özgün yerini incelemeyi, ayrıca, Maalouf'un kurgusal tekniklerini, özellikle anlatı yapısı, karakter inşası, zaman ve uzam kullanımı ile simgesel anlatımını, romanın tarihsel ve yazınsal değerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. Tarihsel Roman Nedir?

Hiç kuşkusuz bir roman ve tarihtir. Tarih geçmişe, gerçekçilik ise şimdije yönelik olduğu için tarihsel romanın bir yüzü tarihe diğer yüzü günümüze yöneliktir. Tarihsel roman, edebiyatın önemli türlerinden biri olup, geçmişteki gerçek tarihi olayları, dönemleri veya kişilikleri temel alarak kurgusal bir hikâye sunar. Bu tür, tarihsel gerçeklik ile kurgusal yaratıcılığı birleştirerek okura hem bilgilendirici hem de sürükleyici bir deneyim sunar (Lukács, 1965, s. 23-25).

Tarihsel roman, geçmişte belli bir zaman öncesinde yaşanmış ve o dönemin toplumsal, kültürel, siyasal veya ekonomik özelliklerini yansıtırken yaşanmış olay, tarihsel olgu veya kişi hakkında yeni bir bakış açısı getiren tarihsel gerçeklik temeline dayanan kurgusal yapıttır. Genellikle tarihsel olaylar, gerçek kişiler veya dönemin ruhu romanın öyküsünün arka planını oluşturur. Georges Lukács, bu türü, tarihsel olayları bireysel karakterlerin deneyimleri üzerinden aktaran bir anlatı olarak tanımlar (Lukács, 1965, s. 47). Ona göre, tarihsel roman, tarihsel gerçekliği yalnızca dekor olarak kullanmaz; aksine, dönemin çelişkilerini ve dinamiklerini karakterlerin yaşamları üzerinden derinlemesine işler.

Tarihsel romanın tarihsel bağlamı, gerçeklik ve kurgu dengesi, dönemin atmosferi, karakter çeşitliliği, eğitici ve eğlendirici işlev gibi bazı temel özellikleri vardır. Tarihsel gerçekliklere bağlı kalmaya çalışırken anlatıya kurmaca karakterler ve olaylar ekler, ancak kurgu ve gerçeklikleri belli bir dengede barındırır (Hutcheon, 1988, s. 113-115). Dönemin giyim-kuşamı, söylemi ve toplumsal yapısını ayrıntılı olarak betimleyerek okurun kendini ilgili dönemde duyumsamasını hedefler. Öyküsünde hem gerçek tarihsel figürler hem de kurmaca karakterler barındırır. Kurmaca karakterler genellikle sıradan insanların tarihsel olaylar karşısındaki deneyimlerini yansıtır (Atalay, 2011, s. 38).

Tarihsel roman, aynı zamanda, bireysel öyküler üzerinden aşk, ihanet, mücadele gibi evrensel izlekleri işleyerek okurun empati kurmasını sağlar. Lukács'ın da belirttiği gibi, tarihsel roman, tarihsel süreçlerin bireyler üzerindeki etkisini anlamak için güçlü bir araçtır (Lukács, 1965, s. 52). Ayrıca, tarihsel romanlar, farklı kültürleri ve dönemleri anlamak için bir köprü görevi görürler (Eco, 1979, s. 67).

Özetle, tarihsel roman: "Tarihin ya da tarihe mal olmuş kişilerin yaşantısının bir kesitini arka fon kullanarak, gerçek ve kurmaca kişileri bir arada bulandıran, tarihsel gerçekliği belirli belgelere dayandırarak ortaya çıkarmaya, farklı bir yorum getirmeye ya da okurun gözünde olayları yeniden canlandırarak, okurun

kişisel görüşünü oluşturmasını veya var olan kanısını değiştirmeyi amaçlayan yazınsal tür” (Atalay, 2011, s. 36) olarak da tanımlamak olasıdır.

2. Kurgu ve Tarihsel Kurgu

Yazınsal anlatıların özünde yer alan ve yazarın düşsel dünyalar yaratmasına olanak tanıyan insanî gerçeklikleri keşfetmesini de sağlayan ‘kurgu’, belirsiz ve tartışmalı bir terim olarak, kentsoylulardan kırsal yoksullara kadar toplumun tüm katmanlarına özgü sorunları ve yaşanabilecek olay ve olguları işleyerek genelde doğal, insanî bir öyküleme girişimidir (Lavocat, 2016, s. 12-18). Kurgu, öykü veya roman karakterlerinin sorunlarını, güdülerini ve eylemlerini gerçekçi bir çerçevede ve tarzda ele alan kurmaca öykünün ve öykünün kurgulandığı evrenin adıdır. Gerçeklikte var olmayan, ancak yazarın imgelemiyile yaratılan bir evrenin, karakterlerin ve olayların anlatı evreninde sergilenmesidir (Pavel, 1986, s. 15). Başka bir tanımla, bir metnin gündelik dili bilinçli biçimde estetik bir amaçla bozması ya da onunla oynamasıdır. Bu nedenle kurguda üst düzey bir biçim/ ifade becerisi, alışılmışın dışında bir anlatı yapısı, son derece iyi geliştirilmiş karakterler vardır. Yazarın okuru cezbetmek için kullandığı olay örgüsüne dayalı gerilim, tanıdık kalıplar ve tür unsurları gibi klasik araçlar yerine biçim, karakterler ve denenmemiş anlatı yapılarından yararlanır (Genette, 1991, s. 27-28). Özetle kurgu, metnin anlattığı öykünün estetik hale getirilmesidir.

Kurgu, gerçeklikten esinlenerek ancak ona bağlı kalmadan gerçeklikten farklı bir anlatı dünyası oluşturmayı içerir. Oluşturduğu dünyada yapılandığı bir olay örgüsünün, karakterlerin ve evrenin varlığını gerektirir. Farklı kurgu biçimleri olarak, fantastik ve bilimkurguyu içeren salt kurgu; gerçeklikten esinlenmiş ancak kurmaca olarak biçimlendirilmiş gerçekçi kurgu; gerçek olanla düşsel olanı harmanlayan tarihsel kurgu ve kurgunun kendi doğasını sorguladığı metakurgu söz konusudur (Larousse, 1990, s. 335-336).

Romanlarda kurgu, okuru başka bir dünyaya, başka bir zamana ya da tamamen uydurulmuş bir gerçekliğe taşır. Yazar, imgelemi sayesinde yarattığı durumlar aracılığıyla gerçek dünyayı sorgulayabilir, toplumu eleştirebilir ya da aşk, ölüm, özgürlük, yalnızlık gibi derin izlekleri irdeleyebilir (Pavel, 1986, s. 94). Psikolojileriyle, geçmişleriyle ve içsel/dışsal çatışmalarıyla karmaşık varlıklar tasarlar ve bakış açısını, biçimi, yapıyı ve uzamları özgürce seçebilir. Kullandığı bakış açıları, karakter inşası, zaman yapısı, uzam, öyküleme türleri, biçim gibi tekniklerle anlatısına ya da yapıtına estetik nitelikler kazandırır.

Her roman, kendi kurgusuyla belirli bir anlatı yaratır. Ancak, romanın türüne bağlı olarak kurgu türleri arasında farklar vardır. Özellikle, tarihsel roman kurgusu, tarihsel gerçeklikleri ve olayları içeren kurgusal bir yapıya dayanırken, herhangi bir romanın kurgusu daha özgür ve soyut olabilir. Tarihsel roman, geçmişe ve tarihselliğe bağlı kalırken, diğer bir roman türü kısıtlamalarla sınırlandırılmaz ve yazarın imgelemine daha fazla alan bırakır (Cohn, 1999, s. 33). Bu bağlamda, tarihsel romanın kurgusu, zaman ve uzamın doğruluğu ve tarihi gerçeklere sadık kalınarak şekillenirken, diğer bir romanın kurgusu daha özgür bir yapıya sahip olabilir. (Ronen, 1994, s. 421).

Tarihsel roman yazarı, gerçek tarihsel olayları, figürleri ve uzamları kullanarak bir anlatı oluşturur. Ancak, bu gerçekler kurgusal bir biçimde işlenir ve romanın teması ya da karakterleri bu doğrultuda şekillenir (Hutcheon, 1988, s. 120). Tarihsel roman, gerçekleri ve tarihsel olayları yansıtmaya çalışırken, aynı zamanda bu olayları bir yazınsal anlatı biçiminde yeniden inşa eder, zaman ve uzama büyük önem verir. Yazar, tarihsel dönemi doğru şekilde yansıtabilmek için ayrıntılı araştırmalar yapar ve uzamı, dönemi ve toplumsal yapıları doğru bir biçimde aktarmaya özen gösterir (Daftary, 1990, s. 45). Uzam, yalnızca bir dekor olarak değil, aynı zamanda romanın atmosferini oluşturan bir öğe olarak kullanılır. Benzer şekilde karakterler açısından da tarihsel kurgu karakterleri diğerlerinden farklılık gösterir. Tarihsel romanlardaki, gerçek tarihsel figürler, zamanlarının toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamında şekillenir ve tarihsel olaylarla etkileşim içinde bulunurlar.

Tarihsel roman, belirli bir tarihsel döneme, savaşa, devrime, hükümdara veya toplum-siyasal olaya dayandırılır. Bu, romana tarihsel bir inandırıcılık kazandırır. Yazar, tarihsel arka planı olabildiğince gerçekçi sunmak için arşiv taraması, belge incelemesi, akademik kaynaklardan yararlanma gibi bilimsel yöntemler kullanır (Bernard, 1996, s. 7). Gerçek tarihsel kişiler romana dahil edilir; ancak tarihsel romanlarda sıkça, olayların içinden yaşanmasını sağlayacak kurmaca karakterler yaratılır. Bu karakterler, tarihin resmîyetinden sıyrılıp onun “iç sesi” haline gelir (Hutcheon, 1988, s. 122).

Tarihsel belgelerde bulunmayan duygular, düşünceler ve özel yaşam detayları kurgusal olarak doldurulur. Kimi zaman bir tarihsel olayın arka planı büyütülür, kimi zamansa olayların gidişatı romana uygun şekilde yorumlanır. Yalnızca geçmişi anlatmaz; aynı zamanda günümüz sorunlarını da tarihsel olaylar üzerinden yansıtır. Yazar, geçmişi şimdiyle konuşturur (Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 1979, s. 70). Tarihsel roman, olaylara tarafsız değil, bireysel, duygusal ve estetik bir yaklaşımla bakar. Sonuç olarak, tarihsel romanlarda kurmaca, tarihsel gerçekliği sadece “yeniden anlatmak”la kalmaz, onu sorgular, duygularla yoğrulmuş bir anlatıya dönüştürür (Lavocat, 2016, s. 520).

Tarihsel roman, tarihsel olayları ele alırken, toplumların nasıl evrildiğine dair önemli izleklere yer verir. Yazar, geçmişi günümüze ışık tutan bir araç olarak kullanır. Tarihsel romanın kurgusu, aynı zamanda bir toplumu ya da dönemi anlamaya yönelik bir çaba içerir. Farklı türden bir romanın kurgusu ise daha fazla tematik özgürlük sunar. Bu tür romanlarda, belirli bir dönem ya da coğrafyaya sıkı sıkıya bağlı kalmadan, insan doğası, bireysel keşifler, hayal gücü veya varoluşsal sorular gibi evrensel temalar işlenebilir (Ronen, 1994, s. 438).

Pavel’e göre kurmaca metinlerde yer alan olaylar ve karakterler, kendi evrenlerine ait bir iç tutarlılığa sahiptirler. Bu iç gerçeklik, kurallarını yazarın belirlemesi, olasılıkların, bu dünyanın mantığına göre işlemesi ve gerçek yaşamdaki olasılık hesaplarının kurmaca metinlerde geçerli olmaması özellikleriyle tanımlanır. Ne var ki bu iç tutarlılık, okurun dış dünya bilgisiyle sürekli etkileşim hâlinindedir. Başka bir deyimle “Kurmaca dünyalar, okuyucunun zihninde gerçek dünyayla karşılaştırılarak değerlendirilir” (Pavel, 1986, s. 112-122).

Pavel, romanlarda var olan kurmaca karakterler konusuna da önem verir. Bu bağlamda Cervantes’in roman kahramanı Don Kişot’un gerçekten var olup olmadığını sorgular (Pavel, 1986, s. 23-31) ve varlıkbilimsel olarak var olmadığı, ancak kültürel olarak, pek çok tarihsel şahsiyet kadar “gerçek” olduğu yargısına varır. Kurmaca karakterlerin, varlıkbilimsel olarak var olmasalar da toplumsal hafızada ve bireysel bellekte gerçekliğe yakın bir etkiye sahip olduklarını düşünür. Pavel, inandırıcılığı veya gerçeğe benzerliği kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştıran temel öge olarak görür. Ona göre kurmaca dünya ne kadar kendi içinde tutarlı ve “inandırıcı” olursa, okurun zihninde o kadar “gerçek” gibi duyumsanır (Pavel, 1986, s. 122).

3. Kurgu Teknikleri Açısından *Semerkant*

Gerçek tarihsel olayların ve kişiliklerin kurgusal bir şekilde yeniden tasarlandığı bir roman olarak *Semerkant*, tarihsel figür Ömer Hayyam’ı merkezine alırken, dönemin kültürel, bilimsel ve siyasi yapılarıyla da etkileşime girer. Tarihsel figürleri ve olayları yazınsal bir bakış açısıyla yeniden şekillendirir, bu da romanın tarihsel gerçeklikle kurduğu bağı derinleştirir. Kuramsal açıdan, kurgusal gerçeklik anlayışı, yani gerçekliğin bir sanatçı tarafından kurgusal unsurlar ile şekillendirilmesi önemli bir bakış açısıdır. Maalouf, tarihsel öğeleri sanatsal bir anlatıma dönüştürürken, bu dönüşümü okur için anlamlı kılar. Ayrıca, postmodern tarih anlayışı, tarihi kesin bir doğrulukla anlatmak yerine, çoklu bakış açılarıyla ve kurgusal unsurlarla öykülemenin önemini vurgular.

Maalouf, tarihsel figürlere kurgusal bir kimlik kazandırır, bir filozof, matematikçi ve şair olarak bilinen Hayyam’ın karakterini derinleştirir ve ona özgü bireysel öykü oluşturur. Hayyam’ın düşünsel yolculuğu, aşkı ve insanlık durumuna ilişkin içsel sorgulamaları, romanın yazınsal evreninde önemli bir yer tutar. Diğer karakterler de tarihsel bağlamda yer bulurken, onların duygusal ve düşünsel derinlikleri, Maalouf’un kurgusal evrenini zenginleştirmekte aracı olur.

Romanda zaman ve uzam, tarihsel gerçekliklere dayalı olmakla birlikte, yazınsal bir yaratım sürecinin ürünüdürler. XI. Yüzyıl sonlarına doğru Sultan Melikşah tarafından Büyük Selçuklu hakimiyetine kazandırılan Semerkant şehri, tarihi bir kent olmanın ötesinde, romanın merkezine yerleştirilen kültürel çatışmalar ve manevi yolculuklar ile anlam bulur. Maalouf, zaman kavramını doğrusal bir biçimde işlemez; tarihsel dönemin içindeki bireylerin duygusal ve zihinsel evrimlerini gözler önüne sererken, zamanın katmanlı yapısını kullanır. Bu, okura geçmişin sadece fiziksel değil, duygusal ve kültürel bir deneyim olarak sunulmasını sağlar.

İzlek bakımından romanda öne çıkan izlek kimlik ve kültürel çatışmalardır. Hayyam’ın hem Doğulu hem Batılı öğelerden beslenen kimliği, anlatısında önemli bir yer tutar. Bu bağlamda bireysel ya da toplumsal

kimliklerin oluşturulması ve sorgulanması, romanın ana izleklerinden biri olur. Hayyam'ın bir aydın olarak kimliği ile, savaş ve çatışmaların yoğun olduğu bir dönemdeki bireysel ve kültürel kimlik arayışı, Maalouf'un tarihsel ve kurgusal evreninde kilit bir yer tutar.

Romandaki kurgusal evrenin tarihsel bağlamda iki işlevi vardır. Birincisi, tarihsel olanla modern olan arasındaki bağlantıyı kurmaktır. Maalouf, geçmişin ve günümüzün karşılaştırılmasıyla, okura tarihe bakış açısını sorgulatmayı amaçlar. Geçmişin ve modern dünyanın iç içe geçişi ve tarihsel gerçeklikle kurulan bağlantılar, romanın evrensel anlamını güçlendirir. Hayyam'ın yaşadığı dönemin sorun ve soruları, modern dünyada hâlâ geçerliliğini korur. İkinci işlev, yazınsal düşünce ve felsefi derinlik kazandırmakla ilgilidir. *Semerkant*'ın kurgusal evreni, sadece tarihsel bir anlatı olmaktan öte, felsefi ve yazınsal düşünceleri de içerir.

4. Anlatının Yapısı

Yves Reuter'e göre, "anlatı, bir anlatıda kurgu dünyasının düzenlenmesini belirleyen büyük teknik seçimlerdir" (Reuter, 1991, s. 128). Gérard Genette ise: "Anlatı, anlatma biçimidir; kurgu ise anlatılan şeydir" (Genette, 1972, s. 27-28), der. Bu tanımlara göre anlatı, anlatım tarzını, anlatıcı seslerini, anlatıcı odaklanmasını, bilgi dağılımını ve zaman yönetimini; yani olayların sırasıyla ilişkilendirilen tüm anlatı stratejilerini kapsar.

Semerkant, tarihsel belge ve kaynaklara dayandığı için bir tarihsel roman olarak hem tarihsel anlatı hem de romancının imgelemiyile karakterler ve olaylar şekillendirildiği veya yaratıldığı için kurgusal anlatının birleşiminden oluşur. Aslında romancı, öncelikle bir anlatıcıdır; geçmişte yaşanmış ama artık erişilemeyen bir gerçekliği kavranabilir hâle getirmeye çalışır. Yapıtına içsel bir tutarlılık kazandırır ve anlatısını hem geçmişle hem de okurun şimdiki zamanıyla ilişkilendirir (Maalouf, 1988, s. 5).

Semerkant'ın anlatı yapısı, çift zamanlı bir kurguyla tarihsel gerçeklik ve yazınsal yaratıcılığı birleştirir. Roman, XI. yüzyıl Selçuklu dönemi ile XIX. ve XX. yüzyıl İran'ını, *Rubaiyat*'ın yolculuğu etrafında birleştirir. Anlatıcı Benjamin Omar Lesage, öyküyü birinci ağızdan aktararak tarihsel olaylara kişisel bir perspektif katar: "Atlantik'in dibinde bir kitap var. Size onun öyküsünü anlatacağım" (Maalouf, 1988, s. 5). Ömer Hayyam'ın kendi sesiyle anlatılan bölümler ise, onun içsel çelişkilerini ve dönemin ruhunu yansıtır (Maalouf, 1988, s. 78). Bu çift katmanlı yapı, tarihsel süreklilik ile bireysel anlatı arasında bir köprü kurar (Genette, 1972, s. 28). Lesage, kendi öyküsünün anlatıcısıdır. Karakterleri ve olayları tarihsel anlatıya benzer şekilde tarafsız, ölçülü ve nesnel bir biçimde sunar. Bu anlatım tarzı, anlatılanların gerçekten yaşanmış olduğu izlenimini yaratır. Bunun dışında romanda bir diğer anlatıcı Ömer Hayyam'dır. Romanın ilk bölümünde yaşamını ve serüvenlerini anlatmak için "ben" zamiriyle doğrudan kendi sesini kullanır (Maalouf, 1988, s. 78).

Maalouf'un anlatısı, okuru 15 Nisan 1912 gecesi Titanic'in batışından, Ömer Hayyam'ın ikinci milenyum başlarına, oradan Benjamin Omar Lesage'in dönemine uzanan çift katmanlı bir yolculuğa çıkarır. Bakış açısı olarak *Semerkant* romanında üçüncü tekil kişi anlatım benimsenmekle birlikte, zaman zaman karakterlerin iç dünyasına girilir, özellikle Ömer Hayyam'ın düşünce dünyası ve çelişkileri ön plana çıkarılır (Maalouf, 1988, s. 78). Romanda Ömer Hayyam, Hasan Sabbah, Nizamülmülk gibi tarihsel kişilikler yazınsal karakterlere dönüştürülerek zenginleştirilir. Maalouf, karakterlerine psikolojik derinlik kazandırır, böylece okur yalnızca tarihsel bilgi edinmekle kalmaz, insan doğasına dair düşünmeye sevk edilir (Hutcheon, 1988, s. 132).

Roman hem doğrusal hem de geri sapım anlatım tekniklerini bir arada kullanır. Özellikle *Rubaiyat* adlı elyazmasının kaderi, zamanlar arası geçişlerle kurgulanır. Bu yapı, okurun tarihsel süreklilik ile bireysel anlatı arasındaki ilişkiyi daha iyi kavramasını sağlar (Genette, 1972, s. 28). *Semerkant*, tarihsel olayları belgeler ışığında aktarırken; olayların akışına yazarın imgeleminden doğan sahneler ve diyaloglar eklenir. Böylece hem bilgilendirici hem de yazınsal derinliği olan bir anlatım sağlanmış olur. Maalouf'un romanda kullandığı dil, şiirsel ve simgesel anlatımla örülür. *Rubaiyat*'tan yapılan alıntılar, anlatı boyunca felsefi düşünceyle beslenir. Yazarın kullandığı metaforlar, Doğu mistisizmini Batılı anlatı teknikleriyle harmanlar (Maalouf, 1988, s. 128). Bu gerekçelerle *Semerkant* romanı, tarihsel gerçeklikle kurgusal anlatıyı estetik bir dengeyle birleştirmeyi başarır. Roman, yalnızca geçmişi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda çağdaş okura kimlik, özgürlük, yazgı ve inanç gibi evrensel izlekler üzerine düşünme olanağı sunar. Kurgu tekniklerinin bilinçli ve estetik kullanımı, Maalouf'un yapıtını postmodern tarihsel roman olarak öne çıkarır (Hutcheon, 1988, s. 135).

Tarihsel romanda karakterlerin kurgusal hâle getirilmesi, tarihsel romanın inşasında merkezî bir süreçtir. Yazarlar, gerçek ve kurmaca figürleri bir araya getirerek tarihi öznel, yaratıcı ve eleştirel bir bakışla yeniden yorumlar. Böylesi bir kurgu, geçmiş bir dönemi yalnızca aktarmakla kalmaz; çoklu sesler, yaşam öyküleri ve duyarlılıklar aracılığıyla onun sınırlarını yeniden çizer (Guern, 2008, s. 28). Bu düzeneğin merkezinde yer alan karakterlerin kurmaca bir niteliğe kavuşturulması, olay örgüsünü insanî bir gerçekliğe yerleştirmenin yanı sıra, tarihe eleştirel ve somut bir bakış sunar.

Maalouf'un *Semerkant*'ı, simgesel ve metaforik anlatımıyla da dikkat çeker. *Rubaiyat*'ın kendisi, sadece bir elyazması değil, aynı zamanda kültürel mirasın, insanî bilgeliğin ve kırılmanın bir simgesidir. Elyazmasının Titanic'te kaybolması, yalnızca bir tarihsel olaya işaret etmez; aynı zamanda medeniyetlerin kayıplarına ve kültürel hafızanın yok oluşuna dair evrensel bir metafor olarak işlev görür (Maalouf, 1988, s. 312). Bu simgesel anlatım, romanın tarihsel gerçeklikleri aşarak evrensel temalara ulaşmasını sağlar.

4.1. Karakter İnşası ve Psikolojik Derinlik

Gerçek tarihsel figürler, kurgusal bir anlatı içinde yeniden inşa edilirken, yazarlar bu figürlere psikolojik derinlik ve insanî özellikler ekleyerek onları okur için daha erişilebilir hale getirir. Maalouf, *Semerkant*'ta bu stratejiyi ustalıkla kullanır. Ömer Hayyam, tarihsel bir figür olarak bilindiği şair, matematikçi ve astronom kimliklerinin ötesine taşınır. Maalouf, Hayyam'ı, dönemin siyasal ve dinsel çalkantıları içinde kendi varoluşsal sorgulamalarıyla mücadele eden bir birey olarak sunar. Hayyam'ın iç çatışmaları, özellikle bilim ile inanç, özgürlük ile otorite arasındaki gerilimler, romanın ana izleklerinden birini oluşturur (Maalouf, 1988, s. 78).

Benzer şekilde, Hasan Sabbah ve Nizamülmülk gibi tarihsel figürler de kurgusal bir çerçeveye oturtularak insanileştirilir. Hasan Sabbah'ın fanatizmi, tarihsel kaynaklarda belgelenmiş bir gerçekliktir; ancak Maalouf, onun bu fanatizminin kökenlerini ve kişisel motivasyonlarını kurgusal diyaloglar ve iç monologlar aracılığıyla derinleştirir. Örneğin, Hayyam ile Sabbah arasındaki kurgusal gençlik arkadaşlığı, Sabbah'ın ideolojik dönüşümünü daha anlaşılır ve insanî kılar (Maalouf, 1988, s. 106). Bu kurgusal eklemeler, tarihsel figürlerin yalnızca tarih kitaplarındaki işlevleriyle sınırlı kalmamasını, aynı zamanda bireysel ve duygusal boyutlarıyla da okurun ilgisini çekmesini sağlar.

Kurmaca karakterler de *Semerkant*'ta önemli bir rol oynar. Benjamin Omar Lesage, tamamen Maalouf'un imgeleminden doğmuş bir karakterdir ve XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarındaki İran'ın sömürgecilik dönemindeki çalkantılarını sıradan bir insanın perspektifinden aktarır. Lesage'in *Rubaiyat*'ı bulma çabası, tarihsel olaylara kişisel bir boyut katar ve okurun tarihsel gerçekliklerle empati kurmasını sağlar. Bu kurmaca karakter, tarihsel anlatının soğuk ve nesnel yapısını kırarak, okuru hikâyenin içine çeker (Hutcheon, 1988, s. 142).

4.2. Zaman ve Uzamın Kullanımı

Semerkant'ın zaman yapısı, geçmiş ile şimdi arasında bir diyalog kurar. XI. yüzyıl Selçuklu dönemi ve XIX-XX. yüzyıl İran'ı, *Rubaiyat*'ın simgesel yolculuğuyla birleştirilir. Uzamlar, yalnızca dekor değil, dönemin atmosferini yansıtan dinamik öğelerdir. Selçuklu Sarayı, Alamut Kalesi ve Semerkant şehri, tarihsel ayrıntılarla betimlenirken, kurgusal sahnelerle canlandırılır (Maalouf, 1988, s. 124). Paul Ricoeur'un belirttiği gibi, uzam ve zamanın kurgusal kullanımı, tarihsel anlatıyı bir "yeniden figürasyon" sürecine dönüştürür (Ricoeur, 1984, s. 66).

Tarihsel romanlarda zaman ve uzam, anlatının inandırıcılığını ve estetik etkisini artıran temel öğelerdir. Maalouf'un romanında kullandığı çift katmanlı zaman dilimi, *Rubaiyat*'ın yolculuğu aracılığıyla birleştirilir ve tarihsel süreklilik hissi yaratılır. Zamanın bu şekilde kullanımı, romanın tarihsel gerçeklik ile kurgusal anlatı arasında bir köprü kurmasını sağlar. Örneğin, XI. yüzyıldaki olaylar, Ömer Hayyam'ın *Rubaiyat*'ını yazma süreciyle tarihsel bir bağlama oturtulurken, XIX. yüzyıldaki olaylar, bu elyazmasının kayboluşunu dramatik bir şekilde kurgular (Maalouf, 1988, s. 312).

Uzam, *Semerkant*'ta yalnızca bir dekor olarak değil, aynı zamanda dönemin atmosferini ve ruhunu yansıtan bir öğe olarak kullanılır. Selçuklu Sarayı, Alamut Kalesi ve Semerkant şehri, tarihsel gerçekliklere dayalı olarak ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Maalouf, bu uzamları tarihsel kaynaklardan aldığı bilgilerle inşa eder, ancak kurgusal diyaloglar ve sahnelerle bu uzamlara canlılık katar. Örneğin, Semerkant'ın sokakları ve pazarları,

dönemin kültürel ve toplumsal yaşamını yansıtırken, aynı zamanda Hayyam'ın içsel yolculuğunun bir yansıması olarak işlev görür (Maalouf, 1988, s. 124). Bu uzamlar, tarihsel romanın “yerel renk” ilkesini destekler ve okurun kendisini ilgili dönemde hissetmesini sağlar (Eco, 1994, s. 65).

4.3. Kurmaca ve Gerçek Tarihsel Kişilikler

Semerkant romanı, tarihten alınmış, Doğulu ve Batılı referans karakterlerden esinlenir; onlara söz ve yaşam vererek birçok olayı anlatır, aktarır ve tanıklık ettirir. Yazar burada tarihe yeni bir yolculuk yapar ve okura hem olasılıklar dâhilindeki başka bir tarih imgesi hem de günümüz dünyasının bir yansımasını sunar. Maalouf romanında, devlet adamları, bilim insanları, düşünürlerden oluşan tarih boyunca kayda değer roller üstlenmiş karakterleri gösterir, bu kişileri kurmaca dünyasına davet eder; onların yaşamlarını yeniden canlandırarak, yeni roller üstlenmelerini sağlar.

Romandaki kurmaca karakterler, tarihsel karakterlere oranla daha az sayıdadır. Bu, yazarın öykünün kurgusunu sağlam bir şekilde örmesini mümkün kılar. Maalouf, tarihsel roman yazımının gerekliliklerinden biri olan tarihsel karakterleri giriş kapısı olarak kullanır ve böylece “gerçeğin taklidi”, yani “olabilirlik” ilkesine ulaşır. Bu bağlamda öne çıkan başlıca kurmaca kişilikler Câbir-el-Uzun, Ermeni Vartan, Fazel ve anlatıcı-karakter olan Benjamin Omar Lesage'dır.

Romanda XI. yüzyılda yaşayan ünlü şair ve bilim insanı Ömer Hayyam'ın yaşamı üzerinden yola çıkılmakta, ancak yazar bu tarihsel zemini, kurmaca karakterler ve olaylarla çeşitlendirerek roman dünyasının sınırlarını genişletmektedir. Tarihsel figürler bir yandan gerçekliğe bağlı, öte yandan kurgulanmış kişilikler olarak verilir. Romanın başkarakterlerinden Ömer Hayyam, hem tarihsel belgelerle desteklenen bir figür hem de yazarın imgelemiyi yeniden biçimlendirilmiş bir roman kişisidir. Tarihsel olarak Hayyam'ın matematik, astronomi ve şiir alanlarındaki katkıları bilinmektedir. Maalouf, bu entelektüel kimliği romanda derinleştirerek Hayyam'ı bireysel ikilemleri olan, aşk, dostluk ve hakikat arayışına sürüklenen bir karaktere dönüştürür. Hayyam'ın dostları Hassan Sabbah ve Nizamülmülk de tarihsel olarak kayda geçmiş figürlerdir; ancak yazar bu karakterlerin iç dünyalarını, öznel çatışmalarını edebî kurgu aracılığıyla zenginleştirir.

Romandaki ilk tarihsel karakter olarak Ömer Hayyam, “olumlu bir mit” olarak sunulur (Guern, 2008, s. 28) ve XI. ve XII. yüzyıl boyunca Pers kültürel yaşamını temsil edebilecek, entelektüel bir figür olarak görülebilecek simgesel bir karakterdir ve *Rubaiyat* adlı elyazmasının da yazarıdır. Bu karakter, roman boyunca pek çok kez okurun karşısına çıkar ve sonuna kadar varlığını sürdürür. Ömer Hayyam, özellikle “Şairler ve Aşıklar” ile “Haşhaşilerin Cenneti” başlıklı ilk iki bölümde, psikolojik gücü, bilimsel tutkusu ve şiirsel yaratıcılığı ile adeta bir dev olarak sunulur.

Diğer bir tarihsel kişilik olan Hasan Sabbah, ele geçirdiği Alamut Kalesi'ne yerleşip bu kaleyi müritlerinin karargâhı, mezhebin tüm askerî ve propaganda faaliyetlerinin sarsılmaz merkezi hâline getiren kişidir. Düşmanları Sünni Selçuklu Türkleridir; aynı zamanda Haçlılarla da mücadele eder. Maalouf, romanın ikinci bölümü olan *Haşhaşilerin Cenneti*ni bu mistik karaktere ayırır. Bu karakter, Pers efsanesinin üçüncü ayağı olarak sunulur. Nizamülmülk'ün sistemine ve Ömer Hayyam'ın özgür düşüncesine başkaldıran “olumsuz bir kahraman” olarak okurun karşısına çıkar. Maalouf romanında Hasan Sabbah hakkında şöyle der:

Hasan'ın adamlarının uyuşturulduğu sık sık söylenmiştir. Haşiş etkisiyle hareket ettikleri tezi yaygınlık kazanmıştır. Marco Polo bu fikri Batı'da popüler hale getirdi; Müslüman dünyasındaki düşmanları ise onlara 'haşhaşiyun' dedi... Alamut'tan gelen metinlere göre, Hasan müritlerine Assasiyyun (Arapça 'asas' yani 'temel'e sadık olanlar) demeyi severdi (Maalouf, 1988, s. 106).

XI.Yüzyılın başlarında hüküm süren Büyük Selçuklu Devleti döneminde yaklaşık yarım yüzyıl boyunca iktidarda etkili olan önemli bir devlet adamı Nizamülmülk de romanın tarihsel karakterlerindedir. Romanda iktidar mücadeleleri karşısında dirayetli tutumu, yol göstericiliği, zeki ve bilgili kişiliğiyle öne çıkar. Aynı zamanda Hasan Sabbah ve onun fedailerinin hedefindeki kişidir. Maalouf, bu tür tarihsel karakterlerin öneminden çok iyi faydalanır ve onları tarihsel bağlamlarına uygun bir şekilde romanına dâhil etmeyi başarır. Onu şöyle tanımlar: “Alp Arslan otuz sekiz yaşında, yeryüzünün en güçlü adamıdır [...] onun veziri ise çağının en becerikli devlet adamı, Nizamülmülk'tür.” (Maalouf, 1988, s. 52). Yazar, bize savaştı, gururlu ama bilge

bir adam portresi çizer. Üstelik bu karakter, İran ve Irak'taki Sünni Ortodoksları Selçuklulara bağlayan, İslam topraklarını birleştirme çabasıyla hareket eden, Pers kişiliğinin ikinci boyutunu temsil eder. Nizamülmülk, bilinenin aksine “saygılı ve durağan bir tarihsel karakter” imajından oldukça uzaktır.

Romanın baş karakteri olan Benjamin Omar Lesage, aynı zamanda tanık anlatıcıdır. Fransız kökenli, genç bir Amerikalı gazetecidir. Doğuyu keşfetmeye çıkan bir Batılıyı temsil eder. Anlatıda, Ömer Hayyam'ın öyküsünü, Semerkant Elyazması ile olan macerasını anlatmak ve kendi otobiyografisini aktarmak şeklinde iki işlevi vardır. Elyazmasının peşinden çıktığı yolculuğunu ve 11. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İran'ın, özellikle de Semerkant'ın tarihini sunar. Romanın son iki bölümünde, artık anlatıcı kimliğinden çıkarak olayların aktif bir karakteri hâline gelir. 1889–1911 yılları arasında gerçekleşen “Meşrutiyet Devrimi”nin tanığı olur ve öykülemesi, Titanic'in batışıyla son bulur.

Benjamin O. Lesage gibi karakterler, tarihsel bir olaylar dizisi içinde yaratılmış kurgusal figürlerdir. Benjamin, Batılı bir entelektüel olarak şehrin ve dönemin siyasal çatışmalarına tanıklık ederken, bireysel duyarlılıklarıyla Doğu'nun ruhsal zenginliği arasında bir köprü kurar. Onun davranışları hem yabancılık duygusunu hem de çokkültürlülüğü şairane bir duyarlılıkla yansıtır. Benjamin'in aşk, hayal kırıklığı ve entelektüel çaba gibi bireysel deneyimleri, romanın tarihi boyutunu duygusal bir zemine oturtur. Bu karakterin kurgusal doğası, Maalouf'un tarihsel gerçekliğe alternatif bir içerik sunarak okurun empatisini ve tarihsel olaylara ilişkin farkındalığını artırma stratejisi olarak da değerlendirilebilir.

Romanda dikkat çeken kurgusal niteliğe bürünmüş kadın karakterler Bağdat Abbasî halifesinin kızı ve Tuğrul Bey'in dul eşi Seyyide, Sultan Melikşah'ın eşi Terken Hatun, Ömer Hayyam'ın âşığı ve daha sonra eşi olan Cihan ve son olarak, bir kaçak devrimciye sığınak sağlayan Prenses Şirin'dir. Ayrıca, romanın olay örgüsüne yan karakterler olarak katılan başka tarihî şahsiyetler de vardır: Alp Arslan, Melikşah, Kadı Ebu Tahir, Cemaleddin Afgani, Ernest Renan, Henri Rochefort, Howard Baskerville, William Morgan Shuster, Joseph Naus ve diğerleri. Özellikle Cihan ve Prenses Şirin karakterlerinin yazarın kurgusuyla biçimlendiği söylenebilir; çünkü romandaki olayların gelişimi açısından işlevsel oldukları açıktır. Bu da yazara, tarihsel karakterlere göre çok daha geniş bir anlatım özgürlüğü sağlar.

Maalouf'un karakterleri, tarihsel bir olayı anlatmanın ötesinde, bireylerin düşünsel ve duygusal dünyalarını temsile dayalı davranış örüntüleri sergiler. Hayyam'ın sorgulayan ve çatışma üreten yapısı, felsefi bir kimliğin düşünsel pratiğini ortaya koyarken; Hassan Sabbah'ın fanatik kararlılığı, ideolojik motivasyonların bireysel davranışları nasıl şekillendirdiğine dair eleştirel bir bakış sunar. Kurmaca karakterlerde ise davranışlar, tarihsel olaylarla bireyin etik, estetik ve varoluşsal sorgulamaları arasındaki gerilimi dramatik bir yoğunlukla aktarır.

SONUÇ

Semerkant'ın gücü, tarihsel gerçeklikleri postmodern bir yaklaşımla yeniden yorumlamasında yatar. Maalouf, *Rubaiyat*'ın Titanic'te kayboluşunu, kültürel mirasın kırılganlığına dair bir metafor olarak kullanarak, medeniyetlerin kayıpları ve tarihsel hafızanın süreksizliği üzerine düşündürür (Maalouf, 1988, s. 312). Paul Ricoeur'un vurguladığı gibi, tarihsel anlatılar, kurgu aracılığıyla geçmişi “yeniden figüre” ederek, onun günümüzle diyalog kurmasını sağlar (Ricoeur, 1984, s. 124). *Semerkant*, bu yeniden figürasyonu, Selçuklu Sarayı, Alamut Kalesi ve Semerkant gibi uzamların ayrıntılı betimlemeleriyle güçlendirir; bu uzamlar, yalnızca dekor değil, dönemin siyasal ve kültürel atmosferini yansıtan dinamik öğelerdir (Maalouf, 1988, s. 124).

Roman, tarihsel romanın toplumsal hafızayı şekillendirme gücünü de ortaya koyar. Tarihsel anlatılar, kurgusal unsurlarla şekillenerek okurun tarih algısını yeniden inşa eder (White, 1973, s. 31). *Semerkant*, bu bağlamda, geçmişi yalnızca canlandırmakla kalmaz; onu günümüzle diyalog kuran bir anlatıya dönüştürerek, okurun tarihsel bilincini zenginleştirir. Maalouf'un şiirsel dili ve rubailerden alıntılar, romanın felsefi derinliğini artırarak, özgürlük, geçicilik ve insanlık durumu gibi izlekleri öne çıkarır.

Sonuç olarak, *Semerkant*, tarihsel roman türünün sınırlarını zorlayan ve edebiyatın insanî deneyimleri yeniden inşa etme gücünü sergileyen bir yapıttır. Maalouf'un kurgusal teknikleri tarihsel gerçeklikleri estetik bir çerçeveye oturtarak, okura hem geçmişin derinliklerine bir yolculuk hem de günümüzle bağlantılı evrensel izlekler üzerine düşünme fırsatı sunar. Roman, tarihsel olayları yalnızca aktarmakla kalmaz; onları yeniden yorumlayarak, kültürel hafızanın kırılganlığına ve insanlığın ortak mirasına dair güçlü bir anlatı yaratır.

KAYNAKÇA

- Atalay, İ. (2011). Tarihsel Roman ve Amin Maalouf'un Semerkant'ı. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 35-52.
- Bernard, C. (1996). *Le Passé Reconstitué: Le Roman Historique Français du XIXe Siècle*. Paris: Hachette Supérieur.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Daftary, F. (1990). *The Isma'ilis: Their History and Doctrines*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press,.
- Eco, U. (1994). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: MA: Harvard University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Seuil.
- Guern, I. D.-L. (2008). *Le Roman Historique*. Paris: Armand Colin.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Larousse, P. (1990). *Dictionnaire Larousse du XXe siècle*. Paris: Larousse.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et Fiction: Pour une Frontière*. Paris: Seuil.
- Lukács, G. (1965). *Le Roman historique*. Paris: Payot.
- Maalouf, A. (1988). *Samarcande*. Paris: Grasset.
- Pavel, T. (1986). *Univers de la Fiction*. Paris: Seuil.
- Reuter, Y. (1991). *L'Analyse du Récit*. Paris: Armand Colin.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ronen, R. (1986). Space in Fiction. *Poetics Today*, 7(3), s. 421-438.
- Ronen, R. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

A Black Feminist Reading of Economic Disempowerment and Social Disappointment in Yaa Gyasi's *Homegoing* (2016)

Melek YILDIRIM *
Samet GÜVEN **

ABSTRACT

The existence of social, economic and cultural oppression on the Afro-American issue in the postmillennial novels. Yaa Gyasi's *Homegoing* demonstrates how the African American women of six generations experience economic oppression in the form of a traumatic, memorial family saga as historical fiction. While Yaa Gyasi starts from the first generation of the Ghanaian women in the Middle Passage, she goes on to illustrate the discriminatory and oppressive history of the Afro-American generations by spotlighting Periods of Antebellum, the Emancipation, the Reconstruction, the Harlem Renaissance, the Civil Rights Movement, and the Jim Crow Laws. Hence, the author reminds us of the legacy of colonialism carried out for centuries on black women as systemic oppression. Black feminism, as a kind of gender studies, discusses the circumstances that women of color in the United States and other countries in the patriarchal Western civilization in terms of social, cultural, economic, and political factors. It strives to understand the injustices having an impact on the daily lives of black women, including a wide range of discrimination, institutional racism, and systemic oppression. Patricia Hill Collins as one of the prominent academics and activists whose perspectives, including intersectionality and Black Feminist Thought, have significantly contributed to the development of Black feminism. Her theory will spot the characters in *The Homegoing* in search of justice. Hence, the study aims to focus on the social and economic nets set for Black women by shedding light on economic and social disempowerment in Yaa Gyasi's *Homegoing* (2016) within the framework of Black feminist literary criticism.

Keywords: Black feminism, Afro-Americans, women, economy, othering, heritage, western patriarchy.

Yaa Gyasi'nin *Homegoing* (2016) Adlı Romanında Ekonomik Güçsüzleşme ve Toplumsal Hayal Kırıklığına İlişkin Siyah Feminist Bir Okuma

ÖZ

Afro-Amerikalı topluluklar üzerinde uygulanan sosyal, ekonomik ve kültürel baskı, milenyum sonrası romanlarda yer almaktadır. Yaa Gyasi'nin *Eve Dönüş* (2016) adlı romanı, Afro-Amerikalı kadınların sekiz nesil boyunca ekonomik baskıyı deneyimleyişleri, tarihi kurgu olarak travmatik anısal aile destanı formunda anlatılmaktadır. Yaa Gyasi romanına Orta Geçit deneyimini anlattığı birinci nesil Ganalı karakter Esi ile başlarken, İç Savaş öncesi ve sonrası, Özgürlüğün İlanı, Yeniden Yapılanma, Harlem Rönesansı, Sivil Haklar Hareketi ve Jim Crow Kanunları gibi dönemlere ışık tutarak Afro-Amerikalı nesiller üzerinde uygulanan ayrımcı ve baskıcı politikalara açıklık getirmektedir. Böylece yazar, siyahi kadınlara sistematik baskı olarak yüzyıllardır uygulanan kolonileşme mirasını hatırlatmaktadır. Cinsiyet çalışmaları, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer ataerkil Batı medeniyetlerindeki renkli kadınların içinde buldukları koşulları sosyal, kültürel, ekonomik ve politik faktörleri tartışmaktadır. Siyahi feminizm, ırksal ayrımcılık, enstitüleştirilmiş ırkçılık ve sistematik baskının da dahil olduğu bir dizi uygulamanın siyahi kadınların günlük hayatları üzerinde etki oluşturan adaletsizlikleri anlamaya çalışmaktadır. Patricia Hill Collins, Kesişimsellik ve Siyahi Feminizm Düşüncesi gibi çalışmalarla önde gelen akademisyen ve aktivistlerden biri olarak, siyahi feminizmin gelişimine katkıda bulunmaktadır. Onun teorisi, *Eve Dönüş* romanındaki karakterlerin adalet anlayışına ışık tutmaktadır. Böylece, söz konusu çalışma siyahi feminizm teorisi çerçevesinde Yaa Gyasi'nin *Eve Dönüş* romanındaki siyahi kadınlara uygulanan ekonomik ve sosyal zayıflatma çabalarına değinerek onlar için kurulan sosyal ve ekonomik engellere odaklanmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Siyahi feminizm, Afro-Amerikalılar, kadınlar, ekonomi, ötekileştirme, miras, batı ataerkillik.

* PhD. Candidate, Karabük University, The Department of English Language and Literature, mlky2978@hotmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-8346-6468>.

** Assist. Prof. Dr. Samet GÜVEN, Karabük University, English Language and Literature, sametguven@karabuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-6883-5109>.

INTRODUCTION

African American women have experienced segregation, racial discrimination, economic, cultural, and social exploitation through colonial acts for centuries. Although slavery was forbidden in 1865, colonialism still affects Afro-American women through systemic oppression, as an act of oppression that is observed at the institutional level by nurturing imbalanced power and discrimination employing governments, schools, health systems, and other socio-economic structures. Yaa Gyasi's *Homegoing* (2016) struggles to reveal the legacy of chattel slavery spanning eight generations and three continents, and the systemic oppression as an apparatus of economic and social disempowerment restricting 'other' women. Maria Mies expresses in her work, titled "*The Last Colony: Women*" (1988), that capitalism has initiated new inequalities. Also, there is a strong correlation between the global capitalist order and patriarchy. Thus, economic oppression is built through the contribution of patriarchy as a social apparatus to develop financial exploitation.

1. Black Feminist Thought

The experience of African American women is examined through Black feminism, a social, political, and literary theory and movement that challenges the assumptions and criteria at the intersection of sexism and racism. Patricia Hill Collins states in her work, titled *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, that black feminist thought embraces general knowledge that supports United States of America black women to survive in, respond to, and oppose discriminatory treatment (p.31). In other words, black feminism seeks ways to avoid surviving and/or resisting the dominant social and economic injustice (p. 9). Katie Cannon explains in her work, titled *The Emergence of Black Feminist Consciousness* (1985), that the interrelationship of white supremacy and male superiority has designated the Black women's reality as a state of strife which constitutes surviving in two contradictory worlds simultaneously, one white, privileged with oppression, the other black, exploited and oppressed throughout the whole history of the United States of America (p. 30). Collins expresses that African American women take part in American society, but they are positioned at the very end of the margins in respect of racial and gender hierarchy (1986, p. 15). Hence, she emphasizes the significance of understanding gender issues in a cultural context (Tyson, p. 107). To delve into more details, such understanding demands a consciousness of the oppression that African American artists faced daily in a community whose entire structure is exposed to institutionalized and violent hatred for their black skin and their female bodies. Developing and preserving this consciousness is the fundamental principle of Black feminism (Bethel, 1982, p. 178). Black feminist thinkers believe that white feminists cannot be representative of black women since white women cannot understand the pain and the suffering of women of color (Collins, 2002, p. 6). Kimberlê Williams Crenshaw, Patricia Hill Collins, and Bell Hooks are the prominent figures in the theory. The critical point in this view is that these thinkers promote giving priority to gender issues over racial problems by stating that black women are oppressed more by sexism than by racism (Bethel, 1982, p. 178). Thus, they insist on revealing the experience of black women in the social, cultural, economic, and political spheres.

1.1. Black Feminism In *Homegoing*

The economic and social disempowerment in the *Homegoing* begins with antagonist Esi's being kidnapped by her rival tribe to be sold to British colonizers. Thus, her social and economic entrapment is initiated by her neighbour tribes, who are the victims of tribal conflicts to support the slave trade in Africa for the sake of British Imperialism. Kidnapping the African people is the hardest part of the slave trade for the British Empire, so they gave this mission to local tribes by providing them with arms without losing even one British soldier in Africa, and gained many female enslaved people for thousands of pounds. The gender preference is a critical issue in the slave trade because a young female capture's economic value is higher compared with male captures because of their capacity for reproduction. In this context, Esi's being kidnapped is an ideal trade to nurture imperial capitalism, but it also means Esi's exposure to violence, being deprived of food, housing, and even basic human needs. The Yaa Gyasi expresses that Esi loses her sense of time because of the walls of the dungeons with no windows, so no sunlight exists to guess the time of day, so her whole day consists of merely darkness like night. Also, the dungeon is so crowded that the

women are stacked in the dungeon that they all have lie, stomach down, to be piled up on other each other (2016, p. 30). The quotation not only spotlights the circumstances in the dungeons for black female captures, but it also alludes to the Middle Passage on ships where the slaves are called ‘cargoes’ and piled on each other. Patricia Phill Collins, the founder of Black feminism, states in her book, titled *Black Feminist Thought* (1990), that a high number of African-American women were brought to the United States to work as enslaved people in a condition of oppression. According to Nathaniel Welnhof, it compels African American people into a world that is controlled by white people on behalf of white people (2017, p. 7). The study, titled *Performativity and Black Womanhood: The Portrayal of Externalized Gender Performance of Black Characters in Homegoing and The Bluest Eye* mentions that the expectations of black womanhood fundamentally change from what Effia and Esi experienced in their Ghanaian culture, respectively. The white plantation owners demand that each of their black enslaved female people be domesticated, strong employees who hardly ever start fights or cause any problem (Gyasi, p. 71) (Lamers, 2017, p. 15). Furthermore, the enslaved black women were required to do more work than the entire day by expecting them to bear more children for reproduction as a means of gaining more enslaved people without any payment. Hence, the responsibility of motherhood is expected to be performed for the sake of the white imperial trade. In this context, marriage among Afro-American enslaved women has turned into a means of insurance for the white plantation owners instead of a union of the two partners in terms of personal relations, which should have been a formal or religious recognition of the two people as a couple.

2. Economic Entrapment For Afro-American Women

The economic entrapment in the *Homegoing* starts with Esi’s enslavement via torture and rape. Even after the months of her first displacement from home, she still carries her fear and pain during her Middle Passage, which dominates even her bedtime stories for her daughter, and she narrates it to Ness. Her displacement helps to understand the traumas of slavery, which is a common impact of slavery that Hogan calls the “subjective spatiality of human activity” (2019, p. 39). The violence that she is exposed to is another source of social entrapment for Esi. Gyasi pens that Esi is beaten to the ground by one of the British soldiers whose foot is at the base of her neck so she cannot move her head to take a breath (p. 30). Violence in every step of slavery is a way to teach subjugation, and Esi’s experience with violence goes on with rape, which is internalized oppression as if it is an essential content of enslaved black women’s lives (Collins, p. 93). Furthermore, enslaved women who are raped cannot react, which would cause the beating of every slave in the dungeons, so one of the black captures says, “quiet, stupid girls, or they will beat us” (Gyasi, p. 47). Hence, Gyasi spots acts of direct violence on black women. Collins states that the institutionalized rape of enslaved Black women functioned as a mechanism of social control (p. 32). Moreover, rape and other forms of sexual violence operated to strip victims of their will to resist and make them passive and submissive to the will of the colonial rapist (Collins, p. 135). Thus, subjugation is conducted to control enslaved laborers.

The only racial discrimination in the economic work of the colonial trade is not restricted to the genre. The physical appearance also holds a remarkable position in the colonial plantations. The enslaved women with lighter skin with beautiful faces are given priority to work in the masters’ houses to work as housemaids, laundry, babysitters, or cooks, inevitably without any payment. Although it may seem more advantageous than working in the Southern fields, working in the house raises the possibility of exposure to rape by the masters. In this sense, working in the fields is less dangerous for enslaved female people than working in the fields in terms of direct violence

In addition to the social life, the economic entrapment in terms of work conditions causes gender based labor exploitation. The way the author links the early practice of captivity and enslavement to the destruction of subsistence crops leads the *Homegoing* to include the centrality of land usage to the existence of slavery and the forms of narration that the economy is built. Cobbe Other’s belief of the fire that burned down all of his products will affect him, his children, and even their grandchildren (Okoth, 2021, p. 388), and Sylvia Wynter explains it as the co-constitutive relationship between plant and plantation (Wynter, 1971, p. 96). Being a slave means working under the deadly sun in the cotton, corn, or tobacco plantations in the South. Gyasi mentions that Ness has to pick cotton under the deadly and threatening Southern sun (p. 70). In this

context, the enslaved women had no holidays, breaks, wages, or any contract to guarantee the duration of their work on a plantation, nor were they allowed to ask for permission to be hired by other plantations. They are ordered, and they have no alternatives to save themselves from whipping or death. Therefore, they work merely to survive without imagining getting any gain or improving their lifestyles. The entrapment in work life is not restricted to work conditions. The displacement for the sake of only the plantation owners' profits is an inevitable part of the hardships. Being sold by being torn apart from their family to different plantations for masters' economic benefits, being punished for any reason, or the death of the plantation owner are only a few reasons for the forced displacement of the enslaved women. The author explains that she had worked at Thomas Allan Stocham's Alabama plantation for three months; two weeks before that range, she was in Mississippi. A year before going there, she had been to a plantation that she could merely define as 'Hell' (p. 70). Gyasi exemplifies the way the enslaved women are pushed to forced displacement. As a result of the chains of displacement, Ness starts to give up communicating with her community or initiating any social bonds. In addition to her inheritance of parental trauma, her experience as a chattel slave on the plantation reveals the destructive impact of the cultural trauma of slavery on Black individual and collective identity. Furthermore, the social and economic entrapment causes her to form "*sense of control by reproducing an imagined wholeness*" (Shreiber, 2010, p. 42). Hence, Ness prefers being part of a community and interacting to form social bonds on purpose. Experiencing leaving behind family members, friends, and neighbours many times, without any preparation or individual desire, leads Ness to not get over the same suffering and pain of loss. Moreover, she feels a kind of freedom in making her own decisions about her social milieu. Ashcroft et al. explain the displacement as the concern with the development or recovery from a constructive determining relationship between self and place, and a coherent and active sense of self may have been destroyed by dislocation, because of migration, experience of enslavement, and displacement (p. 9). In this sense, various displacements in Ness's life weaken her social associates with her community and cause her to separate and unhomeliness to disassociate herself with any emotional attachments.

2.1. Social Disempowerment and Afro-American Women

Ness's forced displacements contribute to having a better understanding of work conditions in different plantations. The best farm she finds the most preferable by an enslaved woman is Stockholm's Alabama Plantation, where slaves have merely five-minute breaks every three hours, and the field slaves are permitted to sit under a terrace to drink a jar full of water (Gyasi, p. 71). Considering Alabama's summer, among the hottest in the United States throughout the summer in many parts of the state, five-minute breaks are not an ideal work condition for any person. Nevertheless, comparing it to the plantation in Mississippi, where Ness calls 'Hell' and the master the owner 'Devil' draws attention to the economic and social pressure that enslaved women experience. Yaa Gyasi mentions the pressure that enslaved women are exposed to even for speaking in their native language, and says that he gives punishment of five whips for every Twi word Ness. When Ness watches her mother in pain, she becomes afraid of speaking. This time, Esi is given five whips of punishment for each minute Ness is silent. Before Esi is started to be whipped, Esi calls her daughter 'Maame', the name she gives as a heritage from her mother, but the plantation owner lashes Esi for this reason, too, until she cries out 'My Goodness' (p. 71). Gyasi's expressions illustrate that economic entrapment is not restricted to having no payment for the enslaved women, having no holiday or long work hours, even on the hottest days of the South. She also spots that enslaved women are not allowed to have during their spare time. They are always under the surveillance of the masters. Furthermore, every prohibition on the plantations is valid throughout the entire plantation at times. One of the hardest parts, impacting social life, is the prohibition of talking in native languages. As a significant element in nurturing alienation in colonialism, the conduct of allowing only English in every corner of the plantations is a critical point for masters to control communication and to be informed about everything that is talked about among enslaved people, which helps masters to hinder any likelihood of slave revolts, so main purpose of improving labors' capacity to work harder is preserved even in slaves' social lives.

Regrettably, the outcome of the direct violence on enslaved women limits their opportunity to work as housemaids as a better alternative than working under the dangerous Southern sun. The colonial economic

and social system gives priority to housemaids who are more beautiful to work directly for their masters. Nevertheless, such a preferable alternative is blocked through the direct violence exposed as enslaved women to the extent of causing the fainting of the master's wife, screaming her decision before falling ill, she is not appropriate to work in the house (Gyasi, p. 74). Hence, the work conditions in the colonial sphere entrap enslaved women many times.

2.2. The Status of Afro-American Women

The social and economic status of African American women continues in the 21st century in *Homegoing*. Willie, from the period of the Civil Rights Movement, represents African American women who always strive to overcome social and economic limitations. Lamentably, the American Dream's legend of countless opportunities penetrates into the Afro-American women's sphere by missing the real face of it as the reality of its unattainability to specific social groups, in particular, Afro-American women by making the United States the country which refers to the intrinsic ambiguity of the term utopia, or 'no-place' and also the 'good place' at the same time. Regarding the ambiguity, the United States has, in general, been identified as a utopian social landscape for immigrants for economic reasons. The 'good place' of the Declaration of Independence was merely a white-only utopia, which has proved itself as a non-existent place in the case of the American diaspora, and the forced immigration of the enslaved African women who were brought to the United States via the Middle Passage and the Cross-Atlantic slave trade. It was not only a utopian journey to the New World but the beginning of pain, suffering, servitude, segregation, and racism, which have taken more than four centuries, and whose consequences are still far from being ended by means of the policies of the legacy of colonialism (Patrizi, 2022, p. 123). This first wave of displacement has forged the identity, consciousness, and civil rights of the African American women, even in the world of the economy, by constituting the fundamental structure of the American economy. Hence, the novel sheds light on the way the issue of race in contemporary America is conducted and the means by which non-American black immigrants from the 'Black Atlantic' are 'exploited' by being ethnicized as 'others' through conducting institutionalized racism on Afro-American women for the sake of the American dream (Pierre, 2004, p. 146). Thus, the American dream benefits from African American women as an apparatus for economic development.

2.3. Second Wave of Migration and Black Women

The second wave of immigration, or 'economic displacement' of the African American women in the twentieth and twenty-first centuries, has again added new hopes, expectations, in other words, ethnicized individual 'dreams of America'. Nevertheless, the second wave of migration also triggers entrapment since the new century's notion of commerce not only restricts Afro-American women, but the racialization in the sense of modern servitude forces them to involuntary insertion into the United States hierarchy, by entailing involvement in and also ultimate subordination to a wide range of institutionalized power (Pierre, p. 157). The new century includes the representative of extractive regimes of environment-making. Referring to the coal mines of nineteenth-century Alabama, the novel sheds light on the similarities between plantation slavery and industrial capitalism while it simultaneously alludes to the transmutation and reconfiguration of the formal racial mentalities that are produced by extractive regimes. Willie's father works in the mines and the focus on merely on the coal trade not only lessens the opportunity for the Afro-American women to find an appropriate job for themselves, but the low fees also that Afro-American men put more burden on women to work since the majority of the black men are convicted. The whole responsibility of the families has to be conducted by the black women. The economic violence that nurtures the coal industry. Hence, Willie helps the narrative to question the nature of the convict lease system, a conduct in which companies benefits from the US South by adopting racist laws and policing to obtain an indirect access to cheap and unfree labor Thus, black women's experience in the period after abolition changes into a different kind of servitude, where possessive individualism becomes a path for criminalization. Hence, the scenes of racial subjection that are in general referred to as the plantation economy reappear as the foundational rituals of the economic entrapment in the Afro-American women's sphere (Okoth, 385). Considering these

circumstances, the second great migration in American history is inevitable, which also forces Willie to move to New York to pursue a better economic life. However, living even in Harlem does not facilitate their lives. The author expresses that Willie always walked behind Robert, and they never held hands. She never addressed him directly (p. 208). Hence, Gyasi reveals that social life, even in Harlem, famous for its African American legacy, is dominated by the white policy, so Willie has no right to participate in the public sphere with her hybrid husband. The world of economics also nurtures the discriminative approach. Willie cannot find any work for three months, although her only aim is to be a jazz singer. Nevertheless, her race again restricts her chance to do the job for which she has a great talent. The owner of a jazz club says, “*too dark. Jazzing’s only for the light girls.*” [...] *If you were a man, maybe*” (p. 209). Unfortunately, working as a cleaner is accompanied by rape during work. Gyasi says, “*Robert did all the work that night while the blue suit guarded the door. Before the gray suit could ask for Robert to enter her*” (p. 215). Thus, Willie is once again entrapped in the economic work. Collins states that black women were the employees who were economically used up, so they would always be accepted as outsiders (1986, p. 14). The apparatus for racial oppression engineers to fulfil Jim Crow Laws, even in the streets, to create dysfunction in social life, and Gyasi mentions, “*she tried to keep her body small, squaring her shoulders in, keeping her head down*” (p. 220). The public space is also oppressed by racial dominance, nurturing racial segregation to restrict people to limited areas of housing or to separate institutions and facilities for the sake of race.

CONCLUSION

The social restriction and oppression support the economic advantage and social superiority of the dominant white civilization to preserve white communities’ welfare via legal, social, and economic dysfunction in the system. All in all, *Homegoing*, as a modern way of retelling the legacy of black slavery of African-American women, sheds light on how racism is institutionalized for the sake of global economic benefits by conducting social and economic oppression. Therefore, African American women are socially and economically disempowered for the sake of white superiority.

REFERENCES

- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2004). *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. New York: Routledge.
- Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of black feminist thought. *Social Problems*, 33(6), pp. 14–32.
- Collins, P. H. (2002). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.
- Gyasi, Y. (2016). *Homegoing*. New York: Vintage Books.
- Hogan, P. C. (2019). *Personal identity and literature*. New York: Routledge.
- Lamers, A. (2017). *Performativity and black womanhood: The portrayal of externalized gender performance of black female characters in Homegoing and The Bluest Eye*. Nijmegen: Radboud University Press.
- Mies, M. (1988). *The last colony: Women*. London: Zed Books.
- Okoth, C. (2021) The extractive form of contemporary Black writing: Dionne Brand and Yaa Gyasi, *Textual Practice*, 35 (3), pp. 379-394, DOI: 10.1080/0950236X.2021.1886705
- Patrizi, C. (2022). American Dreams and Black Identity in the New African Diaspora: Chimamanda Ngozie Adichie’s *Americanah* and Yaa Gyasi’s *Homegoing*. *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, (19), pp. 121-129.
- Pierre, J. (2004): Black Immigrants in the U.S. and “Cultural Narratives of Ethnicity”. *Identities: Global Studies on Culture and Power*, 11, (2), pp. 141-160.
- Schreiber, E. J. (2010). *Race, trauma, and home in the novels of Toni Morrison*, Baton Rouge: Louisiana State UP.

Melek YILDIRIM
Samet GÜVEN

- Welnhofer, N. (2017). The shadow of slavery: A look into how Homegoing depicts the structural oppression apparent in American and Ghanaian society. *First Class: A Journal of First-Year Composition*, 1(3), pp. 7-11.
- Wynter, S. (1971). 'Novel and History, Plot and Plantation', *Savacou*, 5(1), pp. 95-102.

When Horror Becomes Eco: Examining Stephen King's Fiction through Ecohorror

Melis MÜLAZIMOĞLU*
Ceren ORDU**

ABSTRACT

Within the broader field of ecocritical studies, ecohorror (ecological horror) specifically examines how ecological unease is depicted in literature. According to Tidwell and Soles (2021), “ecohorror is not defined solely by human fear of nonhuman nature but is also frequently concerned with human fear for nonhuman nature” (p.5). This idea becomes clear through Simon C. Estok’s influential theory of *ecophobia*, which uncovers the deep-seated human hostility, contempt, and fear toward nature. In this context, ecohorror, a subgenre of horror fiction, when viewed from an ecological perspective, remains a current mode that portrays how environmental degradation is enacted upon Earth and how “nature strikes back” in myriad ways. Although the portrayal of ecophobia has a long history in Western literature, this article analyzes a modern example: Stephen King, whose horror fiction features uncanny depictions in both rural and urban settings. While ecological issues are not central to King’s stories, this article argues that within the web of King’s horror, ecohorror motifs appear in his works through setting, characterization, and plot. Accordingly, this study examines selected works by King based on: 1) the intertwining of human and nonhuman nature, 2) the idea of nature as an active agent, and 3) the materiality of toxic elements in nature. Overall, this work aims to demonstrate how King contributes to the ecohorror genre, highlighting the symbiotic coexistence of human and more-than-human worlds through *interrelatedness* and *entanglement*.

Keywords: EcoHorror, ecophobia, horror fiction, Stephen King

Eko-korku ve Stephen King Kurmacası

ÖZ

Çevrebilim çalışmaları genelinde, eko-korku, ekolojik huzursuzluğun edebiyattaki temsiline odaklanır. Tidwell ve Soles’e göre, ekokorku yalnızca insanın insan-dışı doğaya karşı duyduğu korku ile tanımlanmaz, aynı zamanda insanın insan-dışı doğa için duyduğu nefretle de ilgilidir. Bu düşünce, Simon C. Estok’un *ekofobi* teorisinde özellikle belirginleşir; Estok, insanın doğaya yönelik köklü düşmanlığını, küçümsemesini ve korkusunu açığa çıkarır. Bu bağlamda, çevrebilimsel perspektifle yaklaşıldığında korku edebiyatının bir alt türü olarak gelişen ekokorku, kurgusal metinlerde doğaya karşı yahut doğa için duyulan tedirginliği betimleyen çağdaş bir tür olarak varlığını korur. Batı edebiyatında ekofobi temsili köklü bir geleneğe sahip olsa da, bu makale çağdaş bir örneğe, tekinsizliği ve huzursuzluğu hem doğaya ait hem de kentsel ortamlara taşıyan korku edebiyatı ustası Stephen King’e odaklanmayı amaçlamaktadır. King’in kurmacasında, çevrebilimsel kaygılar ön planda değildir ancak ekokorku motifleri mekân, karakter ve olay örgüsü aracılığıyla belirginleşir. Bu çalışma, King’in seçili eserlerini 1) insan ve insan-dışı doğa bağlantısı, 2) doğanın bir aktör/eyleyici olarak varlığı, 3) toksik yapının ontolojisi açısından sorgulayarak, King’in kurmacaya ve ekokorku türüne nasıl hizmet ettiğini *bağlantısallık* ve *dolaşıklık* kavramları üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekokorku, ekofobi, korku yazını, Stephen King

INTRODUCTION

Horror fiction, rooted in the Western literary tradition since the mid-eighteenth century, embodies fear as humanity’s oldest and strongest emotion. This type of fear aligns with what H. P. Lovecraft (1938) famously describes as “the fear of the unknown” (p. 1). Based on primal human fears, the horror genre is a literary form that, as Botting (1996) notes, “the utmost emotion in which the human reaches its limit” (p. 1). Beginning with the gothic trio of Walpole, Radcliffe, and Lewis, and later with Shelley, Poe, Lovecraft, Stoker, and Stevenson as pioneers of Gothic on Western soil, horror fiction gained momentum in the eighteenth and nineteenth centuries. It depicted fears linked to Enlightenment ideas and the politics of the Industrial Age. The gothic sense of unease and the uncanny are later reflected in the modern era by

*Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, meliserkal@yahoo.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3805-8019>.

**Master, Ege Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü, cerenordu0@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0008-9729-9083>.

twentieth-century horror writers such as Shirley Jackson, Joyce Carol Oates, and Stephen King, who explored the complex nature of psychological horror and supernatural fears, blending rural terror with urban awe in specific localities. Among many writers of the genre, Stephen King (b. 1947) is widely regarded as the “King of Horror” who describes horror fiction as a “*dance—a moving, rhythmic search. And what it's looking for is the place where you, the viewer or the reader, live at your most primitive level*” (1981, p. 9). King's horror landscape is significant for numerous reasons, and his works have been analyzed through various critical lenses. However, this study aims to examine his works from an ecocritical perspective, situating him within the burgeoning literary genre of ecohorror, which explores ecological unease and human fears of nature. While King does not explicitly write with an ecological focus, this research suggests that ecohorror is evident in his narrative style, particularly through depictions of nature's agency, human/nonhuman entanglement, and toxic materiality in the natural world. This article will therefore explore the ecological dimensions of King's horror fiction, examining how his stories depict environmental spaces as active, sometimes threatening forces, and how horror intersects with ecological consciousness through the concepts of *interrelatedness* and *entanglement*.

King's fame in fiction stems from his portrayal of the horrorscape, shaped by spatial horror and characterization of the monstrous. In King's stories, nature frequently functions as a source of terror, as seen in the snowbound hotel in *The Shining* (1977), the influenza-driven toxic landscape of *The Stand* (1978), the apocalyptic fog in *The Mist* (1980), the haunted graveyard in *Pet Sematary* (1983), and the shadowy sewers in *It* (1986). Although the settings in King's works often revolve around the stereotypical places of traditional horror, like that of the desolate wilderness, eerie graveyards, monstrous environments, and mansions of forgotten lore, this article argues that King's horrorscape is a site of becoming - a transgressive space where supernatural and natural environments intersect, domestic and wild elements converge, and human and nonhuman forces merge. In this context, nature in King's fiction, far from being a passive backdrop, is given agency and depicted as a dynamic realm in which humans commit horrific acts against the natural world or where nature strikes back in revenge, blurring the line between human and non-human. This fluidity introduces what scholars call “ecohorror” (Rust & Soles, 2014, p. 19), which serves as the theoretical background for this research. In this context, the first part of this article centers on the literary theories of *ecohorror* and *ecogothic*, while introducing their relation to the concepts of the *Anthropocene* and *ecophobia* within the broader ecocritical framework.

However, King does not consider himself an ecocritical writer and never writes with ecological intentions, yet his works lend themselves to ecocritical interpretation, as they consistently reveal the fragility of the boundary between humans and nature, emphasizing human and nonhuman entanglement and interrelatedness rather than disconnection and detachment, as noticed in standard literary horror. It is for this reason that nature is given agency in terms of becoming, and it is depicted in strong subject positions that confront and disrupt human authority. Aside from nature, monstrosity portrayed through supernatural creatures in his works also emphasizes nature's interconnectedness with the human world. The ghosts, undead animals, vampires of King assert the transgressive nature of materialities and, far from being the sole fantastic horrors of the mind, they imply fluidity -a sense of becoming for the audience. Regarding this connection, the second part of this article centers on the motifs of the human, the natural, and the uncanny, all of which serve as a solid foundation for King's selected examples that will be explored in the next section. Among King's many works, the focus will be limited to four novels -*Pet Sematary*, *It*, *The Shining*, *The Mist*, and *The Stand*- to better illustrate the core principles of ecocritical thought regarding ecological entanglement, toxic environments, transcorporeal exchanges, and the agency of nonhuman forces.

To place King within the tradition of ecohorror, it is argued that horror fiction, far from being a slasher style, actually paves the way for the development of ecological consciousness, a necessary condition in our time. As King views horror as a psychological and cultural practice, marked by critical points as reflected in the allegorical rhetoric of his works, this research seeks to view the art of horror as a personal and collective anxiety that maps generational fears in Western society, in which the ecological one is primary.

1. The Emergence of Ecohorror

The horror genre has long reflected collective fears, moral tensions, and the fragility of human life in the face of the unknown. Rooted in the gothic imagination, these anxieties often appear through themes of the supernatural, decay, transgression, and the uncanny (Botting, 1996, p. 1). Since the late twentieth century, however, such fears have evolved, responding to climate disruption, species extinction, deforestation, and the broader sense of ecological collapse. As Holly-Gale Millette (2020) notes, “*if there is a new direction in Gothic Studies, it is one that is centred by the critical acceptance of the degeneration and ruin that the human has wrought in its epoch*” (p. 91). This critical perspective was first articulated in Andrew Smith and William Hughes’s anthology, *EcoGothic* (2013), which introduced the term “ecogothic” to examine how Gothic literature reflects humanity’s detrimental impact on nature. Subsequently, a newer form of horror, termed “ecohorror,” has emerged, emphasizing nature’s retribution and the consequences of environmental degradation.

Ecohorror distinguishes itself from ecogothic by revealing hidden threats within ecogothic atmospheres, often depicting nature itself as a source of horror and terror. As Tidwell and Soles (2021) note, “*ecohorror in the Anthropocene presents a vision of that terraformed planet as frightening rather than promising and reflects both the horrors we face now and those we fear will occur in the future*” (p. 3). To grasp this shift, it is important to examine the concept of the *Anthropocene*, first introduced by Paul Crutzen and Eugene Stoermer, who described it as a geological age where human activity has become the primary force shaping Earth’s systems (Crutzen, Stoermer, & Steffen, 2000, p. 484). In this context, ecohorror expresses humanity’s increasing estrangement from the natural world it has shaped, while implying a form of retribution as nature mirrors this detachment through its unsettling presence. However, while this subgenre draws from these ideas, it extends beyond a simple “revenge of nature” storyline, including “*texts in which humans do horrific things to the natural world, or in which horrific texts and tropes are used to promote ecological awareness, portray ecological crises, or blur human/non-human distinctions more broadly*” (Tidwell & Soles, 2021, p. 3). This evolving understanding of fear invites an exploration of its psychological roots. When the planet itself becomes “uncanny,” the fear it evokes often manifests as an irrational, almost visceral sense of disgust. This is where the notion of ecophobia, which Simon C. Estok (2009) defines as an “*irrational and groundless hatred (often fear) of the natural world that is as present and subtle in our daily lives and literature as homophobia and racism and sexism*,” (p. 10) comes into play. This fear no longer stems from dark corners of the home but originates in nature itself, which is vast, unpredictable, and indifferent to human control. Reflecting this development, Bernice M. Murphy notes in *The Rural Gothic in American Popular Culture* (2013) that “*even the most innocuous creatures may evolve in ways that cannot be predicted or controlled*” (p. 186), highlighting nature’s capacity to defy human understanding and reminding us that we are never fully independent of it.

Such interdependence between human and other-than-human worlds finds its theoretical roots in K. Barad’s concepts of *intra-action* and *entanglement* (2007), which are briefly explained as the interrelatedness among matters that are not static. This notion is later expanded by A. S. Alaimo’s concept of “*trans-corporeality*,” which can be defined as the interconnectedness between human and nonhuman bodies, intermeshed with environmental, chemical, and social forces (Alaimo, 2010, p. 2). The continued intra-acting of materialities in nature leads to the entanglement of human/nonhuman bodies, and this mobility situates both agencies as equal correspondents in the flow of substances such as toxins, chemicals, air, and water. The notion that stresses “*everything is related to one another*” traces back to J. Bennett’s claims on the interconnection of material bodies that exist in a web of connections, as parts of shared *assembledges* that must consider shared agency and shared vulnerability (Bennett, 2010, p.23). From an ecocritical perspective, it is clear that all agencies come into being and gain meaning only when they collide. Moreover, rather than hierarchy or separation, there is corporeal embodiment between human and nonhuman materialities, and that human sovereignty can be subverted by both external and internal factors/actants, implying that there is both risk and vitality in this interaction.

From a literary perspective, the fear of interdependence has inspired stories in which nature becomes an active and sometimes fragile force. These narratives challenge human-centered ideas based on notions of reason and control. Classic works like Algernon Blackwood’s *The Willows* (1907) explore nature’s mysterious, even supernatural, ability to overpower human authority, labeling it one of the earliest examples of “nature-

as-monster.” Mid-20th-century literature continued this trend with dystopian stories imagining a planet undergoing drastic change, such as J.G. Ballard’s *The Drowned World* (1962). At the same time, popular culture embraced “nature strikes back” stories like Daphne du Maurier’s short story “The Birds” (1952), later adapted by Alfred Hitchcock in 1963, which depicts flocks of birds violently turning on humans. Similarly, John Wyndham’s *The Day of the Triffids* (1951) features monstrous plants rising against humanity. Modern literature continues to revisit this theme through its focus on science and biology, as seen in Jeff VanderMeer’s *Annihilation* (2014) and Mira Grant’s *Overgrowth* (2025).

Although these works meet on a common ground in exploring Gothic elements of decay, terror, and the uncanny, Stephen King reinterprets these motifs in distinct ways within the frame of ecohorror. His narratives are more than simple wilderness tales. In ecohorror, the setting or landscape is no longer only around the human body; it is also within it (Bigalow, 2023, Introduction). In his stories, nature is not just a mystical force, as in Blackwood’s work, nor an external enemy, like in Wyndham’s. When the familiar becomes strange, King shows how closely humans and nature are connected. Horror appears when these two environments merge. However, this horror and anxiety must be faced by humans. In that sense, King, while dramatizing the collapse of physical/cultural/psychological boundaries on a textual level, encourages readers to see how such penetration leads to change, awareness, and consciousness in real life and warns his audience to stay alert.

2. The Dance of Death in King’s Fiction

Before diving into Stephen King’s fiction, it is important to recognize that horror assumes a distinct form in American literature, shaped by the nation’s evolving historical and cultural fears. The roots of American horror can be traced to early-19th-century Gothic works by Charles Brockden Brown, Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, and Edgar Allan Poe. Later, writers like H. P. Lovecraft and Shirley Jackson adapted the genre to reflect modern psychological and societal anxieties. By the late 20th century, Stephen King emerged as a central figure in this tradition. His stories, as Linda Badley (1996) explains, feature “*a strong storyline, typifying characters, Rabelaisian excess and repletion, a transparent style, and a strongly physical reading experience*” (p. 16).

Following this historical development, American horror gradually came to rely on setting as a means of expressing fear and social tension. One of its most notable strategies is turning familiar, everyday environments into places that evoke discomfort and unease, as in the case of rural and urban locations. As Michelle K. Smith (1996) observes, “*the city has been and remains the most popular setting in horror fiction, followed by the small town setting, the rural setting, and the suburban setting*” (p. 71). Bernice M. Murphy (2013) notes the trope of “*the isolated rural community which mindlessly replicates the attitudes and behaviours of previous generations*” (p. 76), often associated with the images of “*fecund, feeble-minded, and regressive*” (p. 176). Meanwhile, urban horror reveals fears of social breakdown, as the modern city becomes a maze of strangers where humans feel alone among the crowd, exposed to dangers from both their neighbors and the structures around them.

Stephen King’s horror fiction delves into fears rooted in small-town and rural America. At first glance, these settings seem peaceful and self-contained, reflecting what James E. Hicks (1987) calls the “*American pastoral ideal*” (p. 76). He argues that King challenges this ideal by exposing the violence hidden beneath its surface, noting that “*its well-known landscape and its appearance of wholesome freshness suggest the American pastoral, a belief in a less complicated life*” (p. 76). Instead of depicting distant or unfamiliar horrors, King frequently sets his stories within this familiar landscape of his fictional Maine community. In these worlds, ordinary places such as beachside summer houses, secluded suburban homes, remote hotels, or roadside cemeteries slowly turn into places of terror. As Brian Docherty (1990) observes, “*in King, the ordinary and the banal become monstrous, and latent tendencies are released with uncontrollable results*” (p. 9). Even when his characters face the strange or impossible, they stay human and believable, creating a tension that gives his horror its distinctive blend of familiarity and unease. As King (2000) explains, his goal is “*to make [the reader] forget, whenever possible, that he/she is reading a story at all*” (p. 93).

King has often argued that horror’s appeal lies in its ability to let people confront fear in a controlled, “safe play” environment. “*We make up horrors to help us cope with the real ones,*” he writes (1981, p. 15). For him,

horror is just as much about human beings as it is about monsters. As *The Shining* (King, 1977) declares, “*this inhuman place makes human monsters*” (p. 144). King’s haunted settings, including forests, oceans, mountains, and deserted hotels, transform inner corruption into physical form, allowing psychological decay to emerge within the material world. In these environments, the line between the human and the natural blurs, as each begins to reflect the other and the natural world becomes part of human awareness and lived experience. This interaction between mind and environment predicts the thematic concerns that later appear more fully in ecohorror stories. In King’s fiction, as the ordinary gradually shifts into the monstrous, natural elements like snow, fire, and rain become symbols of entrapment, the dead return to life, and human-made viruses cause apocalyptic destruction. He mentions in *Danse Macabre* (1981) that “*all tales of horror can be divided into two groups: those in which the horror results from an act of free and conscious will—a conscious decision to do evil—and those in which the horror is predestinate, coming from outside like a stroke of lightning*” (King, 1981, p. 43). It is in this second group that King’s ecohorror and ecophobic outlook are most evident.

3. How Does King Play with Ecohorror?

This section exemplifies the notions of ecological entanglement, toxic environment, transcorporeal exchange, and the agency of nonhuman forces in King’s selected works. The focus will be mainly on five novels: *Pet Sematary*, *It*, *The Shining*, *The Mist*, and *The Stand*, to better illustrate the core principles of ecocritical thought in the scope of ecohorror.

To begin with, *The Shining* (1977), an example of psychological horror, tells the story of a family trapped in the Overlook Hotel in Colorado. In the novel, the ecohorror motif appears through the spatiality of terror, embodied by the snowbound Overlook Hotel, where the mountains, storms, and howling wind trap the family and turn nature into an active source of fear. As King illustrates, “*it snowed every day now [...] the low whistle of the wind cranking up to a womanish shriek that made the old hotel rock and groan alarmingly even in its deep cradle of snow*” (1977, p. 214). The villain of the story is Jack, the father, who is struggling with writer’s block, and his publisher offers him a chance to find some quiet time at the isolated hotel to begin writing again. However, the silence of the snow and the desolate wintery landscape, which once looked indifferent, trigger Jack’s fragile mind and drive him insane, leading to his attempt to kill his entire family. This is an example of *intra-action* among the agency of the hotel, Jack, and his family, whose subject positions render the scope of horror in the novel. Moreover, neither the characters nor the hotel is free of its traumatic legacy. The hotel is a repository of a horrible past, just like the dwellers. Due to alcoholism, Jack is trapped within his own mind. He can neither write nor sleep. The *interrelatedness* among natural landscape, architecture, and the act of writing acquires new meanings as they merge. As his son Danny has psychic (shining) abilities to foresee what his father is becoming, he telepathically asks for help and ultimately saves himself and his mother from the monstrous, mad father. Nature plays a key role in the story, acting as more than just a setting that amplifies Jack’s alcoholism and madness. King uses nature (snow) symbolically to reflect the dichotomy between sanity and insanity. Snow also helps the child and the mother hide from the father’s violence and madness. While King depicts nature as a symbol of isolation and wilderness, he also portrays it as a medium of reason. It is nature that restores reason at the end of the story. In that sense, the novel, from an ecohorror perspective, gives nature *active agency* and portrays the socially and materially *entangled network* of human and nonhuman natures.

Another example is *The Mist* (1980), which is about a violent thunderstorm that hits a small town in Maine, followed by a mysterious mist that covers everything, trapping people inside as the mist consumes the outside. However, the mist is not merely a matter of the weather, and humans do not confront it alone. In terms of *trans-corporeality*, the mist, the human, and the creatures merge simultaneously, reconfiguring one another through *intra-action*. The mist conceals giant insects, predators, and monsters, but the real terror is not these creatures. One of the most vivid examples of bodily dissolution occurs with Norm, a bag boy at the Federal Foods Company supermarket whose body “*boiled with tentacles, and blood pattered serenely down on the concrete in dime-size droplets. His head whipped back and forth and his eyes bulged with terror as they stared off into the mist*” (King, 1980, p. 72). This external horror, however, is paralleled by an internal one. The mist figuratively helps humans create monsters inside their minds. As King writes, “*it was the mist itself that sapped the strength*

and robbed the will” (King, 1980, p. 162). The longer the mist persists, the more human order falls apart, leading to bodily contamination that underscores *the toxic ontology of matter* entangled with the human body. The affected bodies and minds contribute to the fear of the unknown, reflecting the innate monstrosity of mankind at the brink of a natural disaster. From the scope of ecohorror, King shows that the uncanny fog, or nature itself, functions as a motif revealing human tendencies toward paranoia, violence, and murder.

Pet Sematary (1983) exemplifies supernatural horror through the haunting of the past on personal, collective, and ecological levels. On a psychological level, the novel illustrates how humans struggle to cope with the tragedy of losing loved ones. King reflects this human condition through monstrous animals that return from the dead. In other words, horror emerges from the inseparability of the living and the dead. This collapse of boundaries becomes especially clear in Louis’s encounters with the natural world, where nature appears as an active force. As King describes, “*he had never before felt so strongly the presence of nature as a kind of coalescing force. The swamp was alive, but not with the sound of music. If asked to define either the sense or the nature of that aliveness, he would have been unable. Inside it, Louis felt very small and very mortal*” (1983, p. 370). Accordingly, the soil/graveyard is the boundary where human bodies transform into toxic soil and are entangled with ecological forces. In that sense, the pet cemetery in the novel -through its *transcorporeality*- serves as a liminal space between life and death, a process and a becoming. Other than individual and ecological meanings, the novel points to a Gothic mode with which the past haunts the present, symbolizing America’s confrontation with its traumatic past, such as Indian massacres, where “the ground had gone sour” (King, 1983, p. 142), indicating Indian burial grounds. “The land is toxic” because it has borne witness to many burials, reminding new settlers of the nation’s traumatic history. It is also “sour” because of the lies and secrets kept within families. The core message of the novel is that humans live in constant denial, concealing the truth. The absolute horror lies not in imagination but in our own realities, which can become monstrous. The negative portrayal of nature and animals reflects mankind’s own monstrosity, highlighting characters’ psychological entrapment.

Another famous novel is *It* (1986), which invites multiple interpretations through psychoanalytic and ecological lenses. The novel is set in a small town in Maine where children grow into adulthood. It explores the transformation from childhood innocence to adulthood corruption. As children, the boys are accustomed to being bullied and harmed by their peers, and some children refer to this childhood fear of being different as “It,” embodied by the malevolent entity known as the “Dancing Clown.” The theme of childhood otherization, embodied by the supernatural monster, is reflected in the natural landscape through water drains, underground canals, rivers, and bathroom sewers. The depiction of sewers as corrupted and evil symbolizes society’s attempt to hide from the harsh realities of life, such as puberty, menstruation, sexuality, and other experiences that are suppressed. When these truths are ignored or denied, they can emerge from the metaphorical “closet” and “infect” people. Because “*the bathroom/sewers exist as the most gothic room in the house*” (Cortez, 2021, p.156), King narrates body horror in relation to abject agencies that are threatening and therefore must be suppressed. This association is reinforced by the characters’ own warnings about these spaces. The main protagonist, Bill, utters dreadfully, “*keep away from the sewers and drains [...] Keep away from empty places and deserted places. Stay out of trainyards. But most of all, stay away from the sewers and the drains*” (King, 1986, p. 580). Other than that, the novel, from an ecohorror perspective, suggests “*a wider concern with the psychic and temporal production of ecophobia, primarily in the way its bathroom scenes reverse a logic of forgetting central to what Rob Nixon calls ‘slow violence.’ With its sewer settings, the novel remembers what an ecophobic culture would prefer to forget.*” (Cortez, 2021, p.159). The novel underlines *the return of the ecological repressed* in terms of bodily excess/waste, which makes its way through the sewers, waterways, and hydraulic systems of urban life, pointing to the contamination of hazardous toxicity observed by the dumping ground. In that sense, “the novel can be seen as a revenge of the urbanized environment on the slow violence of river taming and waste dumping” (Cortez, 2021, p. 162). In other words, the *trans-corporeal agency* of sewers permeates not only the body but also society and history.

The final example is *The Stand* (1978), an apocalyptic novel where the end of the world results from a government-engineered flu virus that spreads accidentally, ultimately killing 99 percent of the American population. The plague is man-made and transmitted by natural forces, underscoring its *toxic materiality* and

transcorporeal presence. In the novel, nature is portrayed as both death and rebirth, reminiscent of a global catastrophe. The atmosphere simply carries “the sickish-sweet smell of ozone” (King, 1978, p. 707), showing that the world has become polluted. As some survivors move through the post-apocalyptic landscape, they are frequently forced to confront extreme weather events. At one point, “the temperatures plunged again and the threat abated somewhat. There was another storm and they were stopped for two days” (King, 1978, p. 991). But perhaps the most unsettling revelation comes when King writes, “nature had her own ways of dealing with overpopulation” (1978, p. 988). At the end of the novel, King underscores an ecological concern: will humanity learn from its mistakes or repeat them again as nature inevitably reclaims itself after each man-made disaster?

Across five novels, it is exemplified that King plays with the theme of “nature strikes back”, modeling his stories on ecohorror in terms of human-nonhuman interaction. However, his examples are more than the mere portrayal of “evil nature” and, supernatural entities evoke ecological meanings other than terror and dread. In *It*, the creature’s emergence from the underground sewers represents the town’s collective, historical, and ecological repression, revealing toxic consciousness and toxic monstrosity, whereas *The Stand* and *The Mist* rely on the spread of a man-made virus that causes planetary collapse, isolating yet entrapping human and other-than-human worlds together. Entrapment in nature is further expanded in *The Shining* in which characters are isolated yet bound together in the greater network of assemblages that surround the hotel, atmosphere, past and present as in the case of *Pet Sematary* in which the burial ground works as a site of ecological becoming, a transition between past and present, life and death, emphasizing transcorporeal agency of the soil both figuratively and literally. Taken together, these novels reveal King’s ecohorror vision that links human and other-than-human worlds in which humans do not stand apart from nature but are always embedded within the webs of relation, interaction and change.

CONCLUSION

Ecohorror, a subgenre of horror fiction viewed through an ecological lens, remains a relevant style that shows how environmental damage affects Earth and how “nature strikes back” in revenge. Although it is debated whether ecohorror is a genre or a mode, critics agree on its widespread use both within and outside ecocritical studies to help readers better understand nature’s role as an active agent in the coexistence of human and more-than-human worlds. In this context, ecohorror is more than just portraying evil nature haunting mankind, like alien invasions, zombie apocalypses, or natural disasters. While the destruction of human subject positions is central, a closer look reveals that ecohorror is really about transcorporeality, interconnectedness, and the entanglement of human and nonhuman natures, which together tie the genre to ecological ethics. Taken together, this theoretical perspective underlines King’s ecohorror as a powerful narrative mode that reveals the vibrant, interconnected natures we inhabit and places emphasis on the figurative warning King demonstrates.

KAYNAKÇA

- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Badley, L. (1996). *Writing horror and the body: The fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things. A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bigelow, B. (2023). Introduction: Uncanny ecologies. *Menacing environments: Ecohorror in contemporary Nordic cinema*. Washington UP.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London, England: Routledge.
- Clasen, M. (2017). Hauntings of human nature: An evolutionary critique of King’s *The Shining*. *Style*, 51(1), 76–87. doi:10.1353/sty.2017.0005.

- Cortez, M. (2021). From the bedroom to the bathroom: Stephen King's scatology and the emergence of an urban environmental gothic. *Fear and nature: Ecobhorror studies in the anthropocene*. In Tidwell, C., & Soles, C. (Eds.) University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Crutzen, P. J., Stoermer, E. F., & Steffen, W. (2000). The "Anthropocene." In L. Robin, S. Sörlin, & P. Warde (Eds.), *The future of nature: Documents of global change* (pp. 479–488). New Haven, CT: Yale University Press.
- Docherty, B. (Ed.). (1990). *American horror fiction: From Brockden Brown to Stephen King*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Estok, S. C. (2009). Theorizing in a space of ambivalent openness: Ecocriticism and ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203–225. doi:10.1093/isle/isp015
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Duke UP.
- Hicks, J. E. (1987). Stephen King's creation of horror in *Salem's Lot*: A prolegomenon towards a new hermeneutic of the gothic novel. In G. Hoppenstand & R. B. Browne (Eds.), *The Gothic world of Stephen King: Landscape of nightmares* (pp. 75–83). Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Hye-Knudsen, M., Kristensen-McLachlan, R. D., & Clasen, M. (2023). How Stephen King writes and why: Language, immersion, emotion. *Orbis Litterarum*, 78(4), 301–319. doi:10.1111/oli.12401.
- King, S. (1981). *Danse macabre*. New York, NY: Everest House.
- King, S. (1986). *It*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (1980). *The mist*. In *Dark forces* (pp. 271–352). Viking Press.
- King, S. (1983). *Pet sematary*. Doubleday.
- King, S. (1975). *Salems lot*. New York: Doubleday.
- King, S. (1977). *The shining*. Garden City, NY: Doubleday.
- King, S. (1978). *The stand*. Doubleday.
- King, S. (2000). *On writing: A memoir of the craft*. New York, NY: Scribner.
- Lovecraft, H. P. (1938). *Supernatural horror in literature*. London, England: FML Books.
- Millette, H.-G. (2020). Urban gothic: Ruin and residue in the anthropocene. In H.-G. Millette & R. Heholt (Eds.), *The new urban gothic: Global gothic in the age of the anthropocene* (pp. 89–95). London, England: Palgrave Macmillan.
- Murphy, B. M. (2013). *The rural Gothic in American popular culture: Backwoods horror and terror in the wilderness*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard UP.
- Rust, S. A., & Soles, C. (2014). Ecohorror special cluster: "Living in fear, living in dread, pretty soon we'll all be dead." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 21(3), 509–512. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26430358>.
- Smith, M. K. (1996). Of landscapes and nightmares: The geography of fictional horror. *The Geographical Bulletin*, 38(2), 71–80. Retrieved from <https://digitalcommons.kennesaw.edu/thegeographicalbulletin/vol38/iss2/2>.
- Tidwell, C., & Soles, C. (Eds.). (2021). *Fear and nature: Ecobhorror studies in the anthropocene*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Twin Peaks and the Neo-Romantic Wilderness

Melisa GENÇ*

ABSTRACT

The famous American horror-mystery drama television series of David Lynch and Mark Frost focuses on the relation between human and nature in a neo-romantic manner. *Twin Peaks* is a horror and mystery drama that displays some important concerns of eco-criticism related to the huge influence of nature on human beings. Besides, *Twin Peaks* revives the romantic tradition of portraying nature as a source of sublime and transcendent power. David Lynch and Mark Frost depict nature as eco-sublime where strange powers and creatures dominate the eco-system. On the contrary, the urban setting in *Twin Peaks* is portrayed as the opposite of eco-sublime of nature as a source of corruption, malaise and hypocrisy. Instead, the wilderness as forests, waterfalls and mountains operates with a mystical and sublime power beyond human corruption and cynicism. Eco-criticism can be defined as an interdisciplinary study that focuses on the relationship between nature and literature, culture and spatiotemporal phenomenon. By probing into the archaeology of knowledge, discourse and binary oppositions eco-criticism attempts to raise awareness about environmental ethics, holistic perspective and eco-consciousness. In this aspect, *Twin Peaks* can be analysed through eco-critical lens related to the Anthropocene and eco-sublime.

Keywords: ecocriticism, *Twin Peaks*, wilderness, pastoral, sublime

Twin Peaks ve Neo-Romantik Vahşi Doğa

ÖZ

David Lynch ve Mark Frost'un ünlü Amerikan korku-gizem drama dizisi, neo-romantik bir yaklaşımla insan ve doğa arasındaki ilişkiye odaklanıyor. *Twin Peaks*, doğanın insanlar üzerindeki büyük etkisine ilişkin ekokritizmin bazı önemli kaygılarını ortaya koyan bir korku ve gizem dramasıdır. Ayrıca *Twin Peaks*, doğayı yüce ve aşkın bir gücün kaynağı olarak tasvir eden romantik geleneği yeniden canlandırıyor. David Lynch ve Mark Frost, doğayı, garip güçlerin ve yaratıkların ekosistemi domine ettiği ekolojik yücelik olarak tasvir eder. Aksine, *Twin Peaks*'teki kentsel ortam, yozlaşma, rahatsızlık ve ikiyüzlülüğün kaynağı olarak doğanın ekolojik yüceliğinin tam tersi olarak tasvir edilir. Bunun yerine, ormanlar, şelaleler ve dağlar gibi vahşi doğa, insan yozlaşması ve sinizminin ötesinde mistik ve yüce bir güçle işler. Eko-eleştiri, doğa ile edebiyat, kültür ve uzay-zaman fenomeni arasındaki ilişkiye odaklanan disiplinlerarası bir çalışma olarak tanımlanabilir. Bilgi arkeolojisini, söylemleri ve ikili karşıtlıkları inceleyerek, eko-eleştiri çevre etiği, bütünsel bakış açısı ve çevre bilinci konusunda farkındalık yaratmaya çalışır. Bu açıdan *Twin Peaks*, Antroposen ve ekolojik yücelik ile ilgili ekolojik eleştirel bir bakış açısıyla analiz edilebilir.

Anahtar Kelimeler: ekokritizm, *Twin Peaks*, vahşi doğa, pastoral, yüce

INTRODUCTION

Eco-criticism redefines the representation of nature and the scope of wilderness in literature and cultural phenomenon (Garrard, 2004, p. 11-14). Eco-criticism began to pose discussion about nature and environment issues in the 1970s and onwards (Hiltner, 2015, p. 42). In that time period the study was occupied with representation of nature, wilderness and landscape in nature. It approaches how nature and physical landscape is represented in literary work. Eco-criticism observes the environmental imagination and the romantic approach to nature.

Especially, the representation of nature in Wordsworth and Thoreau profoundly influences the first wave of eco-critical approach to nature (Garrard, 2004, p. 32-38). The first wave of eco-criticism can be recognized as celebratory works in which nature, landscape and environment is romanticized as sacred and pristine. In these celebratory literatures, nature is presented as fetishized pristine offering a sacred insight about nature (Garrard, 2004, p. 17-28). The first wave of eco-criticism promotes environmental awareness and celebration of nature by observing the relation between literature and landscape in romanticism, nature writing and deep ecology. The first wave of eco-criticism presents certain considerations such as pastoral, wilderness and nature writing (Hiltner, 2015, pp. 42-45). To illustrate, the romantic poetry is fascinated by

* Doktora Öğrencisi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, melisaesingenc@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-0313-1933>.

the pastoral landscape and wilderness and praises the non-industrial environment as pristine and sacred. Namely, romanticism highly influences eco-criticism and its first wave of consideration in terms of offering a deep and profound appreciation of nature as something sacred and sublime (Garrard, 2004, p. 40-44). Especially, the sublime has a profound impact on eco-criticism due to its origin as nature and wilderness (Hiltner, 2015, p. 109). The romantic poetry is characterised by the depiction of nature and wilderness as source of beauty, sublime and transcendent power. In this respect, the romantic poets can be seen as the precursor of deep ecology because of their appreciation to nature in and of itself. In the romantic poetry, nature is celebrated for its innate beauty and sublime power. The fascination of the romantics by nature provides an early instance of deep ecology by offering presentation of nature with its intrinsic value (Garrard, 2004, p. 43.) Deep ecology is the most radical environmental approach that rejects superiority of human over nature (Garrard, 2004, p. 20-22). Thus, deep ecology isolates human interest and anthropocentric approach to nature and celebrates nature for its innate value without its use and benefit for human interest. Deep ecology focuses on nature writing, celebratory literature and environmental philosophy by insisting of independent value and living aspect of nature. In this sense, the early works of the romantic poetry offers an early example of deep ecology with regard to description of nature as sublime and independent living being. However, the romanticism can be also recognized as anthropocentric scope of literature because of representation of nature as a source of healing, beauty and pastoral escape. Romantics praise nature for its value for human interest as a source of healing and amelioration. In this aspect, the romantic poetry can be seen within the field of shallow ecology for reinforcing human supremacy and human-centred value of nature. Therefore, romantics are criticized for strengthening supremacy of anthropocentrism over deep ecological awareness and environmental consciousness. Yet, despite its limitations and contradictory arguments of nature, the romantic literature provides fundamental environmental thoughts and ideas about nature and wilderness. However, eco-critics redefine the romantic approach to nature by incorporating discussion about environmental justice, intersectional awareness and eco-philosophy (Buell, 1995, p. 123).

1. The Wilderness and the Pastoral

Namely, romanticism and ecology are interrelated in terms of emphasis on nature, environment and landscape. The romantic literature shapes ecological considerations about environment by praising nature as sublime and transcendent beauty (Garrard, 2004, p. 40). Besides, the romantics praise nature a living being, an autonomous entity that has innate and intrinsic value for in and of itself. The romantics also contribute to the ecological considerations by providing a profound critique of industrialization and destruction of nature. The Industrial Revolution was criticized for destroying nature, polluting environment and reinforcing urbanization. For example, William Blake and William Wordsworth provide a critical insight toward industrialization by portraying nature as a source of purity and pristine while condemning the industrial landscape as a source of pollution, degeneration and alienation. Namely, the romantics can be recognized as early eco-critics arguing destruction of nature and raising awareness about pollution, urbanization and ecological devastation. Another contribution of romantics to eco-criticism is raising ecological consciousness about nature and wilderness as sublime and transcendental power. For instance, Samuel Taylor Coleridge and John Keats can be recognized as early representations deep ecology and ecological humility in terms of revering nature for its sublime and also punishing power. The romantics emphasize terror and beauty of nature that exceeds nature's value for human interest and encourages ecological humility and environmental consciousness. The sublime aspect of nature reinforces its innate value that rejects human superiority and anthropocentrism. In this respect, modern ecological schools are deeply influenced by the romantic literature that reinforces environmental consciousness and awareness about industrialization, pollution, urbanization, and destruction of nature. Namely, eco-criticism provides a profound insight about the relationship between nature and literature by observing the representation of nature by the romantics. Eco-critical theories are applied to the romantic consideration of nature and when eco-criticism is applied to the romantic poetry and representation of nature by the romantics, it reveals the fundamental concerns of eco-consciousness and eco-philosophy.

Another scope of eco-criticism is the pastoral. In the first wave of eco-criticism pastoral landscape is promoted as an escape from corrupted industrial landscape. Thus, the literary works within the scope of first wave eco-criticism celebrate pastoral in nature writings (Garrard, 2004, p. 34). The pastoral setting is viewed as an escape to idealized version of nature. The pastoral landscape is represented as pure, pristine and exempt from industrial corruption. Simplicity and restorative power of the pastoral is emphasized in nature writing. American transcendentalism and British romanticism embrace pastoral as a source of simplicity, purity and escape from the industrial setting (Buell, 1995, p. 225). For this reason, the first wave of eco-criticism observes the celebratory works of pastoral in nature writings to discuss the representation of pastoral as an antidote of urbanization and industrialization. Yet, despite its contribution to ecological consciousness and environmental ethics, nature writing is criticized for idealizing pastoral life and white-washing the struggles of rural labour. The representation of pastoral as a source of purity and pristine also criticized and decentred by recent eco-critical approach in terms of environmental justice and the Anthropocene. Traditional pastoral writings promote rural life and praise the pastoral landscape as escape from the corruption of industrial urban setting (Garrard, 2004, p. 36). However, the contemporary eco-critical schools find the representation of the pastoral in nature writing problematic due to false binary oppositions. For instance, pastoral literature is problematized for ignoring colonial exploitation that provides imperial resource for British romantic rural life. Pastoral literature is also observed by eco-Marxist theory in terms of exploitation of rural labour (Garrard, 2004, p. 29). In the third wave of eco-criticism nature writing and pastoral literature begins to concern about beyond human-centred anthropocentrism. Traditional pastoral literature and representation of rural reinforce human interest and human-centred value of the pastoral. Instead, the recent eco-critical approaches challenge the idea of pastoral landscape as human dominated geology. Namely, eco-criticism redefines the term pastoral in its relation to literature. The pastoral landscape is idealized to challenge the urban setting that is polluted and corrupted. The tradition of pastoral starts in the ancient classical literature such as the literary works of Virgil and Theocritus (Garrard, 2004, p. 35.) The ancient pastoral literature is remarked by rustic elements such as simplicity, harmony and as origin. In the classical pastoral literature, the pastoral landscape stands for foundation of human relations and rules. Thus, there is an organic tie between human and his environment. In the romantic literature, the pastoral appears as sublime and transcendent beauty. The romantics portray pastoral settings as source of inspiration and guidance. In the romantic literary period, the pastoral is revered as origin of beauty and sublime. However, the romantics are criticized for idealizing the pastoral by ignoring the hardship and labour to sustain the rustic life. In American literature, the pastoral landscape lays bare the nationalistic narratives. American pastoral literature is characterized by settlement, national feelings and the idea of manifest destiny. The pastoral landscape and wilderness appears in American literature as opportunity and new settlement related to the manifest destiny (Garrard, 2004, p. 52). Eco-criticism observes the pastoral in different literary periods and traditions. Eco-criticism explains the relationship between nature and human which has taken various forms in different periods. Terry Gifford explains the concept of pastoral in three categories as pastoral, anti-pastoral and post-pastoral. The traditional pastoral encompasses the rustic literature, which celebrates the pastoral landscape in terms of purity, simplicity and escape. In different time periods the pastoral appears as the classical pastoral literature, the romantic literature and American pastoral and nature writings. The anti-pastoral emphasizes the hardship and labour to sustain the rustic life and criticizes the romantics for idealizing the pastoral life without acknowledging difficulty and hardship. Finally, the post-pastoral literature attempts to raise awareness about ethical responsibility and eco-consciousness (Garrard, 2004, p. 86).

The third consideration of eco-criticism is wilderness. The concept of wilderness transforms in the course of time and appears in various contexts. Namely, the term wilderness has gone through important changes and transformations as a result of historical, cultural and philosophical changes. Eco-criticism observes these changes in detail and attempts to re-define wilderness not only a geological space but also cultural construct. In the ancient context, wilderness is seen beyond civilization and human control. Wilderness appears as place of danger, super-natural and untamed place of non-human creatures. In Greek and Roman thought, the wilderness is depicted as untamed and not cultivated area beyond human

civilization (Garrard, 2004, p. 60). It poses a challenge against the cultivated and civilized city. Thus, the wilderness is associated with barbarism, uncultivated and inferior creatures. In Judeo-Christian tradition the wilderness is seen as a setting for exile, punishment and also divine revelation and purification. The Judeo-Christian tradition comprehends wilderness with its dual nature. On the one hand, the wilderness represents chaos, danger and evil as a place of wicked creatures and sometimes appears as an exile by a sanguinary tyrant (Garrard, 2004, p. 62). Thus, the wilderness also provides a space of becoming and spiritual wandering. In this respect, the ambivalent nature of the wilderness appears as both divine and chaotic in the Judeo-Christian imagination. In the medieval era, wilderness continues to be seen as a place of chaos, super-natural, dangerous testing area. The wilderness plays an important role in folkloric imagination and fairy tales. In medieval literature and mythology, the wilderness is portrayed as an adventurous setting for hero's initiation and divine encounter. In the medieval religious context, the wilderness is associated with seclusion, religious isolation and spiritual communication with the divine. Namely, in the medieval period the wilderness is often related to dark and mysterious forests and deserts associated with supernatural (Garrard, 2004, p. 61-62). The wilderness provides a profound insight about spiritual transformation and initiation. In eco-critical perspective, the ambivalent nature of wilderness as having both threatening and transformative power establishes the essentials of environmental consciousness. In the romantic period, wilderness is seen as source of sublime and transcendent beauty (Garrard, 2004, p. 70). The wilderness is portrayed as transcendent landscape that is celebrated due to its sublime and overwhelming beauty. Thus, the wilderness is idealized as manifestation of divine and awe. It gives rise to nature worship and nature writing in American literature such as Henry David Thoreau's *Walden* and Ralph Waldo Emerson's philosophy of nature (Buell, 1995, p. 123). American nature writing becomes closely related to national identity and reinforces manifest destiny. In modern and post-modern period the wilderness is discussed within the framework of conservation and preservation and finally gives rise to debunking the myth of wilderness (Garrard, 2004, p. 71). In the post-modern thought, the concept of wilderness as a pure and untouched pristine is deconstructed because the wilderness starts to be seen as a cultural phenomenon rather than reality. Thus, the modern approach to the wilderness integrated with conservation and preservation transforms into more radical considerations such as discussing the concept of Anthropocene and providing more sustainable relationship with wilderness in specific, natural environment in general.

2. Twin Peaks and the Neo-Romantic Wilderness

In the famous television series created by David Lynch and Mark Frost, the general concerns of eco-criticism related to nature, pastoral and animals can be found in detail. *Twin Peaks* portrays the fundamental concerns of eco-criticism in terms of eco-sublime and neo-romantic nature worship. In the series, nature is portrayed as sublime related to its transformative and mystical power (Graf, 2020, p. 33). In this respect, *Twin Peaks* re-enacts the romantic concept of the sublime of nature as opposed to the corruption and malaise of the urban landscape. The episodes start with the romantic portrayal of the natural landscape that excites awe and inspiration in the audience (Kosmina, 2020, p. 967.) The camera focuses on the sublime beauty of the natural setting of waterfall, mighty mountains and mystic forest. However, the natural sublime is also seen as dark, terrifying and chaotic, which reinforces the dual nature of sublime. In the episodes, nature plays an important role to unravel the mysticism and supernatural. In this aspect, nature is seen the concept of wilderness and pastoral as having both renewing and transformative power and also terrifying and spiritual beyond human control. The natural landscape reflects the gothic and neo-romantic fascination with the sublime and the supernatural (Kosmina, 2020, p. 970). Namely, the natural setting stands for both the hostile and misanthropic and also redemptive and transformative power of the wilderness. The wilderness in *Twin Peaks* is described as a liminal space between the human civilization, capitalist urban setting and the mysterious surrounding of supernatural forces. Namely, the wilderness reflects its dual nature as idyllic, picturesque and also dark, unknown and bewildering setting (Graf, 2020, p. 25). In this sense, the wilderness in *Twin Peaks* reflects both Judeo-Christian and the romantic tradition. The wilderness conceals evil powers as well as divine and redemptive forces. Throughout the episodes, the pristine and sublime wilderness poses a challenge against corruption of urban landscape (Vint, 2011, p. 87). The characters in the

fictional town are portrayed as cynic and hypocritical because seemingly ideal small town life conceals adultery, lie, corruption and murder. On the contrary, the wilderness reveals the divine epiphany.

The wilderness in *Twin Peaks* also refers to otherness and American transcendentalism related to the settlement experience (Vint, 2011, p. 72). The wilderness represents otherness and unknown territory that excites both positive and negative attitudes. The wilderness provides opportunity and danger at the same time. The settler's fascination with the wilderness in American history is reproduced in the series. The settler's experience of fear and fascination becomes apparent in the portrayal of the wilderness in *Twin Peaks* series (Graf, 2020, p. 23). The wilderness also represents the liminal space as frontier myth related to the unknown identity and uncanny confrontations (Vint, 2011, p. 75-80). The wilderness portrays the confrontation with the other as a pre-dominant archetype in American history of settlement. *Twin Peaks* depicts the settlement experience of confrontation with the uncanny other as the portrayal of Native American trope such as Indian characters and shamanistic communication with nature and animals (Graf, 2020, p. 36). In the series, one of the staffs of the police station, Tommy Hawk Hill or Deputy Hawk, is portrayed as a Native American character who espouses the indigenous and shamanistic myths of Native American trope (Graf, 2020, p. 28-36). He plays an important role in discovering mysterious happenings due to his innate connection with nature and its supernatural agents. His character represents the Native American stereotype, which is in tune with nature, in American settler history. Therefore, Hawk is crucial in mystery solving in terms of his shamanistic insight. He is capable of communicating with nature and perceiving supernatural elements (Graf, 2020, p. 25). In his respect, the characterization of Hawk epitomizes the frontier myth and which reflects a longing for integrity, purity and pristine, in American history.

Another trope of eco-criticism, which appears in *Twin Peaks*, is the problem of capitalist expansion and eco-crisis. Figures like Benjamin Horne represent capitalist greed and destruction of nature for economic growth and profit (Graf, 2020, p. 30-34). The industry of Benjamin Horne is the major economic facility in the show. The capitalist projects of Benjamin Horne and his group destroy nature for economic benefits. Especially, Horne's saw mill and development project depends on de-forestation and pollution of the ecosystem. However, the apparent benefits of the industry and the development project such as employment, economic growth and luxury shows us the inevitable junction between economic growth and environmental destruction. The development project initiated by Horne attempts to de-forestation of the untouched forest but only a few characters resist his project because of anthropocentric value and benefits of the project. Only a small group of people react against Benjamin Horne because the rest of the town will benefit from the project, thus, they turn a blind eye to the destruction and pollution of nature. In the eco-critical lens, the industry poses a threat to nature. In the show, there is a stark conflict between the pristine and untouched natural landscape and the sawmill. The natural setting represents sublime beauty of nature and the presence of harmony, purity and integrity in nature while Benjamin Horne and characters like him are portrayed as greedy and driven by economic profit. Their arrogance and greed depicts how economic interests drive people against nature and eco-system. Namely, the development project and the consequent economic growth prioritize anthropocentric interests over natural world. However, in the later episodes of the show Benjamin Horne experiences an epiphany and completely changes his persona from driven by capitalist greed and economic profit to an environmentalist persona. He dedicates his energy and wealth to protect endemic plants and animals. The show deals with environmental issues in a humorous way through Benjamin Horne and his epiphany. Yet, the project he initiates disturbs the balance of nature and causes the awakening of the black lodge.

The black lodge is a liminal scape, which distorts the anthropocentric setting and appears as a result of the disruption of harmony between human and nature. The black lodge represents the revenge of nature over the capitalistic greed and arrogance of humans. In the show, the black lodge facilitates supernatural forces to bring forth chaos and destruction. However, the white lodge helps the town as a response to the black lodge. The dual forces of nature as the black and the white lodge reflect the ambivalence of nature as both sublime and renewing and also dark and beyond human control. The eco-critical reading of the black lodge provides a profound insight concerning the disruption of harmony in nature. As a result of the disruption of balance, the black lodge appears a response. In this respect, the environmental crisis and

destruction of nature is portrayed as something haunting and evil. The black lodge brings about violence, murder, delirium and evil as a result of the disruption of the natural harmony. In this sense the intensifying darkness and corruption in the show indicates a warning about the consequence of the disruption of the natural landscape. The lodges symbolize good and evil forces of nature that coexist in a delicate balance. The show also draws attention to the good forces of nature as the white lodge. The white lodge appears as a liminal space as well that distorts reality of human experience. Unlike the characters like Benjamin Horne before his initiation and epiphany, who silence nature and destruction of purity and pristine not only in nature but also silencing the abuse and murder of Laura Palmer, the log lady reveres the voice of nature. She can be recognized as a representative of deep ecology due to peaceful and reciprocal relation with nature. She rejects the superiority of human; instead, she is a part of nature.

3. Characters in Twin Peaks and Tropes of Eco-criticism

Several characters in Twin Peaks serve as bridges between the human world and the natural one. They reflect different ways of knowing and relating to the environment. Deputy Hawk brings an Indigenous worldview that values respect, tradition, and sacred knowledge about the land. The Log Lady embodies a spiritual and emotional connection to nature. Laura Palmer's presence in Twin Peaks operates at the intersection of narrative mystery and symbolic ecology. As the young woman whose death catalyzes the events of the series, she is at once an absent centre and an omnipresent force, shaping the story through memory, dream, and mythic recollection. Her very name carries poetic resonance: "Laura" evokes the laurel, a plant historically associated with victory, beauty, and fragility. In this respect her death resounds with the environmental disruption and the loss of harmony. The figures of the Log Lady, Deputy Hawk, and Laura Palmer form an essential triad for understanding Twin Peaks through an eco-critical lens. Each embodies a distinct mode of relationship between humanity and the natural world, illuminating the show's layered environmental commentary. Laura Palmer is both a victim and a symbol — the "flower" whose destruction mirrors the degradation of the environment under patriarchal and capitalist forces. Her death is not only a personal tragedy but also an ecological allegory, warning of the losses that follow when beauty, vitality, and balance are consumed as resources.

4. Laura Palmer, Environmental Poetics, and the Death of the Flower

Within the environmental poetics of Twin Peaks, Laura Palmer stands in a space between person and symbol. She is both a human subject and a natural metaphor, carrying the vulnerability and the strength of a living landscape. Her beauty, her secrets, and her tragic end are framed by the same tensions that shape the show's wilderness. Like the forests and waterfalls around the town, Laura is something to be admired — and something at risk of being exploited. To speak of Laura is, in many ways, to speak of the environment itself: delicate, vital, and under constant threat from corruption. From an eco-feminist perspective, Laura's death is the "death of the flower." It is not just a personal tragedy but a violent break in the town's already fragile balance. Eco-feminism does not simply link women to nature by analogy. It shows how both women and the natural world have been shaped — and harmed — by the same systems of power. Laura's very name suggests a flower's fragility. Her murder mirrors the deforestation and damage happening in the wilderness nearby. Both take away a source of beauty and life, leaving only emptiness behind. The flower here is more than an image of her body. It is also a way of thinking about her energy, her vitality, and her refusal to be contained — just like a wild forest that resists control. Her silencing echoes another silencing in the show: the loss of nature's voice. The Log Lady speaks of this loss often, warning that when humans stop listening to the land, something is broken. Laura's death is that break. It unleashes a wave of violence and darkness that floods the community. The men who harmed her, hold power — economic, social, and physical — showing how control over women and control over the land come from the same place. In this way, Laura's death becomes more than a crime. It is an environmental wound.

CONCLUSION

Twin Peaks can be recognized as one of the popular manifestation of eco-criticism and its tropes. The show incorporates major considerations of eco-criticism such as the concept of untouched wilderness as a source of opportunity and profit, deforestation, silencing of nature's voice as well as deep ecology, communication with nature. Thus, the wilderness in the show has originated in the history of American settlement and manifest destiny. Additionally, the wilderness reflects the dual face of nature as both redemptive and transformative and also as a source of evil, destruction beyond human control and dominance. The characters in Twin Peaks, such as the Log Lady and Deputy Hawk and Laura Palmer represent the lost innocence and integrity with nature. They are innately in tune with nature; thus, they receive helpful messages from the white lodge to response the evil forces of the black lodge. Laura Palmer and the Log Lady are the epitome of another trope of eco-criticism for their essential connection to nature. In this respect, the death of the two most potent symbolic figures of eco-feminism can be interpreted as a warning about consequences of the loss of harmony and balance in the natural environment. For instance, the Log Lady plays a crucial role in portraying the show's layered eco-critical concerns. She embodies certain aspects of eco-criticism such as deep ecology, ecological wisdom and eco-feminism. She communicates with nature via the mediation of her log. The log represents nature's wisdom and guidance. Therefore, she represents deep ecology due to her reverence to nature in and of itself without personal interests. She espouses the fundamental principles of eco-feminism because she has an innate harmony with nature as a woman. Finally, together with the death of Laura Palmer, her death symbolizes the silencing of nature and the loss of communication with nature.

REFERENCES

- Bate, J. (2000). *The song of the earth*. Harvard University Press.
- Bill G. (2016). Tensions in the world of moon: Twin Peaks, indigeneity and territoriality. *Senses of Cinema*, (79).
- Boyd, C. E. , Thrush, C. (2011). *Phantom past, indigenous presence: Native ghosts in North American culture and history*. Lincoln, Ne: University of Nebraska Press.
- Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Harvard University Press.
- Carroll, M. (1993). Agent Cooper's errand in the wilderness: Twin Peaks and American mythology. *Literature/Film Quarterly*, 21(4), 287–295.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. London, England: Routledge.
- Glotfelty, C., Fromm, H. (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Graf, V. (2020). Something very, very strange in these old woods: Wilderness and otherness in Twin Peaks. *Student Journal of the Department of Anglophone Studies*, (2), 23.
- Heise, U. K. (2008). *Sense of place and sense of planet: The environmental imagination of the global*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Hiltner, K. (Ed.) (2015). *Ecocriticism, the essential reader*. London, England: Routledge.
- Kosmina, B. (2021). "It's not a natural thing": Situating Twin Peaks: The Return within the Anthropocene. *The Journal of Popular Culture*, 54(5), 966–986.
- Love, G. A. (2003). *Practical ecocriticism: Literature, biology, and the environment*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Lowry, E. (2015). "These old woods:" Spiritual ambivalence, moral panic and unsettling legacy in *Twin Peaks*. In S. Hoffman & D. Grace (Eds.), *Approaching Twin Peaks* (pp. 101–110). London, England: Palgrave Macmillan.
- Lynch, D., & Frost, M. (Producers). (1990–1991). *Twin Peaks* [TV series]. Lynch/Frost Productions; Spelling Entertainment; CBS Television Distribution.

- Morton, T. (2007). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Soper, K. (1995). *What is nature? Culture, politics and the non-human*. Oxford, England: Blackwell.
- Vint, S. (2011). "Twin Peaks": David Lynch and the televisual uncanny. In W. Devlin & S. Biderman (Eds.), *The philosophy of David Lynch* (pp. 77–92). Lexington, KY: University Press of Kentucky.

Reinkarnative Fiktion und Geschichtstheorie: Walter Benjamins Spuren in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*

Miray ENEZ BAYAR*

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit basiert auf Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend* und dem Werk *Über den Begriff der Geschichte* des deutschen Philosophen, Kulturkritikers und Geschichtstheoretikers Walter Benjamin. Im Zentrum steht die Analyse, wie individuelle Lebensnarrative mit historischen Prozessen verknüpft werden und welches Potenzial fiktionale Literatur zur Erschaffung alternativer Erinnerungshorizonte besitzt. Das Forschungsproblem basiert auf der Annahme, dass Erinnerung und Geschichte nicht nur durch historische Dokumente, sondern auch durch ästhetische und narrative Mittel rekonstruiert werden können. In diesem Zusammenhang werden vier zentrale Thesen Benjamins – These III (Wiederkehr des Verdrängten), These VII (Geschichte der Besiegten), These IX (Engel der Geschichte) und These XVIII (Jetztzeit) – mit der reinkarnativen Struktur des Romans in Beziehung gesetzt. Anhand der Protagonistin, die fünfmal stirbt und jeweils in eine alternative historische Möglichkeit übergeht, werden nicht-lineare, multiple und diskontinuierliche Formen historischen Bewusstseins analysiert. Erpenbecks Erzählweise zeigt auf, wie individuelles Gedächtnis gegenüber politischer Geschichte umgeformt wird, während Benjamins Geschichtsverständnis den philosophischen Rahmen dieser narrativen Vielfalt liefert. Diese Arbeit basiert auf einer qualitativen, theoriebasierten Textanalyse und zeigt, dass Erpenbecks narrative Strategien mit Benjamins Geschichtstheorie in einen produktiven Dialog treten. *Aller Tage Abend* eröffnet somit in der modernen deutschsprachigen Literatur einen eigenständigen Raum für alternative Geschichtsschreibung und ethisch-politische Erinnerung.

Schlüsselwörter: Geschichtsphilosophie, Walter Benjamin, Jenny Erpenbeck, *Aller Tage Abend*, reinkarnative fiktion, alternative geschichtsschreibung.

Reenkarnatif Kurgu ve Tarih Kuramı: Jenny Erpenbeck'in *Bütün Günlerin Akşamı* Adlı Romanında Walter Benjamin'in İzleri

ÖZ

Bu çalışma, Alman yazar Jenny Erpenbeck'in *Aller Tage Abend* (Bütün Günlerin Akşamı) adlı romanı ve Alman filozof, kültür eleştirmeni ve tarih kuramcısı Walter Benjamin'in *Über den Begriff der Geschichte* (Tarih Kavramı Üzerine) adlı eseri temelinde, bireysel yaşam anlatılarının tarihsel süreçlerle ilişkilendirilme biçimlerini ve edebi kurmacanın alternatif hafıza alanları üretme potansiyelini incelemektedir. Çalışmanın problematiği, belleğin ve tarihin yalnızca tarihsel belgelerle değil, aynı zamanda estetik ve kurgusal yollarla da yeniden üretilebileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bu çerçevede Benjamin'in III (Bastırılmış Olanın Geri Dönüşü), VII (Mağlup Olanların Tarihi), IX (Tarihin Meleği) ve XVIII (Şimdi-Zaman) numaralı tezleri, romanın reenkarnatif yapısı ile ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Beş kez ölen ve her defasında farklı bir tarihsel olasılığa yönelen başkarakter üzerinden, doğrusal olmayan, çoklu ve kesintili tarihsel bilinç yapıları tartışılmıştır. Erpenbeck'in kurgusu, bireysel hafızanın politik tarih karşısında nasıl yeniden şekillendirilebileceğini gösterirken; Benjamin'in tarih anlayışı, bu anlatsal çoğulluğun felsefi zeminini oluşturmaktadır. Nitel ve kuramsal çözümleme yöntemiyle yürütülen bu çalışmada, Erpenbeck'in anlatsal stratejilerinin Benjamin'in tarih kavrayışıyla yaratıcı bir diyalog kurduğu gösterilmiştir. Sonuç olarak *Bütün Günlerin Akşamı*, modern Alman edebiyatında alternatif tarihyazımı ve etik-politik bellek anlatıları açısından özgün bir kurmaca alanı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarih felsefesi, Walter Benjamin, Jenny Erpenbeck, *Bütün Günlerin Akşamı*, reenkarnatif kurgu, alternatif tarihyazımı.

EINFÜHRUNG

Die 1976 geborene deutsche Autorin Jenny Erpenbeck zählt zu den markantesten Stimmen der Gegenwartsliteratur, insbesondere im deutschsprachigen Raum. In ihren Werken setzt sie sich auf vielschichtige Weise mit Konzepten wie Geschichte, Erinnerung und Identität auseinander, wobei individuelle Lebensläufe als Spiegel kollektiver Erfahrungen fungieren. Erpenbeck, ausgebildet in

* Asst. Prof. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Universität, Abteilung für deutsche Sprache und Literatur, mirayenez@mehmetakif.edu.tr. ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3046-2391>.

Architektur und Theaterregie, kombiniert sprachliche Präzision mit dichter Bildlichkeit und folgt strukturell einer poetischen Logik, die traditionelle Erzählmuster gezielt unterläuft.

Ihr Roman *Aller Tage Abend* (2012), der auch international große Beachtung fand, erzählt die Geschichte einer jüdischstämmigen Frau, die fünfmal stirbt und jedes Mal in einer alternativen Lebenslinie weiterexistiert. Diese reinkarnative Struktur erlaubt es, historische Alternativen zu imaginieren und individuelle wie kollektive Geschichte als Möglichkeitsraum neu zu schreiben. Jedes der fünf Bücher endet mit dem Tod der Protagonistin und wird durch ein Intermezzo in eine neue biografische Möglichkeit überführt. Auf diese Weise macht der Text sowohl die Kontinuität individueller Erinnerung als auch die Brüche, Verwerfungen und Gewalterfahrungen sichtbar, die politische, ideologische und gesellschaftliche Umbrüche des 20. Jahrhunderts in Europa mit sich brachten – darunter Krieg, Exil, Repression und soziale Ausgrenzung.

Die komplexe Erzählweise und historische Vielschichtigkeit des Romans haben eine Vielzahl wissenschaftlicher Lektüren angestoßen. Aspioti (2019) analysiert das Werk im Kontext identitärer Unsicherheiten und historischer Traumata; Beck-Soldner (2023) thematisiert Wiederholung, Migration und weibliches Gedächtnis; Orozco (2016) liest den Roman durch die Linse der Gedächtnistheorie; Henderson (2020) und Eigler (2020) untersuchen die Verbindungen zwischen europäischem kulturellem Gedächtnis, Trauma und historiographischem Erzählen. Diese Lesarten zeigen, dass es sich bei *Aller Tage Abend* nicht nur um eine individuelle Biografie, sondern um einen literarischen Gedächtnistext handelt, der alternative historische Narrative sichtbar macht und zentrale Fragen moderner Erinnerungskultur aufwirft.

Die theoretische Fundierung dieses narrativen Modells lässt sich überzeugend mit dem Geschichtsverständnis Walter Benjamins in Verbindung bringen. Der 1892 geborene Philosoph, Kulturkritiker und Geschichtstheoretiker formulierte in seinem Exiltext *Über den Begriff der Geschichte* (1940) eine radikale Kritik an linearer Fortschrittslogik und klassischer Historiografie. Für Benjamin ist Geschichte nicht als ungebrochene Entwicklung zu verstehen, sondern als unterbrochener Möglichkeitsraum, in dem das Vergangene nur im „Jetzt“ eine rettende Dimension entfalten kann. Insbesondere die Vorstellung, dass die Stimmen der Besiegten und Vergessenen in der Gegenwart gehört werden müssen, korrespondiert mit dem ethisch-politischen Anliegen von Erpenbecks Roman. So betrachtet ist *Aller Tage Abend* nicht nur eine literarische Reflexion über persönliche und kollektive Geschichte, sondern ein poetischer Widerstand gegen normative Erzählmuster. Der Roman lässt sich als Versuch verstehen, Geschichte „gegen den Strich zu bürsten“ (Benjamin, 2010, S. 86) – im Sinne Benjamins –, indem er das Unterdrückte, Verdrängte und Nicht-Erzählte sichtbar macht und erinnerbar hält.

1. Theoretischer Rahmen

Walter Benjamins postum veröffentlichtes Werk *Über den Begriff der Geschichte* (1940) umfasst 18 Thesen, in denen der Autor ein radikal anderes Verständnis von Geschichte, Erinnerung und Zeit formuliert. Im Zentrum steht die Kritik an einer positivistischen, linearen Fortschrittserzählung und die Forderung nach einer geschichtsbewussten Haltung, die das Verdrängte, Vergessene und Unterdrückte der Vergangenheit im Jetzt zur Geltung bringt. Für diese Arbeit wurden vier zentrale Thesen ausgewählt – These III, VII, IX und XVIII –, da sie in besonderer Weise mit den narrativen und thematischen Strukturen in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend* in Beziehung treten. Die Auswahl erfolgt nicht chronologisch, sondern orientiert sich an vier Leitmotiven: der Wiederkehr des Verdrängten, der Geschichte der Besiegten, der Kritik am Fortschrittsdenken und der Jetztzeit als Kairos des Erinnerns.

In These III formuliert Benjamin eine grundlegende Absage an die Vorstellung von Geschichte als einer objektiven, hierarchisch geordneten Abfolge bedeutender Ereignisse. Vielmehr fordert er eine Haltung, in der „nichts, was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist“ (Benjamin, 2010, S. 94). Der Historiker soll nicht zwischen Wichtigem und Unwichtigem unterscheiden, sondern der Wahrheit verpflichtet bleiben – unabhängig von der historiografischen Relevanz eines Ereignisses. Diese These impliziert ein demokratisiertes Geschichtsverständnis, in dem auch marginalisierte, vergessene oder verdrängte Erfahrungen erinnerungswürdig sind. Die Vergangenheit erscheint hier nicht als abgeschlossenes Archiv, sondern als ein ständig aktivierbares Resonanzfeld. Mit dem Begriff der „Wiederkehr des Verdrängten“ lässt

sich diese Denkfigur fassen: das Wiederauftauchen dessen, was aus ideologischen, politischen oder kulturellen Gründen aus der kollektiven Erinnerung ausgeschlossen wurde.

These VII radikalisiert diese Perspektive, indem sie die klassische Historiografie als Herrschaftsinstrument entlarvt. Benjamin schreibt: „*Es ist niemals ein Dokument der Kultur, das nicht zugleich ein solches der Barbarei wäre*“ (Benjamin, 2010, S. 86). Kultur wird hier nicht als autonomes Gut verstanden, sondern als Produkt von Gewalt, Ausbeutung und Ausschluss. Die sogenannten Zeugnisse der Zivilisation – Museen, Archive, literarische Kanons – sind für Benjamin nicht neutral, sondern tief in gesellschaftliche Machtverhältnisse verstrickt. Daraus leitet sich die zentrale Forderung ab, Geschichte „*gegen den Strich zu bürsten*“ (ebd.). Der historische Materialist müsse sich bewusst von der Perspektive der Sieger lösen und eine Ethik der Erinnerung praktizieren, die den „Besiegten“ – jenen, die in offiziellen Erzählungen keine Stimme haben – gerecht wird. In dieser Lesart wird Geschichtsschreibung zu einer ethisch-politischen Aufgabe: nicht das Fortschreiten, sondern das Gedenken an das Leid und die Verluste stehen im Zentrum. Die These VII bildet somit die Grundlage für eine subversive Gedächtnispolitik, die sich mit der Erinnerung an das Nicht-Erzählte solidarisiert.

In These IX entwickelt Benjamin sein wohl berühmtestes Bild – das des „Engels der Geschichte“, inspiriert durch Paul Klees Gemälde „Angelus Novus“. Der Engel, so Benjamin, blickt zurück auf die Vergangenheit und sieht nicht eine lineare Entwicklung, sondern „*eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft*“ (Benjamin, 2010, S. 87). Der Engel möchte innehalten, die Zerschlagenen aufrichten, doch ein Sturm bläst ihn unaufhaltsam in die Zukunft – ein Sturm, den Benjamin als „Fortschritt“ bezeichnet. Mit dieser Allegorie zerlegt er das bürgerlich-aufklärerische Fortschrittsnarrativ. Der vermeintliche Fortschritt ist keine befreiende Kraft, sondern ein destruktives Kontinuum, das über das Leid der Vergangenheit hinwegrollt. Der Historiker solle sich diesem Strom nicht unterwerfen, sondern widerständig sein, die Trümmer erkennen und benennen. Das Bild des „Engels der Geschichte“ symbolisiert die unerlösten Versprechen der Moderne und die Notwendigkeit, Geschichte als unterbrochene, nicht eingelöste Möglichkeit zu denken. Diese Denkfigur lässt sich als „katastrophische Kontinuität“ bezeichnen – eine Fortschreibung der Geschichte nicht als Entwicklung, sondern als Wiederholung des Scheiterns und der Gewalt.

Schließlich markiert These XVIII einen Gegenentwurf zur leeren, homogenen Zeit des Historismus. Benjamin greift hier auf ein naturwissenschaftliches Bild zurück, um die Kürze der menschlichen Geschichte zu illustrieren: „*Die kümmerlichen fünf Jahrzehnte des homo sapiens [...] stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluss eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar*“ (Benjamin, 2010, S. 81). In dieser scheinbaren Marginalität liegt für Benjamin jedoch das politische Potenzial: Die „Jetztzeit“ ist der Moment, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart durchdringen. Sie ist keine bloße Gegenwart, sondern ein qualitativer Augenblick – ein „messianischer“ Kairos –, in dem das Verborgene aufleuchtet und transformativ wirksam wird. Die Jetztzeit unterbricht die lineare Erzählung und verdichtet historische Erfahrung zu einem Akt des Erinnerns, der nicht bewahrt, sondern befreit. Die Zeit wird nicht als Kontinuum verstanden, sondern als diskontinuierliches Feld, in dem die Vergangenheit explodieren kann: „*zur Explosion kommt*“ (ebd.). Geschichte erscheint in der Jetztzeit als aktives Moment der Entscheidung – eine Chance, verdrängte Stimmen zu aktivieren und alternative Zukünfte zu eröffnen.

In der Zusammenschau zeigen diese vier Thesen ein konsistentes, ethisch fundiertes Geschichtsverständnis, das der hegemonialen Historiografie eine poetisch-politische Praxis des Erinnerns entgegensetzt. Geschichte ist für Benjamin kein neutraler Raum der Fakten, sondern ein umkämpftes Terrain, in dem Macht, Deutung und Gedächtnis untrennbar miteinander verflochten sind. Der historische Materialist – als figurativer Träger dieses Denkens – schreibt Geschichte nicht im Namen der Sieger, sondern in Treue zu den Niederlagen. Erinnerung wird damit zur Widerstandspraxis, zur Rekonstruktion des Nicht-Erzählten. Diese Denkfiguren stellen den theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit dar. Ihre Relevanz liegt in der Möglichkeit, literarische Texte wie *Aller Tage Abend* nicht nur als ästhetische Produkte, sondern als erinnerungspolitische Akte zu verstehen, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Möglichkeit in produktiven Dialog treten.

2. Die Reflexionen von Benjamins Geschichtstheorie im Roman *Aller Tage Abend*

Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend* (2012) entfaltet eine vielschichtige literarische Erzählstruktur, die sich durch fünf alternative Lebenswege einer weiblichen Hauptfigur auszeichnet. Diese Reinkarnationen sind nicht nur narrative Variationen eines individuellen Schicksals, sondern sie öffnen zugleich einen historischen Resonanzraum, in dem zentrale Themen wie Erinnerung, Verlust, Gewalt und Geschichtsschreibung reflektiert werden. Die Stationen des Romans – vom galizischen Shtetl zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Wien, Moskau und die DDR bis hin zum vereinigten Deutschland – spiegeln dabei zentrale historische Brüche des Jahrhunderts wider.

Im Fokus dieser Arbeit steht die literaturwissenschaftliche Analyse des Romans unter dem theoretischen Bezug auf Walter Benjamins Geschichtsphilosophie. Dabei wird ein qualitativ hermeneutischer Zugang gewählt, der die erzählerischen Strukturen und Motive des Textes mit ausgewählten Thesen aus Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* in Beziehung setzt. Ziel der Analyse ist es, aufzuzeigen, wie Erpenbecks Roman bestimmte Denkfiguren Benjamins – etwa die der „Jetztzeit“, der „Wiederkehr des Verdrängten“, der „Geschichte der Besiegten“ sowie die ikonische Figur des „Engels der Geschichte“ – nicht nur literarisch verarbeitet, sondern erzählerisch weiterdenkt und konkretisiert.

Die Verbindung von fiktionaler Narration und geschichtstheoretischem Denken wird dabei nicht als bloße Illustration verstanden, sondern als ein produktiver Dialog zwischen Literatur und Theorie. In diesem Sinne leistet der Roman einen eigenständigen Beitrag zu einer alternativen Erinnerungskultur, die offizielle historische Narrative hinterfragt und marginalisierte Perspektiven sichtbar macht. Die Analyse verfolgt somit das Ziel, die poetische Gestaltung von Erinnerung als ethisch-politisches Instrument zu begreifen – im Sinne einer Literatur, die nicht nur erzählt, sondern auch bewahrt, hinterfragt und transformiert.

2.1. Buch I: Erinnerung gegen das Vergessen: Kindstod und narrative Rettung

Zu Beginn des Romans stirbt das neugeborene Kind einer jüdischen Familie, die in Galizien lebt, im Alter von acht Monaten an einer plötzlichen Krankheit. Dieser frühe Tod markiert einen tiefen biografischen und emotionalen Einschnitt: Der Vater verlässt das Haus, unfähig, den Schmerz zu ertragen, während die Mutter in einer stummen Trauer versinkt. Durch die Figur des Vaters eröffnet die Autorin eine Reflexion über die psychische Ohnmacht angesichts des Todes, aber auch über den Verlust von sozialer und familiärer Stabilität.

Doch am Ende des ersten Buches bricht der Text mit der scheinbaren Endgültigkeit dieser Realität. In einem hypothetischen Szenario wird der Tod durch das Eingreifen der Mutter verhindert: Die Krankheit wird rechtzeitig erkannt, das Kind überlebt. Es entsteht eine alternative Lebenslinie, die sich als Ausgangspunkt für den weiteren Verlauf des Romans etabliert. Diese narrative Technik der Abzweigung steht beispielhaft für die zentrale Frage des Romans: Was wäre gewesen, wenn...? – eine Frage, die sich zugleich als geschichtstheoretisches Statement im Sinne Benjamins deuten lässt. Gerade hier tritt Benjamins These IX, die Allegorie des Engels der Geschichte, deutlich hervor. Der Engel sieht Trümmer über Trümmer, die sich vor ihm auf türmen – Ausdruck der zerstörerischen Kontinuität eines Fortschritts, der das Vergangene überrennt. Benjamin schreibt: „*Wo eine Kette von Begebenheiten erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe*“ (Benjamin, 2010, S. 87). Auch das erste Leben des Kindes wird zu einer solchen unsichtbaren Katastrophe: einem Leben, das keine Spuren hinterlässt, das in keiner offiziellen Geschichtsschreibung auftaucht – ein „nicht gelebtes Leben“. Der Roman greift dieses Motiv auf und macht das verlorene Potenzial durch eine poetische Bildsprache sichtbar:

[...] drei Handvoll Erde, und das kleine Mädchen, das mit dem Schulranzen auf dem Rücken aus dem Haus läuft, lag unter der Erde, der Schulranzen wippt auf und ab, während es sich immer weiter entfernt; drei Handvoll Erde, und die Zehnjährige, die mit blassen Fingern Klavier spielt, lag da [...] (Erpenbeck, 2012, S. 11).

Diese eindrucksvolle Passage beschreibt nicht nur den physischen Tod des Säuglings, sondern auch die metaphorische Beerdigung aller seiner potenziellen Zukünfte – der Schülerin, der Jugendlichen, der Erwachsenen. Indem Erpenbeck diese nie realisierten Lebensmöglichkeiten in der Sprache aufleben lässt,

antwortet der Roman auf Benjamins Aufruf zur Rettung des Vergangenen: Das Ungeschehene wird sichtbar gemacht, das Verdrängte kehrt zurück – ganz im Sinne der „Wiederkehr des Verdrängten“, wie sie in der Analyse von These III benannt wurde. In diesem ersten Abschnitt übernimmt der Roman somit eine aktive erinnerungspoetische Funktion: Er holt ein Leben aus dem Vergessen zurück und formuliert eine Gegenerzählung zur offiziellen Geschichtsschreibung. Während Benjamins Engel rückwärtsgewandt durch den Sturm des Fortschritts gezwungen wird, macht Erpenbecks Roman einen Schritt zur Seite: Er hält inne, wählt andere Wege, und lässt uns die vergessenen Stimmen in all ihrer Fragilität und Möglichkeit hören.

2.2. Buch II: Zwischen Stillstand und Jetztzeit: Identität im Trümmerfeld Wiens

In ihrem neuen Leben begegnet uns die Hauptfigur als junges Mädchen, das unter den zerstörerischen Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs aufwächst. Die Handlung ist in Wien des Jahres 1919 verortet – eine Stadt im politischen und sozialen Umbruch: Das Kaiserreich ist zerfallen, die ökonomische Lage prekär, Hunger, Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit bestimmen den Alltag. Gleichzeitig nehmen antisemitische Ressentiments und gesellschaftliche Exklusionsmechanismen weiter zu. Die Hauptfigur erlebt diesen historischen Moment nicht nur als Zeitzeugin, sondern als unmittelbar Betroffene – als Tochter einer jüdischen Familie, als junge Frau in einer instabilen Klassengesellschaft, deren individuelle Identitätsbildung unterbrochen wird.

Der Roman fokussiert sich in diesem Abschnitt auf die existenzielle Verunsicherung und soziale Entwurzelung der Figur: Zwischen familiärer Ablehnung, gesellschaftlichem Druck und persönlicher Enttäuschung verliert sie zunehmend den Halt. Ihre Entscheidung, sich das Leben zu nehmen, steht nicht nur für einen privaten Zusammenbruch, sondern fungiert zugleich als Spiegel eines historischen Zustands, der keinen Raum für marginalisierte Subjektivität lässt. Doch genau in diesem Moment maximaler Ausweglosigkeit öffnet sich – wie schon im ersten Buch – eine alternative Möglichkeit: Die Erzählung unterbricht den scheinbar definitiven Verlauf des Lebens und schafft einen anderen Pfad. Diese narrative Intervention ist direkt mit Benjamins These XVIII verknüpft, in der der Begriff der Jetztzeit als qualitativ aufgeladener Moment eingeführt wird. Anders als die „leere, homogene Zeit“ des Historismus denkt Benjamin Zeit als diskontinuierliche Struktur, in der bestimmte Momente „aufblitzen“ und eine neue Lesart der Geschichte ermöglichen. Benjamin schreibt: „Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen verstanden ist, bezeichnet eine radikale Unterbrechung der Kontinuität“ (Benjamin, 2010, S. 80-81). Diese radikale Unterbrechung findet auch in Erpenbecks Roman statt – konkret im Moment des Selbstmordversuchs der Protagonistin. Die Szene, in der sie nachts das Haus verlässt, offenbart eine fragile Schwelle zwischen Tod und Leben. Sie könnte umkehren – wenn auch nur eine halbe oder ganze Stunde später – doch sie entscheidet sich dagegen. Der Text formuliert dies wie folgt:

Wer entscheidet, mit welchen Gedanken die Zeit gefüllt wird? Erst eine halbe oder sogar eine ganze Stunde später, wenn ihr bewusst geworden wäre, dass sie doch keinen anderen Platz zum Übermachten hatte als die elterliche Wohnung, wäre sie umgekehrt [...] (Erpenbeck, 2012, S. 136).

Hier visualisiert der Roman auf literarische Weise das Konzept der Jetztzeit: Der Moment des Todes ist kein notwendiger Endpunkt, sondern enthält in sich das Potenzial zur Wandlung. Die Zeit „blitzt“ auf, wie bei Benjamin, und eröffnet eine neue Möglichkeit – eine nicht eingetretene, aber erinnerbare und erzählbare Geschichte. Durch die Struktur des Intermezzos wird genau an diesem Wendepunkt eine neue Lebenslinie eröffnet. Die Geschichte geht weiter – nicht linear, sondern als alternative Realität, als „gerettete Möglichkeit“. In dieser Perspektive wird der Roman selbst zu einem Ort der „geschichtlichen Explosion“ – ein Ausdruck für das, was Benjamin mit dem messianischen Aufleuchten in der Jetztzeit meint. Erinnerung ist hier kein rückwärtsgewandtes Archivieren, sondern ein Akt der narrativen Aktivierung: Die Figur stirbt, und dennoch geht ihre Geschichte weiter. Genau darin zeigt sich die Verbindung zwischen Literatur und Geschichtstheorie – eine Verbindung, die den Roman als Medium der Rettung begreift. Die Vergangenheit wird nicht abgeschlossen, sondern neu gedacht.

2.3. Buch III: Geschichtspolitik und biografische Auslöschung im totalitären System

In ihrem dritten Leben tritt die Protagonistin in der stalinistischen Sowjetunion als politisches Subjekt auf. Sie bemüht sich, sich in das ideologische System einzugliedern, indem sie die sowjetische Staatsbürgerschaft beantragt und ihre politische Loyalität zur kommunistischen Partei unter Beweis stellt. Doch dieser Versuch erweist sich als ambivalent: Ihre Bemühung, ideologische Kohärenz zu zeigen, bringt sie in einen Konflikt mit ihrer eigenen Biografie und Herkunft. In einem System, das totale Kontrolle über Erinnerung und Identität anstrebt, wird das individuelle Gedächtnis nicht als Ressource, sondern als Risiko betrachtet. Um den offiziellen Narrativen zu entsprechen, wird die persönliche Vergangenheit zensiert, geglättet oder sogar ausgelöscht. Diese Dynamik findet ihre theoretische Entsprechung in Benjamins These III, in der er eine Absage an ein selektives Geschichtsverständnis formuliert, das marginalisierte Erfahrungen zum Schweigen bringt. Die Figur im Roman verfasst ihren Lebenslauf unter den Zwängen eines repressiven Systems – ein Dokument, das nicht ihre Vergangenheit reflektiert, sondern ihre politische Anpassung beweisen soll. Dadurch wird Geschichte nicht erinnert, sondern instrumentalisiert. Der Roman macht dies auf drastische Weise sichtbar:

Eine Frau sitzt an einem Schreibtisch und schreibt ihren Lebenslauf. Der Schreibtisch steht in Moskau. Es ist das dritte Mal in ihrem Leben, dass sie einen Lebenslauf schreiben muss, und es kann sein, dass dieser geschriebene Lebenslauf den Lauf ihres wirklichen Lebens beendet, dass dieses Schriftstück, wenn man so will, sich in eine Waffe verwandelt, die sie sich selbst schreibt (Erpenbeck, 2012, S. 141).

Dieser Satz verkörpert paradigmatisch Benjamins Vorstellung vom Verlust historischer Authentizität im Zeichen der ideologischen Herrschaft. Die eigene Lebensgeschichte wird zur Waffe, zum Mittel der Selbstverleugnung – ein Moment, in dem das Subjekt zur bloßen Funktion des Staates degradiert wird. Die ursprüngliche Erfahrung wird verdrängt, gelöscht, um einer geschichtlichen Fiktion Platz zu machen. In dieser Konstellation wird auch Benjamins These IX, die Allegorie des „Engels der Geschichte“, spürbar. Der Engel blickt auf die Trümmer der Vergangenheit, möchte innehalten und retten, doch der Sturm – also der Fortschritt im Sinne der hegemonialen Geschichtsschreibung – treibt ihn unaufhaltsam weiter. Die Biografie der Protagonistin wird ebenfalls von einem solchen „Sturm“ erfasst: Ihre wahre Geschichte liegt unter Trümmern begraben, verdrängt durch eine politisch sanktionierte Narration. Der Roman zeigt jedoch, dass diese unterdrückte Vergangenheit nicht vollständig ausgelöscht werden kann. Wie Benjamin es in These III formuliert: „Nichts, was sich jemals ereignet hat, darf für die Geschichte verloren gegeben werden“ (Benjamin, 2010, S. 94). In dieser Perspektive erscheint die wiederholte Unterbrechung der Erzählung – ausgelöst durch einen administrativen Fehler – als literarische Realisierung dieses rettenden Gedankens: Das Verdrängte kehrt zurück. Die zufällige Korrektur eines bürokratischen Irrtums – die Nichtweitergabe des Hinrichtungsbefehls – verwandelt sich in ein literarisches Motiv der Rettung. Der Text reagiert damit auf das trümmerhafte Geschichtsbild Benjamins mit einem poetischen Akt des Erinnerns. Auch wenn die Figur in diesem Leben nicht „wirklich“ gerettet wird, wird ihre Geschichte durch die narrative Geste der Erzählung erneut geöffnet. Der Roman stellt damit die Frage: Welche Biografien bleiben unerzählt, weil sie sich nicht in die Logik des Systems einfügen lassen? Und welche Möglichkeiten entstehen, wenn die Literatur diese Stimmen wieder hörbar macht? Insgesamt ist Buch III ein zentraler Moment des Romans, in dem die politischen Mechanismen der Erinnerung, das Schweigen der Geschichte und die subtile Rückkehr des Verdrängten aufeinandertreffen. Benjamin bietet hierfür das theoretische Instrumentarium, mit dem diese narrative Strategie lesbar wird – als Widerstand gegen das Schweigen der Archive und als Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen.

2.4. Buch IV: Geschichte der Besiegten im Spätsozialismus

Im vierten Abschnitt des Romans begegnen wir der Hauptfigur als etwa 60-jährige Schriftstellerin und überzeugte Parteifunktionärin im sozialistischen Ost-Berlin. Sie hat sich in der DDR eine gesellschaftlich anerkannte Position erarbeitet und ihr Leben dem antifaschistischen Kampf und dem Aufbau des Sozialismus gewidmet. Doch diese politische Identität, die sie sich in jahrzehntelanger ideologischer Treue aufgebaut hat, wird im Zuge des Zusammenbruchs der DDR erschüttert – nicht nur institutionell, sondern existenziell. Der Systemwechsel wird nicht nur als makropolitische Wende, sondern als tiefgreifende Erschütterung des Subjekts inszeniert. Als sich die Frau bei einem Treppensturz schwer verletzt, scheint auch ihr Leben zu Ende zu gehen. Doch wie in den vorherigen Abschnitten unterbricht der Roman erneut die Linearität der Biografie – eine alternative Lebenslinie wird eröffnet.

Gerade in diesem Abschnitt wird Benjamins These VII – in der Analyse als Geschichte der Besiegten bezeichnet – besonders deutlich. Die Figur verkörpert eine ideologische Verliererin: Obwohl sie ihr Leben in den Dienst einer politischen Utopie gestellt hat, bleibt ihr im Moment des historischen Umbruchs keine Bedeutung mehr. Ihre Geschichte wird nicht weiter erzählt, sie verliert ihre gesellschaftliche Funktion, ihre Ideale werden entwertet. Benjamin beschreibt genau diese Dialektik, wenn er betont, dass jedes „*Dokument der Kultur*“ zugleich ein Dokument der Barbarei sei (Benjamin, 2010, S. 86). In dieser Denkfigur werden sozialistische Errungenschaften wie Bildung, Literatur oder politische Partizipation nicht unabhängig von den verdrängten Formen der Gewalt und Unterdrückung betrachtet, die sie begleiteten oder ihnen folgten. In Erpenbecks Darstellung des Berliner Mauerfalls kulminiert diese Dialektik von Kultur und Barbarei:

Im Herbst neunundachtzig fällt die Wand zwischen dem östlichen und dem westlichen Teil Deutschlands, umgerannt wird sie, übersprungen, niedergemacht, [...] ein ganzes Staatswesen entleert sich, übergibt sich, wem eigentlich übergibt man sich, wenn man sich übergibt, übergibt die Gewalt, die Staatsgewalt, und sackt dann in sich zusammen, ist hin (Erpenbeck, 2012, S. 241).

Diese drastisch-poetische Beschreibung verweist auf das vollständige Zusammenbrechen nicht nur einer Staatsform, sondern auch einer kollektiven Utopie. Die Euphorie der „Sieger“ überdeckt das Schweigen derjenigen, deren Lebenssinn im Zuge dieses historischen Moments zerstört wird. Der Roman antwortet hier auf Benjamins Forderung, Geschichte „*gegen den Strich zu bürsten*“ (Benjamin, 2010, S. 86), indem er eine Figur in den Mittelpunkt rückt, deren Niederlage nicht im Zentrum der offiziellen Erinnerung steht, deren Erzählung aber gerade deshalb als subversiver Akt des Erinnerens wirksam wird.

In diesem Zusammenhang wird Geschichte nicht als Fortschritt, sondern als Verlust erzählt – als eine Bewegung, die jene zum Schweigen bringt, deren Ideale in der Geschichte keinen Platz mehr finden. Der Roman übernimmt damit die von Benjamin geforderte Aufgabe, den Blick auf die Besiegten zu lenken – nicht als historische Randfiguren, sondern als Träger alternativer Erinnerung. So wird dieser Abschnitt zu einem literarischen Erinnerungsraum für das ideologische Scheitern und dessen existentielle Auswirkungen auf das Individuum.

2.5. Buch V: Vergessenwerden – Geschichte an der Schwelle des Verschwindens

Im letzten Abschnitt des Romans begegnen wir der Hauptfigur als über 90-jährige Frau, die in einem Pflegeheim lebt. In dieser finalen Lebenslinie dominiert der körperliche Verfall ebenso wie der Verlust des Gedächtnisses. Das langsame Verblässen der persönlichen Vergangenheit steht dabei exemplarisch für den Zerfall kollektiver Erinnerung. Mit dem Zusammenbruch der DDR und dem Übergang zur neuen gesellschaftlichen Ordnung verliert auch das erinnerungspolitische Narrativ seine Gültigkeit – eine Leerstelle entsteht, in der sich individuelle Biografie und historische Struktur gegenseitig auflösen.

Die Erzählung spiegelt hier Benjamins melancholische Geschichtsphilosophie in nuancierter Weise: Das Subjekt wird durch das Vergessen zunehmend unsichtbar, seine Spur droht zu verschwinden. Die Figur wird zu einem Sinnbild jener historischen Existenzen, die – wie Benjamin es beschreibt – „den Siegern“ zum Opfer gefallen sind und daher aus dem offiziellen Gedächtnis zu verschwinden drohen. Diese Dimension wird literarisch eindrucklich verdichtet in dem Satz der Pflegerin Frau Hoffmann, einer

Mitarbeiterin des Altersheims, in dem die gealterte Protagonistin ihren Lebensabend verbringt: *“Weißt du, sagt sie, ich habe Angst, dass alles verlorengeht – dass die Spur verlorengeht.“* (Erpenbeck, 2012, S. 278). Diese Angst ist nicht nur eine persönliche, sondern eine strukturelle: Sie artikuliert das Schweigen, das die hegemoniale Geschichtsschreibung über die „Besiegten“ legt.

Gerade im Kontext von Benjamins These VII – der Geschichte der Besiegten – wird hier deutlich, dass es eine ethisch-politische Verantwortung gibt, gegen dieses Vergessen zu arbeiten. Geschichte ist nicht nur das, was erinnert wird, sondern auch das, was in der Gefahr steht, vergessen zu werden. Frau Hoffmanns letzte Worte verweisen auf die Fragilität der Überlieferung, auf die Notwendigkeit eines Erinnerens *„gegen den Strich“* (Benjamin, 2010, S. 86), wie Benjamin es fordert. Dabei ist dieses Erinnern – angesichts von Alter, Demenz und Tod – nicht länger eine aktive Praxis der Figur selbst, sondern wird zur Aufgabe der Erzählung. Denn der Roman übernimmt an diesem Punkt die erinnerungspoetische Funktion, die Benjamin dem Historiker zuschreibt: Er rettet das Unsichtbare, das Auszulöschende, durch die erzählerische Wiederaneignung. Damit wird auch im letzten Leben – trotz der scheinbar endgültigen Auflösung – ein Moment von Jetztzeit erfahrbar: ein aufblitzender Augenblick, in dem die Vergangenheit noch einmal in das Bewusstsein tritt, bevor sie entgleitet. Dieses letzte Buch steht somit in der Tradition einer Geschichtsschreibung, die nicht auf der Seite der Sieger verharrt, sondern die verschütteten Stimmen der Verlorenen aufnimmt – nicht als triumphales Gedenken, sondern als fragiles, aber notwendiges Zeugnis.

FAZIT

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend* nicht nur als ein literarischer Text über individuelle Lebensverläufe verstanden werden kann, sondern als ein komplexes Denkmodell, in dem Erinnerung, Geschichte und Fiktion auf produktive Weise ineinandergreifen. Der Roman fungiert somit nicht allein als narrative Biografie einer Figur, sondern als poetisches Labor, das zentrale geschichtstheoretische und erinnerungskulturelle Fragestellungen sichtbar macht. Die reinkarnative Struktur des Romans – geprägt durch mehrfaches Sterben und Wiederkehren der Protagonistin – unterwandert lineare Geschichtsvorstellungen und eröffnet einen narrativen Raum, in dem historische Alternativen erzählbar werden. Dadurch wird nicht nur mit biografischer Kontingenz experimentiert, sondern auch die Möglichkeit eröffnet, verdrängte oder nie realisierte Lebensentwürfe literarisch zu imaginieren und erfahrbar zu machen.

Im Zentrum steht dabei die Fiktion als erkenntnistheoretisches Instrument. Sie dient nicht der bloßen Illustration historischer Gegebenheiten, sondern schafft Möglichkeitsräume, in denen das Verdrängte, Vergessene und Nie-Gelebte literarisch sichtbar gemacht wird. Die Erzählung wirkt als ein dynamisches Gedächtnisarchiv, das nicht fixiert, sondern in Bewegung bleibt – offen für alternative Lesarten der Vergangenheit. Diese Form literarischer Erinnerungskultur steht in einem engen Zusammenhang mit Walter Benjamins geschichtsphilosophischem Denken, insbesondere mit seinen Thesen zur „Jetztzeit“, zur „Wiederkehr des Verdrängten“, zur „Geschichte der Besiegten“ und zur ikonischen Figur des „Engels der Geschichte“. Benjamins Kritik am Fortschrittsnarrativ findet in Erpenbecks poetischer Struktur eine literarische Entsprechung, die Geschichte nicht als Kontinuität, sondern als Bruch, Fragment und Möglichkeit inszeniert.

Diese Arbeit hebt hervor, dass Erpenbecks poetisches Erzählen ein Gegenarrativ zur hegemonialen Geschichtsschreibung formuliert. Indem sie dominante Fortschrittserzählungen unterläuft, etabliert sie ein literarisches Gedächtnis, das auf Diskontinuität, Pluralität und Verletzbarkeit beruht. Das Werk inszeniert eine poetische Ethik der Erinnerung, in der das Erzählen selbst zur Form des Widerstands wird. In dieser Perspektive wird Fiktion zu einem kritischen Gedächtnisakt, der nicht konserviert, sondern transformiert, nicht festschreibt, sondern öffnet – ein Akt, der die Grenzen zwischen Fakt und Möglichkeit bewusst verwischt, um neue Zugänge zur Vergangenheit zu schaffen.

Für zukünftige Forschungsrichtungen bietet diese Arbeit vielfältige Anknüpfungspunkte: Etwa durch vergleichende Analysen fiktionaler Geschichtskonzepte in der Gegenwartsliteratur, durch eine vertiefte Auseinandersetzung mit Benjamins weiteren Begriffen wie der „Aura“ oder der „Dialektik im Stillstand“, oder durch die Verbindung literarischer Texte mit erinnerungspolitischen Diskursen in postnationalen und

transkulturellen Kontexten. Auch eine geschlechtertheoretische Lesart des Romans – insbesondere hinsichtlich der weiblichen Erinnerungsperspektive – eröffnet weiterführende Forschungsperspektiven. Darüber hinaus könnten intermediale Vergleiche mit filmischen oder performativen Erzählformen weitere Einblicke in das Zusammenspiel von Fiktion und Geschichtsbewusstsein ermöglichen.

Letztlich versteht sich diese Arbeit als Beitrag zur Weiterentwicklung einer literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, die Fiktion als zentrale Schnittstelle von Ästhetik, Ethik und Geschichtstheorie begreift. *Aller Tage Abend* wird damit nicht nur zu einem Werk über individuelle Biografien, sondern zu einem literarisch-philosophischen Plädoyer für ein gerechteres, vielstimmiges Erinnern – ein Erinnern, das nicht auf Abschlüsse, sondern auf Offenheit, Möglichkeit und ethische Verantwortung zielt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Aspioti, M. (2019). *Uncertain identities in German-language novels since 2010* (Dissertation, Universität Oxford). Abgerufen von <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:3ff090c1-a6e7-4905-94f2-dd541750ccc0>.
- Beck-Soldner, L. (2023). *Futurity in migration: Women's memory and postnational imagination in contemporary German literature* (Dissertation, University of Michigan). Abgerufen von <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/192441>.
- Benjamin, W. (2010). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe: Band 19: Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Eigler, F. (2020). European Cultural Memory. The European House of History and Recent Novels by Jenny Erpenbeck and Robert Menasse, *Colloquia Germanica*, 51(3/4), 281–302.
- Erpenbeck, J. (2012). *Aller Tage Abend*. München: Albrecht Knaus Verlag.
- Henderson, H. (2020). German studies: Literature, 1990 to the present day. *The Year's Work in Modern Language Studies*, 80(1), 730–747.
- Orozco, A. (2016). *Memory in Contemporary German Prose by Jenny Erpenbeck and Judith Schalansky* (Doctoral dissertation, University of Michigan). Abgerufen von https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/133518/aorozco_1.pdf

Fictional Voices, Fragmented Identities: Postcolonial Conflicts in the Selected Poems of Walcott, Bhatt, and Senior

Mustafa CANLI*

ABSTRACT

This study explores the fictional representations of cultural hybridity, identity conflict, language, and postcolonial dislocation in three influential poems: Derek Walcott's "A Far Cry from Africa", Sujata Bhatt's "Search for My Tongue", and Olive Senior's "Colonial Girls' School". The research problem addressed in this paper is how poetic fiction conveys the personal and political tensions of identity in postcolonial contexts. These intersection points are native and foreign language, education, memory, and cultural inheritance. As works of fiction, these poems employ subjective poetic voices to represent genuine historical and cultural dilemmas, blurring the line between poetic and non-fictional narratives. The study employs a comparative literary analysis grounded in postcolonial theory and concepts to explore this issue. It examines how each poet constructs a narrative voice that embodies the psychological and cultural fragmentation caused by their colonial histories. The poets' personal identity conflicts and alienation from their cultures form the core of the study. In conclusion, it is suggested that all three poets use poetry to discuss hybrid identities. Walcott's persona expresses a dilemma between his African and British past; Bhatt demonstrates the loss and retrieval of the mother tongue; and Senior critiques the colonial education system and its role in shaping a postcolonial characteristic. The study shows how fiction in poetic form serves to define and convey the identity discussions and resistance in the postcolonial world.

Keywords: Postcolonial poetry, identity, education, fiction, colonialism.

Kurgusal Sesler, Parçalanmış Kimlikler: Walcott, Bhatt ve Senior'un Seçilmiş Şiirlerinde Postkolonyal Tartışmalar

ÖZ

Bu çalışma, postkolonyal temaları işleyen üç yazarların seçilen şiirlerinde melezlik, kimlik kargaşası ve göçün kurgusal temsillerini incelemektedir. Bunlar Derek Walcott'un "A Far Cry from Africa", Sujata Bhatt'ın "Search for My Tongue" ve Olive Senior'un "Colonial Girls' School" adlı şiirleridir. Metnin araştırma konusu, şiirsel kurgunun postkolonyal bağlamlarda kimliğin, dilin ve eğitimin kişisel ve politik tartışmaları nasıl ifade ve temsil ettiği. Şiirlerdeki keşişim noktaları, ana dil, ikinci dil, hafıza, kimlik ve kültürel mirastır. Bu şiirler, kurgusal eserler olarak, şiirsel ve kurgusal olmayan anlatılar arasındaki sınırı aşarak, gerçek tarihsel ve kültürel çıkmazları temsil ve betimlemektedir. Çalışma postkolonyal teori ve kavramlara dayanan karşılaştırmalı bir edebi analiz kullanarak, her şairin kendi sömürge tarihlerinin neden olduğu psikolojik ve kültürel parçalanmayı somutlaştıran bir anlatı sesini nasıl inşa ettiğini incelemektedir. Şairlerin kimlik çatışmaları ve öz kültürlerine yabancılaşmaları çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Sonuç olarak, üç şairin de öz ve yeni uyum sağladığı, yani arada kalmış kimliklerini, aktarmak için şiirsel kurguyu bir araç olarak kullandığı öne sürülmektedir. Walcott'un anlatıcısı, Afrika ve İngiliz tarihi arasındaki ikilemini ifade eder; Bhatt, ana dilin kaybını ve geri kazanılmasını işler; Senior ise sömürge eğitim sistemini ve bu sistemin sömürge sonrası özelliklerin şekillenmesindeki rolünü anlatır. Bu çalışma, şiirsel biçimdeki kurgunun, sömürgecilik sonrası dünyada kimlik tartışmalarını ve direnişi temsil etme ve aktarmada nasıl bir rol oynadığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal şiir, kimlik, eğitim, kurgu, sömürgecilik.

INTRODUCTION

As a tool for fiction and personal record of histories, poetry has also been used in postcolonial studies and literature as effectively as the novel and historical documents. Colonialism has had a profound impact on the identities and cultures of its victims (Boehmer, 2005). Similarly, postcolonialism has created its own problems. While some writers expressed the horrific emotional destruction of the colonial histories, some have focused on the identity conflicts created by the old colonial culture and the original culture of their personalities and characters in fiction. Therefore, colonialism is not only a historical fact but a living condition that continues to shape the cultural, linguistic, and psychological features of colonized nations and their subjects. Identity and its construction and transformation are at the heart of this progress. A

*Assist. Prof. Dr., Karabuk University, Department of Western Languages and Literatures, mustafacanli@karabuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000,0001,5234,3687>.

perception of self is constructed through history, language, and cultural frameworks. However, the postcolonial progress has disrupted identities through hegemony. Postcolonial poetry has investigated and helped convey the problems of this progress, as expected. Poets of postcolonial mind with hybrid backgrounds and culture used their language and persona in their poems to express the fragmented, ambivalent, and hybrid nature of their histories. This paper examines this spectacle through a close comparative reading of three influential poems: Derek Walcott's "A Far Cry from Africa" (1962), Sujata Bhatt's "Search for My Tongue" (1988), and Olive Senior's "Colonial Girls' School" (1986). The three poems are from distinct geographies and historical contexts and explore the core postcolonial dilemma: the struggle to reunite a split inheritance and build an identity. The poems give us histories and personal stories from the Caribbean, the Indian diaspora, and the Anglophone Caribbean culture.

How does poetic fiction, through the construction of highly subjective personas, express identity formation's personal and political tensions in postcolonial contexts? The question has to be discussed with the discourses of language, memory, and cultural inheritance (Irvine, 2005, p. 130). The theoretical discussions are drawn from Homi K. Bhabha and his concepts of hybridity, ambivalence, mimicry, and the Third Space. Bhabha (1994) argues that colonial discourse produces its own forms of resistance in various ways and in a transformative manner. The colonized person in colonized lands is an ambivalent recipient of colonial ideology. This is being attracted to and disgusted by the colonizer's culture and system. This ambivalence then displays itself with hybridity. This is a condition where cultural identities are blended between cultures, which Bhabha refers to as the Third Space. Out of this progress, new forms of identity can emerge. This paper discusses how the identities constructed by Walcott, Bhatt, and Senior are not simply firsthand, autobiographical confessions, but rather fictional voices that embody these concepts of Bhabha. They use fictional and poetic language to show their postcolonial condition. Walcott's speaker is between the bloods and cultures; Bhatt's speaker experiences the trauma of linguistic suppression and the return of the mother tongue; Senior's repetitive "we" discloses the systematic erasure of indigenous identity through colonial education. The poets in this study construct their narrative voice for their historical and cultural problems. Walcott's Caribbean identity is between Africa and Europe, Bhatt's experience of linguistic estrangement, and Senior's critique of colonial education demonstrate how poetic fiction serves as a tool for expressing identity and resistance in the postcolonial world. In due course, this study argues that these poems do not offer resolutions to the conflicts they depict but rather demonstrate hybridity and ambivalence.

Homi K. Bhabha's concepts in postcolonial studies emphasize more complex and contradictory processes of cultural interaction. His key concepts provide the essential tools to reveal the dual identities presented in the selected poems. First of all, according to Bhabha (1994), there is no fixed and standard cultural identity depending on nations, languages, or other paradigms. Instead of fixed ones, Bhabha believes that cultures are a blend of cultures and languages, formed through the interactions of human races, groups, and religions. One of these paradigms is colonialism. This process is a violent clash of cultures of the colonizer and the colonized. The things that happen in the progress of the colonization, such as domination, war, massacre, pacts, diasporas, and all other humane acts, lead to this mix of cultures that destroy the so-called single culture. The postcolonial poetry, therefore, is a true witness of this progress. Secondly, Bhabha's other concept, ambivalence, is a factor that witnesses the domination and hegemony of the colonizer. This concept refers to the shared space between the colonizer and the colonized. The colonized subject desires to be like the colonizer, yet simultaneously hates their domination. While this seems like a weakness, it is actually a natural progression. This is also one of the sources of anti-colonial violence, which can manifest as physical or psychological resistance. Thirdly, Bhabha's concept that can be used in these poems is mimicry. Mimicry is the imitation of the colonizer's culture, identity, language, and other features. Therefore, the colonized characters in our poems have, intentionally or unintentionally, learned to emulate the colonizer. They now have the manners, language, and ethics of their opponents. However, Bhabha famously describes mimicry as "almost the same, but not quite" (Bhabha, 1994, p. 86). It is a double-sided strategy of survival for the colonized. Mimicry leads to The Third Space, which Bhabha defines as an "in, between" space of colonization and especially postcolonialism.

1- Divided Loyalties, Language and the Third Space: Walcott's "A Far Cry from Africa" and Bhatt's "Search for My Tongue"

The title of the poem tells us the main mode and tone of the poem. There is a distant cry of help or pain from Africa that hurts the persona and the poet. This may refer to the postcolonial discussions of settling, war, invasion, and other violent acts. It focuses on the racial and cultural tensions that arose from colonial occupation. The poem gains more meaning with the autobiographical elements of the poet. Derek Walcott was born in St. Lucia in the West Indies, of African origin and with a British Commonwealth cultural background. He is aware of his mixed racial ancestry. This theme of racial and cultural roots is a rich source for his poetry. The poem is an artistic expression of colonial history, with personal and universal subject matter that includes massacre and domination, as well as themes of hybridity and the third space. It debates the loyalty of a human to his original roots and to an adopted new identity and culture shaped by cultural hegemony. The poem's persona is divided between two cultures, comprising various elements from language, race, and locality. It is written as a response to the Mau Mau Uprising in Kenya between the years 1952 and 1960, where many people, both innocent and guilty, were killed and massacred (McWatt, 1988, p. 1610). The poem transcends its historical context to convey a universal postcolonial dilemma: the difficult choice between blood and culture, between an ancestral heritage and an imposed one. Moreover, the literary and linguistic traditions of these two sides are also discussed in the poem. Walcott creates a persona torn apart by this conflict, embodying Bhabha's concept of ambivalence in its most explicit form. However, some critics, such as Goffe, also claim that the poem is strictly about language (1997, p. 57).

The poem begins by describing the land of Africa as the scene of the uprising, which resulted in many casualties, and the bodies resembled flies scattered across the land. And the worm eating the bodies cries, stating, "Waste no compassion on these separate dead!". The poem highlights the fact that the casualties of colonial wars are viewed as statistics rather than personal and subjective losses of humankind. And the poet also refers to the colonial policies and reminds the reader that innocent people and children were killed in the fight as well. The second stanza discusses the process of colonization, where they are blamed for violence and are likened to beasts. And sometimes they inflict pain on other people as the drums of war play, and the natives are always killed at the end. The last stanza again blames the colonial policies for being dirty and brutish, while the most effective lines of the poem go "the gorilla wrestles with the superman. I who am poisoned with the blood of both, Where shall I turn, divided to the vein?" (Olaniyan, 1992, p. 486). These lines are the representation of the message of the poem. This is a brief general summary of the poem, while the lines of the poetry offer more detailed descriptions through imagery, metaphors, and other poetic references.

The beginning lines of the poem show the primary tension and conflict of the postcolonial subject and persona: "A wind is ruffling the tawny pelt/Of Africa. Kikuyu quick as flies/Batten upon the bloodstreams of the veldt" (Walcott, 1962, lines 1-3). The language is intentionally savage. Walcott further reinforced this dilemma and paradox as the poem progresses. The conflict is again stated in those lines, which can be regarded as the bullet point of the poem and the summary and message of the poem: "I who am poisoned with the blood of both/Where shall I turn, divided to the vein?" (lines 25-26). This is the poem's core, where the hybrid division is an internal one, applying "to the vein[s]," a physical, biological, and cultural dilemma that cannot be easily resolved, as it is rooted in hundreds of years of institutionalized colonization. The poet is contaminated by this dual inheritance and past, unable to claim either side without betraying the other. Walcott's persona exemplifies ambivalence towards the English culture, language, and literary tradition. As he states, "I who have cursed / The drunken officer of British rule, how choose / Between this Africa and the English tongue I love?" (lines 27-29). The persona admits his love and attachment to cultural oppression. This mimicry is an internalization of the colonizers' culture. Rejecting the English language would be rejecting the medium of his own artistic expression, maybe the only way he expresses his pain. "How can I turn from Africa and live?" (line 32). The poem's ending reveals no solution to his problems but rather a constant state of hybridity.

This hybridity and dilemma of the persona and the poet are a result of the island's colonial history and the poet's family background, which also made the poet's identity inherently hybrid. He cannot only and solely be African in blood and appearance because his education has been shaped by European culture. At the same time, he cannot be purely European and British because his culture and blood show that he belongs to the colonizers. His poetic fiction, therefore, becomes a medium where this painful conflict is demonstrated. Ultimately, the poem does not resolve this dilemma; instead, it confronts the harsh reality of the postcolonial condition that every colonized and diasporic country and culture lives with. As Ramazani (1994) reports, Walcott's work explores this "double vision," a perception that is both a burden and a source of creative power, allowing him to simultaneously view the world from multiple, opposing angles.

One of the leading female figures of postcolonial poetry, Sujata Bhatt's "Search for My Tongue" studies the personal experience of linguistic displacement and the endurance of the mother tongue (Sen, 1994, pp. 276-277). Bhatt is an Indian writer of Gujarati origin. At the same time, she writes poetry in English, having settled in the US. She uses a dream and a metaphor to illustrate the frightening prospect of losing one's native tongue. The poem begins with phrases about the difficulty of adapting to a new language and forgetting one's original one, as she says that she now has "two tongues" in her mouth and starts to forget the new one. One of the tongues starts to push the other, and the other begins to fade away, which is painful for one's identity. This loss is seen as a loss of self, a break from one's past and roots. Interestingly, the second stanza of the poem is written in the poet's mother tongue, a manifestation of the importance of one's mother tongue and its psychological effects. It is written in Gujarati, and an English translation is also provided. But the mother tongue turns back with the metaphor of a bud "it grows back, a stump of a shoot / grows longer, grows moist, grows strong veins, / it ties the other tongue in knots, / the bud opens, the bud opens in my mouth, / it pushes the other tongue aside" (lines 18-23). It returns "overnight," suggesting that its connection to the self is deeper than expected.

Bhatt constructs a mimicry that establishes hybridity. The first anxiety is taking on a new tongue. But the poem's conclusion implies a more difficult truth. The mother tongue doesn't vanish; it goes to sleep and waits to wake up again from nothing, asserting the importance of the cultural and racial roots. The concluding image is that of a mother tongue blossoming "in [her] mouth," a place where it must now dwell and stay forever in the face of the new colonial language. This is a vivid portrayal of the Third Space in language and culture, reinforced by autobiographical facts (that the poet now resides in a diaspora of the mother country). Belonging to Gujarati and speaking its language or being English and speaking its language is not a binary choice; rather, it is a hybrid space where both coexist. Writing the poem in both languages is a demonstration of this hybrid identity as well. As Bhabha (1990) suggests, this translation of languages is not one of loss, but rather of generating new meaning produced in the interstices between them. Bhatt's poem serves as proof of the idea that cultural identity, rooted in the mother tongue, is resilient and can survive even in the most isolating environments. She does not reject the foreign language and culture, but integrates it into a hybrid language and culture, thus identity. The "search" is ultimately successful not because the old self is regained, but because a hybrid, dual, and bilingual self is now in the process of being formed.

2- Education, Assimilation, and the Poetic Response: "Colonial Girls' School"

Olive Senior's "Colonial Girls' School" not only critiques colonial education but also addresses the urban communities and lower classes that are most heavily subjected to colonial hegemony (Pollard, 1988, pp. 540-541). It launches a daring attack on the entire system of hegemony, exposing its sinister impact with personal and communal effects. Walcott surveys history while Bhatt interrogates language and its impact on postcolonial persona and identity. On the other hand, Senior's poem delves into a true, personal experience of colonial boarding school. In this school, psychological and even physical (or cultural) violence is intimate and ongoing, especially for young girls of the colonized communities in Jamaica. The poem trespasses the boundaries of individual suffering to a collective communal Jamaican experience. From the beginning, Senior's use of "we" insists on the shared inheritance of girls whose minds and bodies are molded, obliterated, and remade by the colonial curriculum. This was one of the common tactics employed by

colonial cultural hegemony. “We” is not only grammatically functional, but it wields memory and trauma, refusing to be forgotten or dismissed. In the boarding school of the colonial institutions in Jamaica, education is for assimilation and reconstruction of the identity of the Jamaican girls who were voluntarily (maybe forcibly) accepted into the schools. The school brainwashes the children with the colonizer's data in all aspects: language, literature, symbols, religion, and more. The Jamaican girls are humiliated and overlooked as they were described as “kinky” and “woolly”. The ambivalence of the colonizer here leans towards contempt and racism. The girls are considered to be speaking a bad language, and they are taught the proper ways to speak and behave as the colonial education wants. Their local and regional histories are erased, and they are taught the history of the British Empire and royalty, thereby distancing themselves from their Jamaican ancestry and culture. Although not a torture or direct physical violence, the school is made up of detailed violence that leads them to an alienation from their own country and culture. The girls become “strangers to ourselves” (line 18), looking at themselves in a distorted mirror. They are in a place and system that values foreigners above locals. Perhaps the most haunting image in the poem is drawing a map of the world, “with England at the top” (lines 20-21). This is not just a geography lesson but an ideological doctrine. The map becomes a metaphor for colonial education. It is a lesson that seeps into the psyche, shaping how these girls will see themselves and their possibilities in the world.

The poem becomes a third space in a hybrid region where the colonizer’s language is taught with symbolic meanings. The voice of the poem is heavily resistant, but it does not act. It is hybrid and dynamic, refusing to be silenced. By demonstrating the evils and damage of colonial education, it offers a vision of strength: even when identity has been shattered, there is the possibility of gathering the pieces and building something new from what remains. Senior’s “Colonial Girls’ School” is not just an accusation but an assertion of agency, a declaration that the colonized can bear witness, resist, and ultimately redefine themselves on their own terms, especially through the language, art, and fiction of the colonizer. In this way, the poem becomes a poetic and literary weapon, exposing the structures through which the school regulates every aspect of the girls’ lives. Memory and history are not left untouched: the girls are compelled to forget their stories, their ancestors, and local heroes, and instead memorize endless genealogies of British royalty—figures who have no connection to their lived realities.

The poem summarizes the alienation generated by this system. Every course is centered on the British hierarchy and its superiority, encompassing topics such as maps, history, wars, language, and more. The mother country (that is, the colonizer country) is at the center, and everything is measured and valued according to this. The girls’ homeland is literally and metaphorically pushed to the margins, diminishing their value in a world where proximity to England equals importance. The message is clear: your worth is dictated by your relation to the colonizer, and you will always be found wanting. Senior’s poem gives voice to this collective experience, vividly articulating Bhabha’s theory of mimicry not as a mere surface imitation, but as a deeply internalized form of self-estrangement. The girls are not simply acquiring new skills or knowledge; they are being taught to see themselves through the eyes of their oppressors, to judge their appearance, speech, and intellect according to alien standards. This is the insidious goal of colonial education: to make the colonized aspire to become like the colonizer, and in doing so, to turn away from their roots, their languages, their histories. The poem's tone is sharp, edged with bitterness, as the adult speaker looks back on her younger self and recognizes how deeply the wounds were inflicted: “we were taught / to despise our own” (lines 16,17). The repetition of “we were taught” is crucial; it underscores that this is not an accident or a matter of individual feeling but the product of a deliberate, institutionalized effort to erase and replace.

CONCLUSION

The three poems and poets chosen in this study demonstrate that fragmented identity is not a matter of individual choice but a result of living at the crossroads of clashing cultures of the colonizer and the colonized in a struggle to overcome each other. The persona and the speakers in these works are caught in this paradox. Both the poets, in their private lives and in their personas, live with the tension of losing languages, bodies, cultures, selves, and customs. Their histories, both erased and stubbornly remembered,

for resistance against the colonizer culture. Out of this struggle and fight, a new strength of nationality and locality emerges. Identity is not static or pure but dynamic and constantly reshaped by conflicts, negotiations, and the refusal to be assimilated. Each poem explores a different perspective of the postcolonial condition. Walcott discusses the legacy of colonial history and the politics of the mother and second languages. Bhatt explores the mother tongue and the problem of forgetting it in a diaspora. Senior mentions the psychological problems created by an education system designed to erase the colonized subjects. The common ground of the poems and poets is their use of fiction with voices that are unsettled, conflicted, and are in the process of becoming a hybrid subject. In these poems, boundaries blur and new forms of meaning arise from the collision of cultures.

At the core of all these poems is an intense concern with language and its impact on identity. For Walcott, English is both a gift and a curse, thinking about the impact of language on identity. His struggle is intellectual and moral as he fights for the right to claim the language of his own mixed identity. There is no shame in it except for the violence that took place in the past. For Bhatt, language is innate and a part of identity. It is the memory of a child. Losing it means being erased in a diaspora of the new world. She discusses a bilingual experience and highlights the endurance of the mother tongue. For Senior, language is used by the colonizers as a tool of assimilation. The local language is erased, and English is imposed as the superior language. The colonized girls are taught that their own culture is worthless. In all poems and the actual lives of the poets, language is the medium of resistance and regeneration. The poets accept the definitions handed to them by the colonial hegemony, but they also transform and create a new language that reflects their own histories, values, and dreams. The study also shows that the progress of colonization, domination, and assimilation is surely painful. However, the poets find a way of generative, refreshing transformation out of their problems and identity fragmentation. Through the confrontation with pain, change, loss, and longing, the poets show a new wave of possibilities for resistance and new identities.

REFERENCES

- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bhatt, S. (1988). *Search for my tongue*. Carcanet Press.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and postcolonial literature: Migrant metaphors* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Goffe, K. (2011). "A Far Cry" turns fifty-five. *Caribbean Quarterly*, 57(1), 54–60. <http://www.jstor.org/stable/23050494>
- Irvine, A. (2005). "Betray them both, or give back what they give?": Derek Walcott's deterritorialization of Western myth. *Journal of Caribbean Literatures*, 4(1), 123–132. <http://www.jstor.org/stable/40986176>
- McWatt, M. A. (1988). Derek Walcott: An island poet and his sea. *Third World Quarterly*, 10(4), 1607–1615. <http://www.jstor.org/stable/3992504>
- Olanian, T. (1992). Dramatizing postcoloniality: Wole Soyinka and Derek Walcott. *Theatre Journal*, 44(4), 485–499. <https://doi.org/10.2307/3208770>
- Pollard, V. (1988). An introduction to the poetry and fiction of Olive Senior. *Callaloo*, 36, 540–545. <https://doi.org/10.2307/2931531>
- Ramazani, J. (1994). *The wound and the dream: The poetry of Derek Walcott*. University of Illinois Press.
- Sen, S. (1994). New Indian poetry: The 1990s perspective. *World Literature Today*, 68(2), 272–278. <https://doi.org/10.2307/40150142>
- Senior, O. (1986). *Colonial girls' school*. In *Gardening in the tropics*. Insomniac Press.
- Walcott, D. (1962). *A far cry from Africa*. In *Poems*. Jonathan Cape.

Medyalar Arası Dönüşüm: Edebiyat ve Video Oyunları Arasındaki İlişki

Nazmiye ÖNEL*

ÖZ

21.yüzyıl, teknolojinin hızlı gelişimi ve dijital medyanın hayatın her alanına yayılmasıyla birlikte *görüntü çağı* olarak adlandırılır. Bu dönemde anlatı biçimleri köklü değişikliklere uğramış, geleneksel anlatı türü olan edebiyatın yanı sıra, sinema, fotoğraf ve televizyon gibi araçlardan yerini, çoklu medya unsurlarını barındıran video oyunlarına bırakmıştır. Video oyunları, farklı medya unsurlarını bir araya getirerek sadece eğlence sunmanın ötesinde, oyuncuyu içine çeken kurgular ve ilgi çekici hikâyeler aracılığıyla yeni anlatı imkânları sunar. Bu bağlamda *transmedia anlatı* ve *novelizasyon* kavramları da önem kazanır. Transmedia anlatı, bir hikâyenin farklı medya türlerinde genişletilmesi anlamına gelirken; novelizasyon ise oyun veya film gibi görsel içeriklerin yazılı kurguya, yani romana dönüştürülmesidir. Fransa, köklü edebiyat mirası ve gelişmiş video oyunu endüstrisiyle bu anlatı dönüşümünde öncü bir konumdadır. Ubisoft'un *Assassin's Creed: Unity* oyunu Fransız Devrimi'ni interaktif bir kurguyla yaşatarken; Asobo Studio tarafından geliştirilen *A Plague Tale: Innocence* Orta Çağ Fransası'ni edebi bir kurguyla işler. Quantic Dream'in *Heavy Rain* ve *Detroit: Become Human* gibi oyunları ise oyuncunun seçimlerine göre şekillenen, zengin ve çok katmanlı kurgular sunar. Video oyunları, büyük ekonomik büyüklüğü ve yaratıcı süreçleriyle sadece kültürel değil, aynı zamanda endüstriyel açıdan da büyük öneme sahiptir. Bu çalışma, video oyunlarının yalnızca eğlence aracı olmadığını; romanlara benzer şekilde kurgusal anlatılar sunduğunu ve sinema ile edebiyat gibi türlerle etkileşim içinde olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Fransa'nın köklü edebiyat geleneği ve güçlü dijital oyun sektörü, bu dönüşümde öncü rol oynamaktadır. Çalışma, Fransa özelinde video oyunlarının kurgu temelli anlatı yapılarını ve kültürel etkilerini, transmedia ve novelizasyon süreçleriyle birlikte edebiyatla olan ilişkisini incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, medya, edebiyat, video oyunu, transmedia anlatı, novelizasyon, Fransa

Intermedial Transformation: The Relationship Between Literature and Video Games

ABSTRACT

The 21st century is referred to as the age of images, with the rapid development of technology and the spread of digital media into all areas of life. In this period, narrative forms have undergone radical changes; alongside the traditional narrative form of literature, media such as cinema, photography, and television have been replaced by video games that contain multiple media elements. By bringing together different media components, video games offer not only entertainment but also new narrative possibilities through engaging plots and immersive stories that draw the player in. In this context, the concepts of *transmedia storytelling* and *novelization* gain importance. While transmedia storytelling refers to the expansion of a story across different media types, novelization means transforming visual content such as a game or a film into written fiction, that is, into a novel. France, with its deep literary heritage and developed video game industry, holds a pioneering position in this narrative transformation. Ubisoft's *Assassin's Creed: Unity* brings the French Revolution to life through interactive fiction; *A Plague Tale: Innocence*, developed by Asobo Studio, presents medieval France within a literary narrative; and Quantic Dream's *Heavy Rain* and *Detroit: Become Human* offer rich, multi-layered stories shaped by the player's choices. Video games, with their great economic scale and creative processes, are of great significance not only culturally but also industrially. This study aims to show that video games are not merely tools of entertainment but also provide fictional narratives similar to novels, interacting with genres such as cinema and literature. France's rooted literary tradition and strong digital game industry play a leading role in this transformation. The study aims to examine, in the context of France, the narrative structures and cultural effects of video games based on fictional narratives, as well as their relationship with literature through transmedia and novelization processes.

Keywords: Fiction, media, literature, video game, transmedia storytelling, novelization, France

GİRİŞ

21. yüzyıl, teknolojik ilerlemelerin kültürel üretim biçimlerinin yeniden şekillendiği *dijital* bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijitalleşmenin insan yaşamının her alanına nüfuz etmesiyle birlikte, anlatı kavramı da yalnızca edebiyat ya da sözlü geleneğe varlığını sürdüren bir olgu olmaktan çıkmış; birçok farklı medya türünün karşılıklı etkileşimde bulunmasıyla yani hibritleşmesiyle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır (Özcan,

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, nazonel@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0002-5504-8522>.

2025, s.30). Bu etkileşimin en çarpıcı örneklerinden biri de hiç şüphesiz video oyunlarıdır. Farklı medya türlerini bir araya getiren video oyunları, geleneksel anlatıların kurgusal özellikleri ile sinemanın sinematografik unsurlarını harmanlayarak, anlatıyı hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde dönüştüren yeni bir melez tür ortaya koymaktadır. Bu melezleşmenin önemini Bostan şu sözlerle vurgulamaktadır: “Oyunlar uzun süre sinemadan beslenseler bile artık interaktif anlatılarıyla özgün bir yere sahiptirler ve hatta artık sinemanın ilham aldığı bir aşamaya geldiler” (Bostan, 2022, s.11). Bostan (2022) bu noktada oyunların sinema gibi medya türlerinden beslenseler dahi artık kendilerine özgü anlatı biçimlerini geliştirdiğini vurgulamaktadır. Geleneksel anlatılarda okur ya da izleyici pasif bir konumda kalırken, video oyunlarında birey aktif bir katılımcıya dönüşmektedir. Oyuncunun aldığı kararlar, oyunun kurgusunu doğrudan etkileyerek kişisel bir deneyim yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında video oyunları, yalnızca boş zamanlarımızı değerlendirebileceğimiz bir eğlence aktivitesi değil, aynı zamanda yeni anlatı olanağı ve kültür kavramını farklı bir şekilde sunabilecek potansiyele sahiptir. Bu noktada *novelizasyon* ve *transmedya* kavramları, farklı medya türleri ve video oyunları arasındaki etkileşimin niteliğini anlamak açısından oldukça önemli bir hale gelmektedir. Novelizasyon, video oyunlarının yazılı bir edebî formda yeniden üretilmesini sağlayarak - romanlaştırarak- farklı bir anlatı evrenine taşırken; transmedya ise aynı kurgunun farklı medya türlerinde genişletilmesine imkân tanımaktadır.

Kavramsal çerçevenin somut bir örneği olarak Fransa, köklü tarihsel kültürüyle bazı video oyunlarına ilham kaynağı olarak, kültürü oyunculara aktaran birer ifade aracı haline gelmiştir. Ayrıca *Ubisoft*, *Focus Entertainment* ve *Quantic Dream* gibi uluslararası alanda tanınan oyun şirketlerinin Fransa merkezli olması da ülkenin video oyun endüstrisinde güçlü bir konuma sahip olduğunu açık bir göstergesidir. *Assassin's Creed Unity* ve *A Plage Tale* gibi oyunlar, Fransız kültürünü ön plana çıkarırken, *Heavy Rain* ve *Detroit: Become Human* oyunları ise anlatının interaktif biçimde nasıl dönüştüğünü gözler önüne serer. Tüm bu örnekler ise, video oyunların ile diğer medya türleri arasındaki etkileşimin ve modern anlatı biçimlerinin somut bir göstergesini oluşturur.

1. Paragraftan Pixe: 21. Yüzyılda Anlatının Dijital Dönüşümü

İnsanlar, varoluşları gereği çeşitli ihtiyaçlara ve arzulara sahip varlıklardır. Tarih boyunca, ilk insanlardan günümüze kadar, insanlar kendilerini ifade etme ve deneyimlerini paylaşma arzusuyla hareket etmiştir. Bu içgüdüsel gereksinim, tarih boyunca anlatının ve onunla bağlantılı olan tüm kültürel ve sanatsal faaliyetlerin temelini oluşturmuştur. İlk anlatılar, “*John Berger (1999)'in de sözünü ettiği üzere, görsel temellidir.*” “*Mağara duvarlarındaki resimlerin anlatının ilk örnekleri olduğu söylenebilir*” (Öncü, 2023, 156). Bu resimler yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kuşaklar arası bilgi ve deneyim aktarımının da en erken örnekleridir. Böylece insanların anlatma ihtiyacı, görsel olarak duvarlara çizilen resimler aracılığıyla ilk ifadesini bulmuştur. Eski çağlardan itibaren ortaya çıkan bu anlatma ihtiyacı, zamanla *hikâye anlatıcılığı* kavramına dönüşmüştür. Artu Mutlugün ve Topuz bu durumu şu şekilde ifade ederler:

Yazılı kaynakların ortaya çıkmasından çok önce varlık göstermeye başlayan hikâye anlatıcılığı kavramı, çağımızdaki gelişmeler ve beraberinde getirdiği bilimsel ve teknolojik zenginliklerin de katkısı ile oldukça farklı boyutlara taşınmıştır. Mağara duvarlarına çizilen av hikâyeleri ile başlayan insanın hikâyeleme süreci günümüzde kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte biçimsel ve içeriksel anlamda farklı bir noktaya doğru yol almaktadır (Artu Mutlugün & Topuz, 2020, s.37).

Mağara duvarlarına çizilen av hikayeleriyle başlayan bu hikâye anlatıcılığı, bilgilerin temsili görsellerle bir sonraki nesle aktarılmasının yanı sıra, kültürün de kuşaklar boyunca taşınmasını sağlayan bir araç işlevi görmüştür. Bu nedenle, Sucu, Şenkal ve Aydın'da vurgular ki: “*Hikâyelerin paylaşılmasıyla, sosyal ve kültürel bir aktivite olarak da tanımlanan hikâye anlatımı, ilk çağlarda sözlü hikâye anlatımının yanı sıra, buna mağara duvarlarında çizilen resimler şeklinde görsel hikâye anlatımı da dâhildir*” (Sucu, Şenkal & Aydın, 2019, s.2).

“*İnsanoğlunun yeryüzünde var olduğu günden bugüne kadar geçen bütün tarihsel dönemlerin, neredeyse tüm dünyanın üzerinde ittifakla kabul ettiği bir adı vardır* (Kaplan ve Ertürk, 2012, s.7). Sanayi Devrimi ile başlayan ve çeşitli

alanlarda faaliyet gösteren gelişmelerin ardından 21. Yüzyıl, teknolojinin baş döndürücü bir hızla ilerlediği bir dönem olmuştur. “*Bu dönem, literatürde post-endüstriyel çağ, geç kapitalizm, postmodern dönem, enformasyon toplumu, teknoloji çağı, ya da dijital çağ gibi farklı adlarla anılmaktadır*” (Kaplan ve Ertürk, 2012, s.7). Her ne kadar kavramsal çerçeveler farklılık gösterse de bütün bu tanımlamaların ortaklaştığı nokta, teknolojik gelişmelerin sürekli bir yenilenme süreci içinde toplumsal yaşamı dönüştürme gücüne sahip olmasıdır. Teknolojinin etkisiyle birlikte anlatının formu ve işleyişi baştan sona değişmiştir. Paragrafın sınırlarından taşarak adeta piksele evrilmiştir. Artık geleneksel anlatılar yerine daha modern anlatı şekilleri ortaya çıkmıştır. Metinler, görüntülerin etkisiyle genişlemiş, hikâyeler artık yalnızca okunmakla kalmayıp, izlenir, oynanır ve etkileşimli bir biçimde üretilir hâle gelmiştir. Bu bağlamda video oyunları, modern anlatının en dikkat çekici örneklerinden biri olarak öne çıkar. Zira video oyunları, oluşumları gereği birçok farklı medya unsurunu içinde barındıran melez bir türdür; görsel, işitsel ve metinsel öğeleri bir araya getirerek zengin bir anlatı evreni yaratır. Oyuncu, pasif bir izleyici ya da okuyucu olmanın ötesine geçerek hikâyenin aktif bir parçası hâline gelir. Seçimleri ve etkileşimleri, anlatının gidişatını belirler. Bu yönüyle video oyunları, geleneksel anlatıdan ayrılarak, etkileşimli ve kişiselleştirilmiş bir anlatı türü ortaya koyar. Dolayısıyla bu modern anlatıyı anlamlandırırken iki temel kavram karşımıza çıkar: *dijitalleşme* ve *interaktiflik*.

Dijital (sayısal), kavram olarak Latince ’de parmak anlamına gelen *digitus* kelimesinden türemiş, İngilizce *Digit* kelime kökü ise 0’dan 9’a kadar olan tam sayıları ifade etmek için kullanılmıştır ve dijitalin temelinde 0 ve 1’li rakamlarla çalışan, ikili sayı sisteminden oluşan bilgisayar sistemi yer almaktadır (Aktaran; Kaynarca, 2024, s.72). Dijitalleşme ise bu temelde analog mesajları (görüntü ve ses) 0 ve 1’lerden oluşan ikili sayı sistemi halinde sinyallere dönüştürmektedir. Jenkins (2016), görüntülerin, seslerin ve bilgilerin medya platformları arasında rahatça akabileceği ve farklı ortamlarda kolayca yeniden şekillendirilebileceği bilgi baytlarına dönüşme sürecini dijitalleştirme olarak tanımlamaktadır (Aktaran; Kaynarca, 2024, s.72). Bu tanımlamalardan hareketle dijitalleşmenin, anlatıların yalnızca basılı metinlerde değil; ekranlar, sanal ortamlar ve çoklu medya araçları üzerinden de şekillenmesini mümkün kıldığı söylenebilir. İnteraktiflik kavramı ise en genel anlamıyla kullanıcı ile metin, sistem veya medya arasındaki karşılıklı *etkileşim* olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle, bireyin yalnızca bir içeriğe pasif bir şekilde maruz kalması değil, aynı zamanda o içeriğin biçimini, akışını veya sonucunu etkileyen aktif bir katılımıya dönüşmesidir. “*Hikâyelerin sanal ortamlara aktarılması artık daha interaktif bir süreci tanımlamaktadır*” (Artu Mutlugün ve Topuz, 2020, s.37)

Bahsi geçen kavramlar, içinde bulunduğumuz çağın bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta ve anlatının artık teknolojiyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir. Bu noktada video oyunları hem dijitalleşmenin hem de interaktifliğin merkezinde yer alarak modern anlatının en etkili örneklerinden birini sunar. Örneğin *A Plague Tale: Innocence*, Orta Çağ Fransı’sını edebi bir kurguyla yeniden işlerken; Quantic Dream’in *Heavy Rain* ve *Detroit: Become Human* gibi yapımları, oyuncunun seçimlerine göre şekillenen, zengin ve çok boyutlu hikâyeler ortaya koyar. Bu tür oyunlar, teknolojinin sunduğu imkânlarla anlatının nasıl genişleyip derinleşebileceğini gösteren güçlü örnekler olarak dikkat çeker. Dolayısıyla, video oyunları ile medyalar arasındaki ilişkiyi incelemek günümüz anlatısının biçimsel dönüşümünü anlamak açısından da büyük önem taşımaktadır.

2. Video Oyunları ve Medyalar Arası Dönüşüm

Oyun kavramı insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanan eski bir geçmişe sahiptir. Tarih öncesi çağlardaki insanlara baktığımızda hem bireysel hem de kültürel deneyimlerini ifade etmek, öğrenmek ve kuşaklar arası aktarımı sağlamak amacıyla oyunlarla sıkı bir etkileşimde bulduklarını görmek mümkündür. Bu etkileşim ise, oyunların sadece eğlence amacı gütmesinden öte aynı zamanda öğrenme, toplumsallaşma ve kültürel aktarım aracı olarak önemini göstermektedir. Tüm bu durum, oyunların insan yaşamındaki önemini açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim ister video oyunları ister geleneksel oyunlarla ilgili başvurulan kaynaklarda karşımıza çıkan en temel araştırmacılarından biri olan Johan Huizinga (1938), oyunların önemini 1938 yılında yayımlanan *Homo-Ludens* (Latince oyun oynayan ilk insan) adlı kitabında, “*oyun kültüründen eski bir kavramdır*” sözleriyle ifade etmektedir (Çev. Mutlu, 2021, s.9) Huizinga’ya göre, insanlar düşünme eyleminden önce oyun oynamayı keşfetmiştir (Aktaran; Mete, 2023, s.296). Bu ifadeler, oyun kavramının

kültürden de eski olduğunu ve oldukça önemli bir inceleme alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Oyunlar insan doğasının ayrılmaz bir parçasıdır; bu nedenle de tarih boyunca derin izler bırakmaları kaçınılmazdır. Yalnızca dijital çağın bir ürünü olmayıp, geçmiş uygarlıkların yaşam biçimlerinde de yer alan evrensel ve kültürel bir olgudur. Tarih boyunca oyunlar, dini törenlerden siyasi ve askeri ritüellere, hukuki uygulamalardan propaganda araçlarına kadar geniş bir yelpazede kendine yer bulmuştur.

Eski Mısır'da, ölen kişinin yeniden dirildiğinde yanında gömülen eşyaları da kullanabileceğine inanılıyordu. 1922'de yapılan bir kazıda, Mısır Kralı Tutankamon'un mezarında, dirildiğinde sıkılmaması için en sevdiği eşyalardan biri olan eski bir oyun tablasına rastlanmıştır. Bu oyun tablası, bilinen en eski oyun aracı olarak kayıtlara geçmiştir ve oyunların insanlık tarihi kadar eski olduğunun somut bir kanıtını sunmaktadır” (Chip Online, 2008b; Eski Mısır, 2021).⁷

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi oyunlar sadece eğlenmek için oynanmazlar çeşitli amaçlara hizmet edebilirler.

Geçmişten günümüze, buldukları dönemin koşullarına göre değişim gösteren oyunlar, teknolojik ilerlemelerle birlikte dijital ortamlara taşınmıştır. Bu dönüşümde en belirleyici rolü, hiç kuşkusuz internetin icadı üstlenmiştir. İnternet ve teknolojideki gelişmeler, toplumsal yapıları dönüştürmenin ötesinde, oyunların biçim ve işlevlerinde de köklü değişimlere yol açmıştır. Dijital ortamlarda taşınan bu oyunlar zamanla konsol oyunları, masaüstü oyunları, çevrimiçi oyunlar ve mobil oyunlar olmak üzere farklı türde oyun oynama platformlarına dönüşmüşlerdir. Bu süreçte video oyunları, farklı medya öğelerini bir araya getirerek özgün bir anlatı formuna dönüşmüş ve medyalar arası etkileşimin dikkat çekici bir örneği hâline gelmiştir. Medya, yalnızca içerik iletme aracı olmanın ötesinde, toplumsal, kültürel ve teknolojiyle birlikte şekillenen oldukça geniş bir alanı ifade eder. McLuhan'a göre, medyalar genellikle eşleştirilmiş biçimde işlev görmektedir ve her bir medyanın taşıdığı içeriğin, başka bir medya aracılığıyla iletildiği belirtilmektedir (Aktaran; Özcan, McLuhan, 1994, s. 52). McLuhan'ın belirttiği üzere, medyalar genellikle çiftler halinde çalışır ve bir medyanın içeriği başka bir medya aracılığıyla iletir. Video oyunları da bu açıklamaya iyi bir örnek teşkil eder; çünkü oyunlarda metin, görsel, ses, animasyon gibi farklı medya biçimleri bir araya gelerek bir bütünlük oluşturur. Yani bir video oyununun içeriği, yalnızca oyunun kendisiyle değil, içinde barındırdığı diğer medya unsurları aracılığıyla da aktarılır. Benzer şekilde, edebiyat ve sinema da medyalar arası etkileşimi gösteren alanlardır. Örneğin bir romanın sinemaya uyarlanması, ya da tam tersinin gerçekleşmesi, edebiyatın kurgusal öğelerini sinematografik araçlarla-görüntü, ses, kamera açıları gibi- yeniden sunulması örnek verilebilir. Video oyunları bağlamında düşünüldüğünde ise, bu oyunlar hem edebiyatın anlatı geleneklerinden hem de sinemanın görsel ve işitsel öğelerinden beslenen karmaşık bir medyalar arası etkileşim ortaya koymaktadır. Bu durumu Gögercin şu şekilde ifade eder: “Medyalar arası ilişkiler, insanlık tarihinin hiçbir döneminde çağımızda olduğu kadar sıkı, içli dışlı olmamıştır. Neredeyse biri olmadan diğeri eksik kalmakta, varlığını korumakta zorluk çekmektedir. Her biri diğerinin hem yedek parçalarını yapmakta hem de ondan faydalanmaktadır” (Gögercin, 2022, s.189).

Bu açıklama, farklı medya türlerinin birbirine olan bağımlılığını ve etkileşimini oldukça açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Nasıl ki klasik anlatı sinemayla etkileşime girmişse, sinema ve edebiyatta da günümüzde video oyunları ile benzer bir iş birliği kurmuştur. Gögercin, klasik anlatının dönüşümünü ve yeni türlerin ortaya çıkışını yine şu sözlerle açıklar: “Sözlü gelenek, kendini korumak ve varoluşunu devam ettirebilmek için sinemayla/ görüntüyle iş birliği yapmak zorunda kalmış, kimi zaman maddi kaygılarla, kimi zaman da görüntünün biiyüsüne kapılarak hayranlıkla ona destek vermiştir” (Gögercin, 2022, s.10).

Bu ifadeden hareketle, oyun geliştiricileri edebiyatın anlatı tekniklerinden, sinemanın ise sinematografik öğelerinden yararlanarak, farklı medyaların özelliklerini bir araya getirir. Bu durumu destekleyen en güzel örneklerden biri de Assassin's Creed serisidir. Seri gerek sinematografik atmosferi gerek kurgusuyla, edebiyat ve sinema arasında güçlü bir ilişki kurmaktadır. Tarihsel olayları kurmacayla birleştirerek, oyunların kültürel yönüne de değinmektedir. Bu bağlamda aşağıdaki iki sahneyi incelemek gerekirse eğer:



Şekil 1 ve 2. Assassin's Creed Giriş Sinematografinden Sahneler.

Assassin's Creed Unity oyunu 1789 yılının Fransız devrimini konu edinen bir video oyunudur. Serinin özellikle sinematik girişi, sinemanın görsel gramerini oyun bağlamında yeniden oluşturması bakımından dikkat çekicidir. Geniş açılı planlar, karakterleri çevreleyen tarihsel mekânı hem anlatının sahnesine hem de bir tür edebi betimlemeye dönüştürür. Şekil 1'de gördüğümüz bu sahne, sinemada sıklıkla kullanılan geniş açılı çekimdir. Kamera, mekânın bütüncül yapısını gösterecek kadar geride konumlanmıştır. Böylece izleyici hem yangının oluşturduğu güçlü etkiyi hem de olayın gerçekleştiği mekânı algılayabilir. Ayrıca karakterin ön planda gölgede bırakılması, onun duygusal olarak arka plana itilmiş olduğunu, olayın merkezine ise bir felakete başladığını oyuncuya aktarmaktadır. İkinci görsel (Şekil-2) ise sinemanın en güçlü duygusal aktarım araçlarından biri olan aşırı yakın çekim tekniğiyle oluşturulmuştur. Kamera, karakterin yalnızca gözlerine odaklanacak kadar yaklaşmıştır. Karakterin gözlerindeki altın tonlu yansımalar ise ilk resimdeki ateşin yansımalarıdır. Böylece sahnenin önceki görüntüyle görsel bir bütünlük sunduğunu anlayabiliriz. Bu görseller, video oyunlarının sinemayla ne denli iç içe geçtiğini oldukça açık bir şekilde ifade etmektedir.

Sadece *Assassin's Creed* serisi değil, günümüzdeki pek çok video oyununda görülen bu sinematik detaylar, oyunun estetik değerini güçlendirmekle kalmaz; aynı zamanda oyunun hikâyesinin farklı medya türlerinde nasıl dönüşüme uğrayabileceğini ve yeniden kurgulanabileceğini de gözler önüne serer. Bu bağlamda, video oyunlarındaki anlatı öğeleri yalnızca oyun evreninde kalmayıp, roman, film, çizgi roman veya animasyon gibi farklı platformlara taşınabilir. Bu süreç hem karakterlerin derinliğini hem de anlatı evreninin kapsamını genişleterek izleyici, okuyucu veya oyuncu deneyimini farklı boyutlara taşır. İşte tam da bu noktada, oyun anlatısının yazılı metne uyarlanma süreci olan *novelizasyon* ve hikâyenin birden fazla medya platformu üzerinden genişleyerek evrenini sürdürebilmesini sağlayan *transmedya* kavramları önem kazanır.

3. Novelizasyon ve Transmedya Kavramları

Teknolojinin ulaştığı boyutla birlikte birçok medya türü arasında güçlü bir etkileşim ortaya çıktığından bahsetmiştik. Özellikle edebiyat, sinema, televizyon, çizgi roman ve video oyunları arasındaki bu karşılıklı etkileşim, günümüzde giderek daha fazla önem kazanmıştır. Bu etkileşim, yalnızca türler arası bir alışverişi değil, aynı zamanda anlatı biçimlerinin ve tüketim alışkanlıklarının da dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Her ne kadar en bilinen örnek edebiyat ile sinema arasındaki etkileşim olsa da günümüze baktığımızda bu yeni medya türlerinden bir tanesi de video oyun sektörüdür. Video oyunları, sundukları görsellik, interaktiflik ve hikâye odaklı olmaları nedeniyle yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkmış; başta edebiyat ve sinema gibi diğer medya türleriyle kurdukları çok yönlü ilişkileri sayesinde farklı boyutlar kazanmıştır. Video oyunlarının diğer medya türleriyle olan bu etkileşimli yönü, beraberinde "*novelizasyon*" ve "*transmedya*" kavramlarını gündeme getirmiştir. Bu iki kavram, hem oyunların romanlaştırılarak edebî bir formda yeniden üretilmesini, hem de farklı medya platformlarına yayılarak çok boyutlu bir anlatı evrenine dönüşmesini açıklamaktadır. Novelizasyon, sinema ve video oyunları gibi farklı medyalarda üretilen hikayelerin romanlaştırılmasını ifade ederken; transmedya, bir anlatının farklı medya platformlarına yayılarak her bir mecrada yeni bir boyut kazanması anlamına gelir. İngilizce "*novel*" (roman) kelimesine "*ation*" son eki getirilerek türetilen "*novelisation*" (*novelizasyon/romanlaştırım*) kavramı, en genel anlamıyla bir filmin, çizgi filmin, çizgi romanın, bilgisayar oyununun ya da herhangi bir görselin romana dönüşmesi anlamına gelmektedir (Gögercin, 2022, s.132).

Bu tanımdan hareketle, novelizasyonun ve farklı medya türleriyle etkileşimi ve romanlaştırmadaki işlevi daha açık bir biçimde görülmektedir. Novelizasyon, yalnızca bir uyarlama ya da aktarım süreci değildir; aynı zamanda görsel veya işitsel bir anlatının yazılı kültüre yani edebiyata taşınarak yeni bir anlam katmanına ulaşmasını sağlar. Özellikle sinema alanında etkili ve örneklerine sıkça rastlanan novelizasyon, filmlerin daha geniş bir okur kitlesine ulaşmasını ve hikâyenin farklı bir formda yeniden üretilmesini mümkün kılmıştır. Örneğin, “*Star Wars*” serisinin romanlaştırılmış versiyonları, yalnızca filmin izleyicilerine değil, aynı zamanda yazılı anlatıyı tercih eden okurlara da hitap ederek eserin etkisini artırmıştır. Günümüzde ise, novelizasyon sinemanın da ötesine geçerek video oyunları alanına da taşınmıştır. Video oyunlarının sunduğu geniş kurgusal evrenler, novelizasyon için zengin bir kaynak oluşturmuştur. Ayrıca oyuncuların oyunun kurgusunu yazılı biçimde de keşfetme isteği, oynadıkları karakterlerin hem hikayesini okuma arzuları bu süreci destekleyen önemli bir faktör haline gelmiştir. *Ubisoft Entertainment* tarafından geliştirilen *Assasins Creed* serisi bu durumun dikkat çekici örneklerinden biridir. Oyun serisinin farklı dönemlere uzanan hikâyeleri romanlaştırılmış ve böylece yalnızca oyunculara değil, daha geniş bir okur kitlesine de ulaşmıştır. Benzer şekilde *Asobo Studio* tarafından piyasaya sürülen *A Plague Tale* isimli oyun serisinin de hikâyeleri romanlaştırılmış ve böylece yalnızca oyunculara değil, daha geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Novelizasyonun bu işlevi, *transmedya* kavramıyla birlikte düşünüldüğünde daha geniş bir bağlama oturmaktadır. Çünkü *transmedya*, anlatının yalnızca novelizasyon gibi tek bir platforma taşınarak romanlaşması değil, farklı medya türlerinde üretilmesini ifade eder. Novelizasyon, bir oyunun ya da filmin hikayesini roman aracılığıyla farklı bir biçimde yeniden üretirken, *transmedya* bu hikâyeyi filmler, çizgi romanlar, diziler, oyunlar ve romanlar aracılığıyla çok geniş kapsamlı bir evren haline getirir. “*Transmedya hikâye anlatıcılığı kavramını, ünlü yeni medya kuramcısı Amerikalı Profesör Henry Jenkins 2003 yılında, MIT (Massachusetts Institute of Technology) Technology Review sitesinde yayımlanan Transmedia Storytelling adlı yazısında kullanmıştır*” (Zengin, 2021, s.172).

Henry Jenkins, transmedya hikâyeciliğini ilk kez ele aldığı yazısında (2003), “transmedya hikâye anlatıcılığında ideal biçiminde her ortam elinden gelenin en iyisini yapar -böylece bir hikâye bir filmde tanıtılabilir, televizyon, roman ve çizgi romanlar yoluyla genişletilebilir ve dünyası oyunlarla keşfedilebilir ve deneyimlenebilir” demektedir (akt. Zengin, 2021, s.172).

Transmedya kavramına örnek olarak *Assassin’s Creed* serisi gösterilebilir. *Ubisoft*, bu evreni yalnızca oyunlarla sınırlı bırakmayıp romanlar, çizgi romanlar, animasyonlar ve web içerikleriyle genişletmiştir. Romanlar, karakterlerin geçmişini ve içsel dünyasını oyunlarda görülenden daha ayrıntılı biçimde aktarırken; *Assassin’s Creed: Ascendance* gibi animasyonlar, oyunlarda yalnızca değinilen olayları farklı bir perspektiften sunarak serinin hikâye evrenini daha kapsamlı hâle getirir.

Bu farklı platformlar, her birinin kendine özgü anlatım gücünü kullanarak tek bir hikâyeyi farklı boyutlarıyla deneyimlememize imkân tanır. Oyunlar, bizleri doğrudan olayların içine sokup etkileşimli bir deneyim sunar; romanlar ve çizgi romanlar karakterleri ve tarihî detayları daha derinlemesine keşfetmemizi sağlar. Animasyonlar ve kısa filmler ise olaylara başka bakış açıları ekleyerek hikâyeyi görselleştirir. Böylece *Assassin’s Creed* evreni, farklı platformları bir araya getirerek evreni zenginleştirir ve oyuncular ile okuyucuların aynı hikâyeyi hem keşfetmelerini hem de daha bütüncül bir şekilde anlamalarını mümkün kılar.



Şekil 3 ve 4. Assassin's Creed Video Oyunu ve Novelizasyonu

- **Assassin's Creed: Unity (Ubisoft)**
- **Romanlaştırma:** *Assassin's Creed: Unity / Oliver Bowden (2014)*
- Fransa merkezli Ubisoft tarafından geliştirilen Assassin's Creed: Unity, 1789 Fransız Devrimi döneminde geçen ve Paris'in siyasal, toplumsal ve mekânsal dönüşümünü merkeze alır.



Şekil 5. ve 6. A Plague Tale Video Oyunu ve Novelizasyonu

- **A Plague Tale: Innocence (Asobo Studio, 2019)**
- **Romanlaştırma:** *A Plague Tale: The Heart of a Plague / Cédric Degottéx (2022)*
- Fransa merkezli Asobo Studio tarafından geliştirilen A Plague Tale: Innocence, Orta Çağ Fransa'sında veba salgınının yarattığı toplumsal çöküş ve karanlık atmosfer içinde, iki kardeş olan Amicia ve Hugo'nun hayatta kalma mücadelesini merkezine alır.

4. Kurgusal Dünyalar ve Kültürel Bağlam

Bilgisayar oyunları alternatif evrenler yaratırken, diğer iletişim mecralarından kurgusal dünyalar ödünç alarak veya kendi eşsiz dünyalarını tasarlayarak oyunculara canlı, gerçekçi ve inanılır bir sanal ortam sunmayı

hedefler (Bostan, 2022, s.63). Diğer medya türlerine benzer şekilde oyunlardaki kurgusal dünyaların da kendine özgü alanları, kuralları, yaratıkları, bitki örtüsü, politik sistemleri, değer sistemleri ve kültürleri vardır. (Bostan, 2022, 64). Örnek olarak, Assassin's Creed Unity, Fransız Devrimi döneminde Paris'i tarihi detaylara bağlı kalarak kurgusal bir dünya oluşturur. Oyunda yalnızca dönemin mimarisi değil, aynı zamanda sokakların durumu, şehir yaşamı, farklı toplumsal sınıflar arasındaki çatışmalar ve Fransız devriminin atmosferi oyuncuya ve okuyucuya aktarılır. Bu sayede oyuncular, oyun boyunca hem tarihi olaylara hem de kurgusal anlatıya eş zamanlı olarak tanıklık ederler. Paris'in ünlü yapıları, kalabalık meydanlar, devrimi simgeleyen karakterler ve üç renkli bayrak, oyuncuyu adeta bir zaman yolculuğuna çıkarır. Böylelikle oyun, tarihi gerçekliği kurguyla birleştirir. Oyunun novelizasyonunda da dönemim ruhu aktarılmıştır. Kitaptan bir alıntıyla örnek vermek gerekirse eğer:

Annem ve babam diyor ki Kraliçe Marie Antoinette sarayın koridorlarında, balo salonlarında ve hollerinde kıyafet harçlığını nasıl harçlayacağını hesaplı yapılarak hayaller kurarken; kocası Kral 16. Louis ise lit de justice'e oturmuş, yani Divan'ı toplamış, fakir ve aç halkın hayati pahasına asilzadelerin bayatlarını zenginleştirerek kanunlar yaparmış (Bowden, 2020, s.12; Çev. Yiğit Us).



Şekil 7. Assassin's Creed Unity Oyunundaki Notre Dame Katedrali

Aynı şekilde *A Plague Tale* serisi de Orta Çağ Avrupa'sının veba salgınıyla sarsıldığı bir dönemi, karanlık bir atmosfer içinde yeniden yorumlayarak özgün bir alternatif dünya ortaya koyar. Oyunun sunduğu evrende yalnızca dönemin fiziksel koşulları değil; salgınla mücadele eden halkın umutsuzluğu da konu edinilir. Çürümüş tarım arazileri, terk edilmiş köyler, vebadan kaçmak için yakılan ateşler ve şehri istila eden fare sürüleri hem tarihsel gerçekliği hem de oyunun kurgusunu birbirine bağlayan temel unsurlardır.



Şekil 7. A Plague Tale: Innocence Oyunundan Bir Kare

Bu örnekler, video oyunlarındaki kurgusal dünyaların sadece bir oyun mekânı olmadığını; tarihsel olayları ve kültürel unsurları oyuncuya aktararak daha inandırıcı ve zengin bir anlatı sunduğunu da göstermektedir. Fransız tarihine ve kültürüne yapılan göndermeler de bu dünyaların daha gerçekçi bir tasvirini yaparak oyuncunun hem tarihi hem de kültürel atmosferi daha güçlü şekilde hissetmesini sağlar.

5. Oyun Anlatısı ve Oyun Mekanikleri Üzerine Tartışmalar

Bilgisayar oyunlarının geçmişten günümüze uzanan gelişimleriyle birlikte oldukça popüler bir olgu haline gelmesi akademik alanlarda oyun incelemelerine yönelik yeni bir bilimsel alanın doğmasına yol açmıştır: *game studies*. Oyun çalışmaları, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren dijitalleşmenin de etkisiyle büyük bir ivme kazanmış ve böylelikle bu alan çerçevesinde iki farklı temel yaklaşım kendisini göstermiştir. Söz konusu iki disiplin “*narratoloji*” ve “*ludoloji*”dir. Bu birbirine tamamen zıt olan iki yaklaşım, oyunların doğası, anlatı yapısı ve oyuncu etkileşimi üzerine farklı perspektifler sunar. Bu durumla alakalı Şener ve Keleş şu ifadelerde bulunurlar:

Bir taraf video oyunlarını bütünsel olarak ludolojik açıdan incelemeyi savunurken, diğer taraf ise anlatsal olarak naratolojik açıdan ele almak gerektiğini savunmaktadır. Ludologların sadece oynamışa ve oyunun bütünselliğine bakarak öykü ve anlatı gibi oyunun oyuncuyu içine çeken unsurlarını göz ardı eden bakış açısı karşısında, naratoloji kuramının destekçilerinin oyunu anlatı olarak inceledikleri görülmektedir (Şener & Keleş, 2020, s.364).

Video oyunları alanında 2001 yılında kurulan Game Studies isimli dergi video oyunlarını akademik alanda ele alan ilk bilimsel dergidir. Söz konusu dergide baş editör olarak görevli olan ve bu alanın akademik alanlarda incelenmesini sağlayan Espen Aarseth (2001), derginin ilk sayısı için yazdığı giriş yazısında oyun çalışmaları ile ilgili akran denetimli ilk derginin yayın hayatına girdiği ve oyunlara ilişkin ilk uluslararası akademik konferansın yapıldığı 2001 yılını *bilgisayar oyunu çalışmalarının birinci yılı* olarak niteler (Aktaran; Karadeniz, 2017, s.59). Oyun çalışmalarının bir (inter)disiplin ya da Espen Aarseth'in 2006'da ifade ettiği biçimiyle bağımsız bir akademik alan olarak tanınması, Aarseth'in de aktif biçimde yer aldığı uzun süreli bir çabanın ürünüdür. Üstelik bu çabanın hedefi yalnızca oyunların akademi tarafından ciddiye alınmasını sağlamakla sınırlı değildir (Aktaran; Karadeniz, 2017, s.59).

Oyun çalışmalarının merkezindeki bu tartışmanın temel nedeni, dijital oyunların hangi disiplin tarafından ele alınması gerektiğine dair net bir uzlaşının bulunmamasıdır. Buna ek olarak, edebiyat ve sinema gibi alanlarda hikâye anlatımı uzun yıllardır incelenmiş olsa da bilgisayar temelli etkileşimli anlatı hâlâ tam olarak açıklığa kavuşturulamamış bir çalışma alanı olarak varlığını sürdürmektedir (Bostan, 2022, s.19). Bazı araştırmacılar oyunların film ve roman gibi anlatı temelli medya ile aynı sınıfa dahil olduğunu iddia ederken (anlatıbilim okulu), bazı araştırmacılar ise oyunların anlatı olarak incelenemeyeceğini ve oyunların kendine özgü biçimleri ile oyun olarak çalışılması gerektiğini (oyunbilim okulu) savunmaktadır (Bostan, 2022, s.20). “Narratolojinin başlıca temsilcileri olan Henry Jenkins (2004), Brenda Laurel (1991) ve Janet H. Murray (1997) oyunların drama, film, roman gibi anlatı temelli medya ile aynı ekolojiye ait olduğunu iddia ederler” (Aktaran; Karadeniz, 2017, s.59).

Buna karşın ludolojinin aralarında Espen Aarseth (1997), Jesper Juul (2001), Markku Eskelinen (2001), ve Gonzalo Frasca'nın (2003) da bulunduğu başlıca temsilcilerinin genel görüşü anlatı ile oyunlar arasında farklılık olmadığını iddia etmenin iki ortamı da indirgemek olduğudur. Oyunlar ve anlatılar aralarındaki benzer ve ortak yönlere rağmen temelde farklıdır ve bu nedenle mevcut disiplinlerin kuramsal araçları oyunların analizi için yetersizdir (Aktaran; Karadeniz, 2017, s.59).

Bu iki tartışmanın odak noktası aslında oyunların interaktif şekilde oynanmasıdır. Çünkü interaktif oyunlarda oyuncu hikâyenin içine girer ve özgür seçimler yaparak anlatıyı oluşturur. Ancak oynanış odaklı bir bakış açısı ile bakacak olsak bile oyunlardaki anlatı da oyuncu deneyiminin bir parçasıdır. Bu konudaki görüşlerini Bostan şu şekilde ifade etmiştir: *Oyunlardaki bu oyuncu etkileşimlerini oyuncunun anlatıya dahil olması olarak ele alırsak bu durumda anlatı kişisel bir deneyime dönüşmektedir. Kısacası, oyun deneyimi ve anlatı birbirini iç içedir ve bunları kesin bir çizgi ile birbirinde ayırmak bana göre uygun değildir (Bostan, 2022, s.20).*

Nitekim, bu tartışmaların ortasında oyun konusunda uzman ve Netmarble şirketinde oyun tasarımcısı olarak çalışan İbrahim Altuğ Işığın kendisine sorulan anlatıbilim ve oyunbilim tartışmaları konusunda şunları ifade eder: *Benim için her zaman gereksiz ve aynı zamanda taraflı ve kötü bir niyetli tartışma olmuştur çünkü oyunlar*

kuşkusuz birer anlatıdır ve bu şekilde çalışmaları önünde, 90'larda yükselişe geçen ludolojinin çarpıtmalarıyla dolu ve sıkça temelden yoksun itirazlarını saymazsak, hiçbir engel yoktur. (Işığın, 2022, s.53. Aktaran; Bostan.)

Tarafsız olarak bakıldığında, narratoloji–ludoloji tartışmalarının dijital oyunların çok yönlü yapısını anlamada önemli bir temel sağladığı görülmektedir. Her oyun anlatı barındırmasa da -tetris- gibi hikâye odaklı oyunlarda anlatı, oyuncu deneyiminin merkezinde yer alır. Bu nedenle çalışma, tüm oyunları kapsamak yerine, yalnızca anlatı içeren yapımlarda hikâyenin nasıl kurulduğunu ve oyuncu etkileşimiyle nasıl biçimlendiğini ele almaktadır. Böylece oyun çalışmalarının, oyunun türüne göre farklı yaklaşımları bir araya getiren disiplinlerarası bir alan olarak geliştiği söylenebilir.

SONUÇ

Çeşitli medya türleri ve video oyunları arasındaki artan etkileşim, 21. yüzyılda anlatının dönüşen yapısını kavramak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Medya, günümüzde yalnızca içerik aktarımını sağlayan bir araç olmaktan çıkmış; dijitalleşme, teknolojik yenilikler ve kullanıcı etkileşiminin etkisiyle anlatının üretim, aktarım ve yeniden yorumlanma süreçlerini belirleyen bir araç olmuştur. Bu bağlamda novelizasyon ve transmedya kavramları anlatıların farklı medya ortamları arasında genişleyerek yeni anlatı türlerinin oluşmasına imkân tanırken; video oyunları ise etkileşimli yapıları sayesinde bulunduğumuz yüzyılda hem biçimsel hem de işlevsel açıdan ayırt edici bir rol üstlenmektedir. Fransa örneğinde görüldüğü üzere, köklü geleneklerinin dijital medyayla birleşmesi, anlatının hem biçim hem de içerik açısından daha kapsamlı ve çok boyutlu bir niteliğe kavuştuğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Artu Mutlugün, M. & Topuz, Y. (2020). Dijital anlatı bağlamında hikâyeciliğin yeni konumu. *International Journal of Humanities and Research*, Year 4, Issue:4, Volume:3, 37-45.
- Bostan, B. (2022). *Dijital oyunlar ve interaktif anlatı*. İstanbul: The Kitap.
- Bowden, O. (2020). *Assassin's Creed Birlik: Süikastçının İnanç* [Unity: Assassin's Creed]. (Y. Us, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Gögercin, A. (2022). *Sine-Roman ve Novelizasyon Filmden Romana Yazınsal Dönüşümler*. Çizgi Kitabevi.
- Huizinga, J. (2018). *Homo Ludens Oyunun Kültürel İşlevi Üzerine Bir İnceleme*. (İ. Mutlu, Çev.) İstanbul: Dorlion.
- Kaplan, K. & Ertürk, E. (2012). Dijital çağ ve bireyin ideolojik aygıtları. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(4), 7-12.
- Karadeniz, O. Ö. (2017). Oyun İncelemelerinde Ludoloji-Narratoloji Tartışması ve Alternatif Kuramsal Arayışlar. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (27), 57-78.
- Kaynarca, F. (2024). Dijitalleşme ile değişen belgesel filmlerdeki anlatı estetiğinin dijital yayın platformları üzerinden incelenmesi. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 6(2), 69-86.
- Mete, M. H. (2023). Dijital oyunların geleceğinde metaverse etkisi. *TRT Akademi*, 8(17), 294-317.
- Öncü, M. (2023). Bir anlatı türü olarak video oyunları. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(1), 155-165.
- Özcan, E. (2025) *Yeni türlere doğru: oynanabilir filmlerden, izlenebilir video oyunlarına* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Sucu, H. & Şenkal, A. & Aydın, A. (2019). Hikâye anlatımının toplumsal ve kültürel bağlamı. 1-10.
- Şener, İ. & Keleş, A. (2020). Video oyunlarında oyuncunun hikâyeye etkileri ve anlatı odaklılık: Andrzej Sapkowski'nin Witcher roman serisinin interaktif bir video oyununa dönüşümü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (18), 362-377
- Zengin, F. (2021). Yakınsama çağında hikâye anlatmak: Transmedya hikâyeciliği kavramı üzerinden "Leyla ile Mecnun" dizisinin incelenmesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 169-190.

İnternet Kaynakları

Chip Online, (2008b), “Yeni Dünyanın İlk Oyunları”, 23 Mayıs 2008, (http://www.chip.com.tr/konu/Oyunlari-tarihi-Yeni-dunyanin-ilk-oyunlari_7035_2.html, Erişim Tarihi: 18.10.2021)

şekiller ve Resimler

şekil 1 ve 2: <https://www.youtube.com/watch?v=zL-bTJZvkH4&t=293s>

şekil 3: <https://www.playstation.com/tr-tr/games/assassins-creed-unity/>

şekil 4: <https://www.kitapyurdu.com>.

şekil 5: <https://www.playstation.com/tr-tr/games/a-plague-tale-innocence/>

şekil 6: <https://www.amazon.com/Heart-Plague-Tale-Visual-Making/dp/2377843352>

şekil 7: <https://www.youtube.com/watch?v=zL-bTJZvkH4&t=293s>

şekil 8: <https://www.youtube.com/watch?v=zL-bTJZvkH4&t=293s>

The Language of Hegemony: An Analysis of Nathaniel G. Clark's *An Outline of the Elements of the English Language*

Necdet EKER* **

ABSTRACT

Nathaniel G. Clark's *An Outline of the Elements of the English Language* (1864) serves as a fundamental text that reveals how language, theology, and imperial ideology were intertwined in nineteenth-century American missionary thought. Through this book, Nathaniel G. Clark, Corresponding Secretary of the American Board of Commissioners for Foreign Missions, portrays English as a "civilizing" and "divine" tool for global evangelism and shapes missionary education.

This study examines how Clark's methodology book laid the foundation for the transformation in the American Board's missionary education policy, demonstrating the shift from Bible-centered vernacular education to an English-based educational approach that reflects American values. Through this educational model, English was portrayed as a language that fostered cultural hierarchy, ensuring social consent to Western norms and therefore reinforcing the perception of "moral superiority." Moreover, this article reveals the long-term impact of this ideology on society through the memoirs of Halide Edip Adivar, a prominent graduate of missionary schools in the Ottoman State. Adivar's memoirs reveal that her missionary education shaped her cultural identity by leading her to embrace American ideals. In short, N. G. Clark's vision of language and education provided the foundation for this hegemonic order. Accordingly, *An Outline of the Elements of the English Language* should be regarded not as a manual of hegemonic order enforced through coercion, but as a handbook of linguistic domination legitimized through a belief in the "universality" and "moral authority" of Anglo-Saxon culture.

Keywords: Nathaniel G. Clark, cultural imperialism, linguistic hegemony, English language education, American board

Hegemonya Dili: Nathaniel G. Clark'ın *An Outline of the Elements of the English Language* Adlı Eserinin Analizi

ÖZ

Nathaniel G. Clark'ın *An Outline of the Elements of the English Language* (1864) adlı eseri, on dokuzuncu yüzyıl Amerikan misyonerlik düşüncesinde dil, teoloji ve emperyalist ideolojinin nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyan bir metin niteliğindedir. Amerika Yabancı Misyon Temsilcileri Birliği Sorumlu Sekreteri Nathaniel G. Clark, bu eser aracılığıyla İngilizceyi dünya çapındaki evanjelizm çalışmaları için "medenileştirici" ve "ilahî" bir araç olarak tasvir etmiş ve misyonerlik eğitimini şekillendirmiştir.

Bu çalışma, Clark'ın metodoloji kitabının Amerikan Board'un misyonerlik eğitim politikasındaki dönüşüme nasıl temel oluşturduğunu incelemektedir. Aynı zamanda İncil ağırlıklı yerel dilde verilen eğitimden, Amerikan değerlerini yansıtan İngilizce temelli bir eğitim anlayışına geçişi ortaya koymaktadır. Bu eğitim modeli aracılığıyla İngilizce, kültürel hiyerarşiyi teşvik ederek Batılı normlara yönelik toplumsal rıza sağlamış ve bundan dolayı da "ahlaki üstünlük" algısını güçlendiren bir dil olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca, çalışma, Osmanlı Devleti'ndeki misyoner okullarının önde gelen mezunlarından Halide Edip Adivar'ın anıları aracılığıyla bu ideolojinin toplum üzerindeki uzun vadeli etkilerini de irdelemektedir. Adivar'ın anıları, misyonerlik eğitiminin onun Amerikan ideallerini benimseyerek kültürel kimliğini şekillendirdiğini göstermektedir. Kısacası, N. G. Clark'ın dil ve eğitim vizyonu, bu hegemonik düzene dayanak sağlamıştır. *An Outline of the Elements of the English Language* ise hegemonik düzeni zorlama yoluyla değil, Anglosakson kültürünün "evrenselliği" ve "ahlaki otoritesine" duyulan inanç aracılığıyla meşrulaştıran bir dil hâkimiyeti el kitabı olarak ele alınmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Nathaniel G. Clark, kültürel emperyalizm, dilsel hegemonya, İngilizce eğitimi, Amerikan board

*Araş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü, necdet.eker@deu.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0001-9425-6554>.

**This study is derived from a chapter of the author's master's thesis titled *The Dissemination of American Culture through Missionaries: American Board Secretary Nathaniel G. Clark, 1865-1894*. The master's thesis is supported by the Research Fund of Dokuz Eylül University. Project Number: SYL-2024-3609.

INTRODUCTION

The American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) was established in 1810 and rapidly became one of the most influential missionary organizations in the United States. The organization declared its mission as spreading the gospel to “unevangelized nations” through American missionaries, teachers, and printed materials (ABCFM, 1833, p. 5). By the mid-nineteenth century, the American Board expanded its reach worldwide by establishing schools, seminaries, and printing presses in overseas nations such as India, China, and the Ottoman State. As Gülbadi Alan asserts, these educational institutions represented one of the most significant outcomes of the American Board’s activities, as they served as extensions of economic expansion and centers for the dissemination of culture. In order to foster a Protestant community through education and “effective social services,” the mission schools became the instruments of American cultural hegemony that enabled missionaries to expand American culture in the Ottoman lands (Alan, 2002, p. 20). As educational institutions became central to the missionary efforts, Nathaniel G. Clark, who served as Corresponding Secretary of the American Board from 1865 to 1894, emerged as a prominent figure who combined an English philological approach with missionary education and cultural expansion. Before his position in the organization, N. G. Clark served as a professor of English literature at both the University of Vermont and Union College (E. S. Clark, 1897, pp. 7-11). His academic background led N. G. Clark to articulate a distinctive vision of English as both a linguistic system and a “civilizing force.”

In 1864, Nathaniel G. Clark published *An Outline of the Elements of the English Language* as a textbook for students of philology and literature. The book aimed to trace the history of English through Celtic, Roman, Anglo-Saxon, and Norman periods, portraying modern English as the ultimate combination of these traditions; however, the text was not an objective linguistic study. Instead, it advanced an ideological claim: English was the inheritor of human civilization, “divinely” chosen to promote Christian truth and human progress (Clark, 1864, p. 153). Thereby, Clark’s work cannot be detached from the context of nineteenth-century American expansionism; his portrayal of English as the divinely chosen vehicle for “the world’s evangelization” directly reflects the ideology of Manifest Destiny. Just as this doctrine legitimized westward expansion across North America as a providential mission, Clark conveys the dissemination of the English language as a cultural and spiritual imperative by presenting language as an instrument of divine progress. Clark explicitly formed the English language as a tool of cultural hegemony, and his book depicted people outside the sphere of European civilization as “barbaric others,” while presenting American values as universal norms. In this regard, N. G. Clark’s book reflects the “Orientalist perspective” that frequently legitimized colonial expansion and cultural domination within nineteenth-century discourse (Eker, 2025, p. 30).

This study aims to analyze how N. G. Clark constructs English as the “language of civilization” in *An Outline of the Elements of the English Language*. While the relation between language education and cultural hegemony was already established in the nineteenth century, Clark was among the first American figures to combine English instruction with missionary theology to promote U.S. cultural expansionism. In this sense, N. G. Clark’s book reveals the interdependence of language, missionary education, and imperial ideology.

1. The Transformation of Missionary Education

During the early nineteenth century, the American Board adopted the educational approach advocated by Corresponding Secretary Rufus Anderson, who served from 1832 to 1866. In this regard, missionary schools functioned as only auxiliary institutions in evangelization, aligning education with the mission of creating independent churches, and education was restricted to teaching people how to read the Scripture in their own language (Clark, 1894). In Rufus Anderson’s perspective, these schools were intended for individuals who had already converted, rather than for promoting conversion itself. For this reason, he consistently opposed the use of English in missionary schools because he feared it would divert students from missionary work and lead them to pursue “better paying government jobs” rather than returning to their villages (Blaufuss, 2000, pp. 61–62). Accordingly, missionary education remained strictly religious in

terms of content and it was conducted in the vernacular language; no provision was made for a broader curriculum in science, art, or other areas of study.

In the mid-nineteenth century, Nathaniel G. Clark initiated a significant realignment in the American Board's educational strategy. While Rufus Anderson asserted that formal education would divert attention from evangelical efforts, Nathaniel G. Clark advocated that a mere Bible-centered curriculum was insufficient to build resilient and self-reliant Protestant communities. Moreover, Clark emphasizes that Christianity must extend beyond doctrine to shape the intellectual and social development of converts by insisting that "the wisest culture is that which considers him [people] in his intellectual and social as well as in his spiritual life" (1894, p. 141). Clark's approach to English instruction marked a precise break from Anderson's restrictive approach. Unlike his predecessor, Clark argued that excessive restrictions on subjects and English language weakened Protestant communities. For him, a more comprehensive education was essential to building "vigorous, self-reliant" congregations to promote Christian civilization:

The English language was not to be taught, but only the vernacular; and, in the native languages even, no instruction in the arts or sciences was to be given ... but the history of missions has shown that for the development of a Christian community ... some broader view of the education required must be adopted. (Clark, 1894, p. 140).

In this way, missionary education was aligned with cultural expansion and America's influence abroad.

2. The Evolution of English and the Construction of Cultural Hierarchy

In the Preface, Nathaniel G. Clark asserts that his objective is to demonstrate "the vital connection between the language and the physical and intellectual elements of English character" and to promote a period in which "literature cease to be a mere aggregate of written productions, and attain to something of the order of Science" (Clark, 1864, pp. iv-v). The relation between the language and "physical and intellectual elements" of national identity demonstrates how Clark transforms English philology into a scientific justification for Anglo-American cultural hegemony. In order to emphasize this method, Clark references his contemporaries, such as George Marsh, Max Müller, and Richard Trench, who shaped nineteenth-century English philology by presenting language itself as a reflection of cultural identity and moral progress (1864, p. v). In this sense, Clark adopts their approach and explicitly portrays English linguistic evolution as moral progress. For him, the study of English is not merely descriptive but prescriptive, because it demonstrates the emergence of a "civilizing language" which is destined to spread truth and order.

N. G. Clark remarks that *An Outline of the Elements of the English Language* is not a comprehensive textbook, but it is intended to introduce students to the study of English and to "map out the field" (Clark, 1864, p. iii). Yet the work ultimately reveals an ideological and missionary agenda. As Clark suggests, the English language must be studied in relation to "the physical and intellectual elements of English character;" thus philology becomes directly related to racial and cultural aspects (Clark, 1864, p. 1). Through this perspective, the structure and vocabulary of English are presented as expressions of Anglo-Saxon rationality, Christian morality, and historical progress. Thereby, the "scientific study" of language reinforces and legitimizes cultural hierarchy

To trace the historical development of the English language, Clark begins by examining the influences of Celtic and Roman languages. According to his perspective, the Celts were imaginative and poetic but lacked "steadiness of purpose" and "persistent will" (Clark, 1864, p. 16). Their language was highly inflected and complex, yet it exerted little influence on English beyond its poetic imagination. In this sense, Clark's conclusion is explicit: "It is not strange that a people [the Celts] so radically distinct in spirit and character should have had so little affinity with the stern practical spirit of the Romans, and later, of the Saxon race" (Clark, 1864, p. 19). This statement positions Celtic culture as mystical, impractical, and ultimately subordinate to the rationality of the Anglo-Saxons. By contrasting their "distinct spirit and character" with the "stern practical spirit" of the Roman and Saxon culture, the book constructs a narrative in which civilization progresses through disciplined and practical races. Through Edward Said's concept of

Orientalism, which exposes how Western knowledge systems construct the “Other” to reinforce cultural domination, Clark’s narrative portrays the Celts as exotic, irrational, and inferior (Said, 1979).

N. G. Clark considers the influence of the Romans in a manner similar to that of the Celts. While Latin was the language of education and administration, its impact on the English vocabulary was limited to place names. Clark argues that although the Romans brought art and civilization wherever they went, their language disappeared with the withdrawal of their legions. Nevertheless, Rome brought “settled order” and “civilized habits of life,” which the Anglo-Saxons later adopted and transformed into the foundation of their civilization (Clark, 1864, p. 21). At the same time, Clark legitimizes the civilizing impact of the Romans through the Latin language by emphasizing that the language of “the educated class” was Latin and all theological, philosophical, and scientific texts were also written in this language (Clark, 1864, p. 74). This depiction transforms Latin into an instrument of cultural hegemony by confining education to a limited elite and constructing a hierarchical order that aligns education with civilization. This kind of linguistic and intellectual construction reflects the Gramscian cultural hegemony, in which the dominant group maintains its power not only through coercion but also by securing the consent of the dominated through education, religion, and culture. In this sense, “the supremacy of a social group manifests itself in two ways, as ‘domination’ and as ‘intellectual and moral leadership’” (Gramsci, 1999, p. 212). By re-emphasizing this structure, Clark portrays English as the modern successor to this cultural legacy in which people “consent” to the moral authority and civilizational legitimacy of Anglo-Saxon heritage.

The book depicts the development of the English language through the intercourse of Anglo-Saxon and Norman influences, and idealizes the Anglo-Saxon heritage for its moral rigor, piety, and practical focus. Clark claims that Anglo-Saxon writers “preferred to poetize moral and religious maxims or doctrines, and practical information for the benefit of their fellow-men” (Clark, 1864, p. 31). This portrayal positions Anglo-Saxon culture as the foundation of English civilization. Accordingly, the Normans introduced aristocratic refinement and a social hierarchy into English civilization, establishing the “patrician class.” For Clark, the Normans represent the civilizing and cultured force in “the English nobility” and “the British government” (Clark, 1864, p. 54). Thus, the practicality of the Saxons and the aristocratic practices of the Normans together shaped the moral and political values that, in Clark’s view, defined the English national character. In this regard, Clark’s interpretation of English development reflects nineteenth-century racial philology, since it treats the language’s linguistic and cultural evolution as an ultimate progression towards Anglo-American civilization.

After examining the historical progress of English, Clark focuses on distinguishing British and American English. For Clark, language reflects the moral and national character of its speakers as “it has varied as the national and moral character of the people has changed” (1864, p. 146). Traditions and inherited habits give British English an aristocratic character, while the American democratic spirit endows its language with diversity and adaptability. The social structure in the United States fosters a broader but less refined common language. In this way, the refinement of the English idiom becomes an emblem of democratic progress in Clark’s view (1864, p. 151). Subsequently, he describes American English as a natural successor to Anglo-Saxon and Norman traditions. The moral influence of the Saxons and the intellectual refinement of the Normans, as reflected in the canon of English literature, reached its peak in an American discourse that blended moral integrity with a democratic spirit. Clark relates this linguistic evolution to the formation of American political discourse:

In one direction at least American authors have enriched the language, — in that of political discussion. The state papers of the Revolution and the works of our great statesmen, Hamilton, Madison, Jefferson, the Adamses, and Webster, have taken up and carried forward to greater completeness the work begun by Milton and Sidney, and others, noted in the political discussions of the seventeenth century on British soil. (Clark, 1864, p. 153)

Clark positions the United States as the heir to English intellectual tradition by claiming that the American statesmen “carried forward” the work of Milton and Sidney. According to him, American political discourse represents the epitome of Anglo-Saxon civilization, where moral discipline, rationality, and

Christian virtues are combined. Thereafter, the book justifies American cultural hegemony as the extension of this tradition:

The written language of the two nationalities [Great Britain and the United States], as the inheritor of all the literature of the past, and the embodiment of the utmost variety of thought on all human interests, must remain substantially the same. The great truths which underlie all human progress, the conditions of the world's evangelization, and the triumph of a Christian civilization, have been committed to it. Its extension and the conservation of its powers are thus intimately connected with the progress of culture and of humanity. (Clark, 1864, p. 153)

Clark's statement demonstrates the theological and imperial mindset that shaped his philological argument. Accordingly, the English language emerges as a "divine" medium for global moral education. By asserting that English has been "committed" with the "conditions of the world's evangelization," Clark combines the missionary zeal with cultural expansion. Therefore, the connection between linguistic superiority and religious mission was central to Clark's educational perspective and was directly reflected in his educational philosophy:

The expurgation of Christian ideas from English textbooks, and the exclusion of the gospel from higher institutions of learning, have led hundreds of thousands, if not millions, to surrender old faiths with which errors in science were inextricably mingled, and have left them without any religion at all. (Clark, 1884, pp. 194-195).

In this regard, he argued that not prioritizing Christian principles in education threatened both the language and the civilization it represented. Thus, the spread of English symbolized the dissemination of Christianity and civilization.

3. Missionary Education and the Civilizing Discourse

Nathaniel G. Clark's claim that English was the "language of civilization" provided the intellectual basis for a significant shift in the American Board's missionary strategy by transforming missionary schools from auxiliary religious institutions into primary instruments of American cultural hegemony. By emphasizing English education and secular higher education at the mission fields, Clark established a model of cultural imperialism that profoundly exerted American influence in overseas mission fields during the second half of the nineteenth century. This approach represented a decisive separation from the vernacular language-based education advocated by his predecessor. Clark argued that a system focused solely on reading sacred texts written in the local language was insufficient for developing the intellectual and social capacity necessary for self-sufficient Protestant communities. According to him, Christians required the "wisest culture," encompassing intellectual, social, and spiritual development. This standpoint justified the establishment of American-style colleges in mission fields. Clark emphasizes the significant increase in education and non-vernacular academic curriculum during his administration: "The same period has also witnessed the establishment of our eleven Christian colleges ... to whose students the best thought of the world is now accessible through the medium of the English language" (Clark, 1894, p. 142). By defining English as the only "medium" that would lead to "the world's best ideas," Clark portrayed local languages as inherently inadequate for accessing modernity, science, and philosophical discourse. Thus, English was promoted as an indispensable prerequisite for intellectual advancement. This perception of linguistic superiority created a cultural hierarchy, compelling students who wanted to pursue modern professions or engage with global intellectual currents to adopt English and its Western-centric heritage. In this way, they secured the "consent" of the dominated group, the fundamental mechanism of Gramsci's cultural hegemony. Therefore, Clark's school model aimed to achieve this cultural domination by presenting the American intellectual tradition as a universal value transmitted through the English language.

The long-term impact of this education model emerged in the memoirs of Halide Edip Adıvar, a prominent graduate of the American College for Girls at Constantinople (ACG). Although the education

of girls was not a priority for the American Board initially, it rapidly became a central focus. As Çoban Döşkaya states, the American Board considered these girls as “mothers of the future” and aimed to “increase the number of female teachers, provide educated wives for native helpers, convert girls inclined toward this religion to Protestantism, and instill Western values in them” (2020, p. 1062). Adıvar’s narrative stands as a testament to this internalized cultural transformation promoted by American missionary schools. She describes how the college’s atmosphere of intellectual modernity detached her from Ottoman culture by contrasting the school’s “free atmosphere” with “suspicious, smothering, and over-oppressive machinery of absolutism to which ... [her] home life was constantly exposed” (1926, p. 198). By inherently portraying the Ottoman political and social sphere as “pathological” and backward, her discourse demonstrates the necessity of Western intervention as a “civilizing force,” which was the idea that missionaries sought to instill in their students. Adıvar’s story about the American yacht represents this cultural hierarchy constructed through language and cultural education. She describes her experiences during her yacht visit with Miss Prime as follows: “So when Miss Prime proposed to take me with her to visit some people on an American yacht that was anchored in the Bosphorus I went with her as naturally as an American girl” (Adıvar, 1926, p. 198). When Adıvar depicts herself as acting “as naturally as an American girl,” she reflects the internalization of the hegemonic culture’s norms, suggesting how this discourse subtly displaces the cultural norms of the subordinated group. This act of consent, in which the local community willingly adopted American cultural values, emerged as a result of the idea of disseminating American culture through the English language, as discussed in N. G. Clark’s *An Outline of the Elements of the English Language*. This process demonstrates how Western knowledge systems construct the “Other” in the East, women in the Ottoman State in this case, as irrational and politically inadequate in order to reinforce Western cultural hegemony.

CONCLUSION

Nathaniel G. Clark’s *An Outline of the Elements of the English Language* embodies the convergence of philology, theology, and imperial ideology in nineteenth-century America. Although the book appears to be a linguistic history, it legitimizes cultural hegemony methodologically since it presents English not merely as a language but as a means of civilization. By sanctifying English as “the world’s evangelization medium,” Clark transformed linguistic studies into an ideological tool that justifies US cultural expansionism under the name of education and moral progress. With the shift from the propagation of the Gospel in vernacular language to English-based education, Clark redefined missionary education and introduced a crucial realignment in the American Board’s strategy, which equated English proficiency with spiritual and intellectual liberation. With this philological approach, Clark positioned English as the linguistic expression of divine order and modernity by characterizing Anglo-Saxon rationality and Christian morality as universal truths. This merge of language and moral agency formed the intellectual basis of American cultural imperialism. Thus, missionary schools emerged as institutions that shaped consciousness, fostered consent, and embedded Western norms within the communities in which they operated.

The impact of Clark’s ideological methodology extends beyond his tenure and influenced students in the foreign mission fields. Halide Edib Adıvar emerges as the idealized student figure of this approach. Adıvar’s internalization of American cultural ideals reflects the hegemonic mechanism in N. G. Clark’s language theory. Therefore, Clark’s work, which conceptualizes English as a civilizing medium, demonstrates how imperialist discourse could be enforced not through coercion but through persuasion, education, and the universal appeal of Anglo-Saxon cultural values. In this respect, *An Outline of the Elements of the English Language* symbolizes nineteenth-century cultural imperialism through the reconstruction of language history as a means of moral instruction and the legitimization of Western civilization.

KAYNAKÇA

- Adıvar, H. E. (1926). *Memoirs of Halide Edib*. New York: Century CO.
- Alan, G. (2002). *Merzifon Amerikan Koleji ve Anadolu'daki etkileri*. Erciyes University Institute for Social Sciences, Kayseri.
- American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM). (1833). *Constitution, laws and regulations of the American Board of Commissioners for Foreign Missions*. Boston?: s.n.
- Blaufuss, M. S. (2000). *Goals of the American Madura mission: A study of changing mission goals in the American Board of Commissioners for Foreign Missions during the nineteenth century*. Princeton Theological Seminary, New Jersey.
- Clark, E. S. (1897). *Memorial of the Rev. Nathaniel G. Clark*. Boston: The Pilgrim Press.
- Clark, N. G. (1864). *An outline of the elements of the English language*. New York: Charles Scribner.
- Clark, N. G. (1884). *Higher Christian education as related to foreign missionary work*. Editor E. S. Clark, Memorial of the Rev. Nathaniel G. Clark (pp. 188-202). Boston: The Pilgrim Press.
- Clark, N. G. (1894). *A Retrospect*. Editor E. S. Clark, Memorial of the Rev. Nathaniel G. Clark (pp. 111-146). Boston: The Pilgrim Press.
- Çoban Döşkaya, F. (2020). Amerikan Board misyoneri Laura Farnham'ın Osmanlı Devleti'ndeki faaliyetleri. *Turkish Studies - History*, 15(4), 1055-1079. <https://dx.doi.org/10.47846/TurkishStudies.46856>.
- Eker, N. (2025). *The dissemination of American culture through missionaries: American Board secretary Nathaniel G. Clark, 1865-1894*. Dokuz Eylül University Graduate School of Social Sciences, İzmir.
- Gramsci, A. (1999). Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). New York: Lawrence & Wishart.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

The Unbearable Lightness of Being A Mother: Shirley Jackson's *Life Among The Savages*

Olgahan BAKŞI YALÇIN*

ABSTRACT

Shirley Jackson (1916–1965), an American writer who balanced the roles of housewife, mother, and author, critically engaged with the patriarchal domestic ideals shaping the lives of white, middle-class women in mid-twentieth-century America. While raising four children, she produced a prolific body of work, including six novels, two memoirs on motherhood, and numerous short stories. Though best known for “The Lottery” and gothic novels like *The Haunting of Hill House* (1959), Jackson’s domestic writings — especially *Life Among the Savages* (1953) and its sequel *Raising Demons* (1957) — offer a compelling literary portrait of Cold War-era domesticity. Often categorized as a light memoir, *Life Among the Savages* presents the “unbearable lightness” of motherhood in Jackson’s ironic and self-aware style; echoing Milan Kundera, this lightness manifests in emotional labor, loss of identity, and the continual performance of maternal joy. This study argues that Jackson portrays the home not merely as a shelter but as a space where cultural expectations constrain women’s subjectivity, encompassing both silent despair and dark comedy. Betty Friedan’s “problem that has no name” (1963)—the experience of mothers who, despite constant domestic engagement, feel invisible, emotionally detached, and psychologically fragmented—resonates strongly with Jackson’s narrator. The study also highlights Adrienne Rich’s (1976) distinction between lived motherhood and its patriarchal institutionalization, demonstrating that Jackson’s narrative is not only autobiographical but also subversive. In conclusion, *Life Among the Savages* functions as a critical text exposing the contradictions and limitations of postwar American motherhood, offering a feminist reading of maternal life under domestic ideology.

Keywords: Humor and irony, *Life Among the Savages*, maternal identity, Postwar gender norms, suburban domesticity

Anne Olmanın Dayanılmaz Hafifliği: Shirley Jackson’ın *Life Among The Savages* Başlıklı Eseri

ÖZ

Ev hanımı, anne ve yazar kimliklerini bir arada taşıyan Amerikalı yazar Shirley Jackson (1916–1965), eserlerinde 20. yüzyıl ortası Amerika’ında beyaz, orta sınıf kadınların yaşamlarını şekillendiren ataerkil ev ideallerini eleştirel bir bakış açısıyla incelemiştir. Jackson’ın dört çocuk yetiştirirken altı roman, annelik üzerine iki anı kitabı ve çok sayıda kısa öykü üretmesi dikkat çekicidir. *Piyango* ve *Tepedeki Ev* (1959) gibi gotik romanlarıyla tanınsa da Jackson’ın ev hayatına dair yazıları — özellikle *Life Among the Savages* (1953) ve devamı niteliğindeki *Raising Demons* (1957) — Soğuk Savaş dönemi ev yaşamının çarpıcı bir edebi portresini sunar. Genellikle hafif bir anı türü olarak değerlendirilen *Life Among the Savages*, Jackson’ın ironik ve öz farkındalığı yüksek üslubuyla anneliğin “dayanılmaz hafifliğini” gözler önüne serer; Milan Kundera’nın kavramsallaştırdığı gibi, bu hafiflik duygusal emek, kimlik kaybı ve anneliğin sürekli performansa dönüştüğü bir yaşamda belirgindir. Bu çalışma, Jackson’ın evi yalnızca bir barınma alanı olarak değil, kültürel beklentilerin kadınların öznelliklerini zorladığı hem sessiz umutsuzluğun hem de karanlık komedinin yaşandığı bir mekân olarak tasvir ettiğini savunmaktadır. Betty Friedan’ın “adı olmayan sorun”u (1963), sürekli ev içi etkileşimde bulunmasına rağmen görünmez hissedilen, duygusal olarak kopuk ve psikolojik olarak parçalanmış anne anlatıcısıyla derin yankı bulur. Adrienne Rich’in (1976) gerçek annelik deneyimi ile anneliğin ataerkil kurumsallaşması arasındaki ayrımına dikkat çeken bu çalışma, Jackson’ın anlatısının yalnızca otobiyografik değil, aynı zamanda ezber bozan bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, *Life Among the Savages*, savaş sonrası Amerikan anneliğinin çelişkilerini ve sınırlamalarını açığa çıkaran eleştirel bir metin olarak işlev görmektedir ve ev içi ideoloji altında anneliği feminist bir bakışla okuma imkânı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mizah ve ironi, *Life Among the Savages*, annelik kimliği, savaş sonrası cinsiyet normları, banliyö domestik yaşamı

INTRODUCTION

Known for her distinctive blend of psychological horror, gothic themes, and sharp social commentary, Shirley Jackson (1916–1965) occupies a paradoxical place in the American literary scene. While her fiction — most famously “The Lottery” (1948) and *The Haunting of Hill House* (1959) — haunts readers with its unsettling portrayal of social conformity, her autobiographical works, *Life Among the Savages* (1953) and its

*Associate Professor, Bolu Abant İzzet Baysal University, English Language and Literature, olgahan.baksijalcin@ibu.edu.tr,
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-5527-9200>.

sequel *Raising Demons* (1957), expose the quieter yet equally disturbing constraints of mid-century American womanhood. Often dismissed as lighthearted accounts of family life, these memoirs, drawn from Jackson's own experiences as a wife and mother, convert the conventions of domestic comedy into instruments of feminist resistance. Through her use of humor, irony, and narrative detachment, she reveals motherhood not as a natural vocation but as a socially imposed performance that simultaneously demands affection and enforces self-effacement (Murphy, 2005). Her biographer Ruth Franklin argues that Jackson's domestic writing and her gothic fiction are not separate realms but "*two sides of the same imaginative coin*" (2016, p. 225), both confronting the psychic strain of postwar femininity. She observes that "*beneath Jackson's cheerful domesticity lies a sense of dread—an awareness that the home, far from being a sanctuary, is often the stage upon which identity disintegrates*" (Franklin, 2016, p. 231). Darryl Hattenhauer, similarly, emphasizes the political subtext of Jackson's humor, reading her portrayals of motherhood and marriage as "*trenchant critiques of Cold War conformity and its gender prescriptions*" (2003, p. xiv). For Hattenhauer, Jackson's seemingly light tone conceals a "*radical discontent with the ideological pressures of domestic normalcy*" (2003, p. 89). Together, these scholars demonstrate that Jackson's irony and absurdity function not merely as stylistic devices but as forms of cultural resistance, exposing the psychic toll of postwar domestic ideology. Their insights reaffirm Jackson's status as a writer who, long before second-wave feminism, articulated the contradictions of gender, identity, and power embedded in the ordinary rhythms of everyday life.

To fully appreciate Shirley Jackson's *Life Among the Savages*, it is essential to situate the work within the cultural and historical context of Cold War America. The 1950s witnessed the consolidation of the suburban nuclear family as the dominant national ideal — one that equated domestic order with social stability and national security. American women, who had been mobilized to join the workforce during World War II, were systematically encouraged to return to domestic roles as full-time homemakers in the postwar period (Ryan & Terzian, 2009). This ideological redirection was reinforced by a robust network of cultural institutions, including advertising, women's magazines, television sitcoms, and psychiatric discourses, that collectively naturalized the image of the contented housewife in American society (Walker, 1985). Thus, the concept of home was reimagined not merely as a private sphere but as a moral and political frontier, where women were tasked with maintaining the emotional equilibrium of the nation. Elaine Tyler May, in *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, argues that "*Americans turned to the family as a bastion of safety in an insecure world... Cold War ideology and the domestic revival [were] two sides of the same coin*" (May, 2008, p. 16). May's words capture how Cold War anxieties — pervasive fears of nuclear destruction, communist infiltration, and social disintegration — produced an intensified cult of domesticity that conflated family life with patriotic duty. In other words, the suburban home functioned as a symbolic defense mechanism against both ideological and existential threats. However, as historian Linda K. Kerber (2002) reminds us, the quiet frustrations and intellectual dissonance experienced by American women confined to domesticity formed the invisible groundwork for the feminist consciousness that would emerge more visibly in the decades to follow.

In this cultural context, American feminist activist Betty Friedan coined the term "*the problem that has no name*" (1963, p. 9) in her seminal work, *The Feminine Mystique* (1963), to describe the widespread yet unspoken dissatisfaction experienced by many suburban housewives. Despite their outward privilege, these women suffered from a profound loss of identity, autonomy, and intellectual fulfillment. Their emotional, physical, and reproductive labor was naturalized, rendered invisible, and excluded from both public recognition and personal satisfaction. Friedan highlights the immense cultural pressure placed upon women in this period as follows: "*The suburban housewife—she was the dream image of the young American woman and the envy, it was said, of women all over the world... Millions of women lived their lives in the image of those pretty pictures of the American suburban housewife...*" (1963, p. 7). It is precisely this postwar ideology that Jackson inhabits and quietly dismantles in her memoirs. Despite their humorous and seemingly lighthearted tone, they offer a deeply subversive commentary on the emotional and existential costs of domestic conformity. In her depiction of suburban motherhood, domestic order becomes indistinguishable from entrapment, and the laughter that sustains the household masks a profound psychic strain. Thus, this paper argues that Jackson's *Life Among the Savages* dramatizes the contradictions of postwar domestic ideology by transforming this psychic tension into comic

form. In doing so, she anticipates feminist critiques of the housewife's alienation later articulated by Friedan and Adrienne Rich, while her narrator's oscillation between levity and despair evokes what Milan Kundera would call the "unbearable lightness" of being.

1. Irony and Domestic Ideology: Jackson's Subversive Housekeeping

Published in 1953, *Life Among the Savages* provides an account of Jackson's life in rural Vermont with her husband, Stanley Edgar Hyman, a literary critic, and their four children. The title itself seems to be layered with irony. On the surface, the word "savages" refers playfully to her children's unruly behavior. Nevertheless, the phrase also evokes a more profound cultural critique: that the idealized domestic sphere is far from being a civilizing, nurturing haven; instead, it is a place of chaos, confinement, and domestic turbulence for women. This irony is, for instance, exemplified in the episode involving Jackson's eldest child, Laurie, whose stories about a mischievous boy named Charles at school turn out to be confessions of his own misbehavior. Through this humorous twist, Jackson exposes the blurred boundaries between innocence and transgression within the supposedly civilized space of home and school, reinforcing the satirical undertones of the title. As Jackson herself observes: "...*This is the way of life my husband and I have fallen into, inadvertently, as though we had fallen into a well and decided that since there was no way out we might as well stay there and set up a chair and a desk and a light of some kind*" (2019, p. 1). In this passage, Jackson humorously highlights the unpredictable challenges of family life, demonstrating how she and her husband adapt to the demands of parenting with resilience. The metaphor of "falling into a well" not only emphasizes the sudden immersion into domestic responsibilities but also conveys how they manage to create a sense of order in the home. As Nancy Walker (1988) suggests, such humor operates as a coded critique of the feminine ideal rather than mere self-deprecation. Jackson's playful irony embodies what Walker calls "funny feminism" (1988, p. 109), utilizing wit to expose the contradictions of postwar domestic ideology. Through this ironic lens, Jackson reveals how the everyday experience of motherhood, amid the chaotic and affectionate rhythms of domestic life, disrupts the conventional ideals of order and harmony that American women were expected to uphold.

Within the seemingly benign setting of her own home, the monstrous element is not the unknown, but the familiar—the repetitive, draining, absurd rituals of motherhood. As the narrative reveals, shopping, cleaning, disciplining, managing appointments, and remembering lunch boxes form the fabric of the suburban mother's days. At one point, while trying to write, Jackson describes how her children keep interrupting her every few minutes with demands for sandwiches or stories, turning the act of authorship itself into another chaotic household task. Her children's imaginative behaviors further amplify this domestic absurdity: her second child, Jannie, famously invents around seven different names for herself, attributing mischief and disobedience to these alter egos whenever her mother might disapprove. Through such moments, Jackson exposes the negotiation of guilt, identity, and agency within the maternal sphere, revealing how even children internalize and parody the mechanisms of moral discipline. Nevertheless, she humorously acknowledges this overwhelming list of duties herself as follows: "...*if only I had learned what those little tasks were, I would have understood beforehand that motherhood was going to come with a list as long as the main street of town, only mine was never going to have a sense of direction; it was just a list, not a road map...*" (2019, p. 83). In these lines, she conveys the chaotic, often aimless nature of motherhood, showing the unexpected reality of parenting, where lists are made but, unlike a map, they do not guarantee a straightforward path forward. This tonal distance creates what feminist narratologists identify as a "double-voiced discourse" (Showalter, 1981, p. 201), in which humor conceals critique. This resonates with many contemporary mothers who feel overwhelmed by the multitude of daily tasks that seem to lack clear direction or satisfaction.

In this sense, *Life Among the Savages* also illuminates what good housekeeping signifies in Jackson's cultural universe. The phrase—so profoundly embedded in mid-century American domestic ideology—signals not merely the practice of maintaining a clean home, but also the moral and social regulation of women's lives. Therefore, good housekeeping becomes both an aesthetic and ethical expectation: a marker of a woman's worth and a reflection of her family's social standing. However, Jackson's portrayal of her own domestic life dismantles this ideal. Her cluttered household, perpetually disordered and full of interruptions, satirizes the image of the immaculate, cheerful homemaker promoted by postwar magazines such as *Good*

Housekeeping and *Ladies' Home Journal* (Shotwell, 2013). In an attempt to meet these impossible standards, the family even hires a series of domestic helpers; yet, none of these women manage to stay for long, which seems to be an implicit commentary on the exhausting and unsustainable nature of women's domestic labor. In Jackson's narrative, the home serves as both a stage and a trap—an ideological space where the feminine self is controlled through endless acts of tidying and nurturing. In her memoir, Jackson's narrator openly rejects the myth of domestic perfection, confessing with characteristic irony: "I have never in my life made any pretense at being an efficient housekeeper; I can make a fair gingerbread and I know a thing or two about onion soup, but beyond the most rudimentary sweepings and dustings I am not capable" (Jackson, 2019, p. 90). This admission is not merely humorous—it exposes the ideological absurdity of the good housewife ideal by turning failure into a moment of self-awareness and critique. Jackson transforms these mundane routines into a form of quiet rebellion, revealing how the very concept of good housekeeping masks the psychic and emotional labor that women are expected to perform. Her laughter becomes a mode of feminist resistance, a performative subversion of the domestic script, reflecting the discontent of American women in the mid-20th century.

Jackson's domestic humor mirrors the dissatisfaction that Betty Friedan would later define as the central paradox of postwar womanhood. As Friedan observed in her interviews for *The Feminine Mystique*, one woman described her experience of domestic life as follows: "I felt as if I had lost myself in a maze of trivial duties... I wasn't living; I was existing from one chore to the next" (1963, p.16). This reflection enhances the sense of confinement and existential frustration that Jackson similarly illuminates through humor and irony in her memoir as clear in these words: "I have always believed, against all opposition, that women think in logical sequence, but it was not until I came to empty the pockets of my light summer coat that year that I realized how thoroughly the housekeeping mind falls into the list pattern..." (2019, p.74). Together, these observations link the absurdity, repetitiveness, and confinement of domestic labor to the broader psychological and social pressures that mid-twentieth-century American women faced. Like the author herself, the narrator of *Life Among the Savages* is engaged in the expected rituals of maternal care and frequently exposes the performative absurdity of it all. To illustrate, she carefully repurposes her first child, Laurie's, outgrown clothes for her second daughter, Joanne, later altering the same garments for the younger children. Likewise, she is drawn into the children's games as an unwilling participant and compelled to display polite sociability toward teachers and other parents, revealing the exhausting performativity that underlies American suburban motherhood. Despite the growing success of her books and her rising fame, Jackson continued to live a dual existence—"She was Mrs. Stanley Hyman: housewife, PTA member, faculty wife, mother to Laurence, Joanne, and now Sarah. And she was Shirley Jackson, the author... But Jackson also would grow skilled at manipulating it—and at using it in her fiction to illuminate the problems that defined women's lives of her era" (Franklin, 2016, pp. 242–243). In relating the exhaustion and absurdity inherent in these everyday performances, Jackson transforms the suburban household into a stage where the myths of femininity and domestic bliss quietly unravel, laying bare the emotional cost of living within a system that demands both perfection and self-erasure.

2. The Emotional Economy of Motherhood: From Invisible Labor to Existential Lightness

Adapting to life in rural Vermont required learning new skills and adjusting to new expectations. The peculiarities of the house continued to inspire humorous episodes — whether it was the ancient plumbing system, the absurd scene in which her husband chased a mouse with a shotgun, or the unpredictable weather that always seemed to thwart their plans. However, beneath these episodes lies the subtle strain of suburban domesticity: the isolation and endless labor of maintaining a household gradually replace the social and practical ease of urban life, contributing to the pervasive sense of emptiness that haunts American women's domestic experiences. As Friedan asserts, the domestic sphere, idealized as a site of maternal fulfillment, becomes instead a space of quiet erasure: "Just what was this problem that has no name? What were the words a woman would say, 'I feel empty somehow... incomplete.' Or she would say, 'I feel as if I don't exist.' Sometimes she blotted out the feeling with a tranquilizer. Sometimes she thought the problem was with her husband, or her children, or that what she really needed was to redecorate her house, or move to a better neighborhood, or have an affair, or another baby" (1963, pp. 9-10). In Jackson's memoir, this same sense of existential depletion takes comic form; her self-deprecating humor masks a deep awareness of the repetitive, self-effacing labor that sustains domestic order. Jackson's

own narrative echoes this profound dissatisfaction: “I have, as I say, never found a way of life preferable to this; its only fault—aside from the back-breaking labor and the vicious pie crusts which refuse to brown—is that it goes on and on, without, it seems, any major change at all” (2019, p. 21). Together, these passages illuminate the monotonous, invisible, and emotionally draining nature of postwar domestic life, highlighting how both the societal institution of motherhood and the reality of women like Jackson’s narrator impose relentless demands while offering little recognition or fulfillment.

Building on Friedan’s critique of domestic emptiness and invisibility, Adrienne Rich (1976), in *Of Woman Born*, further refines the analysis by distinguishing between the *experience* of motherhood and the *institution* of motherhood. For Rich, the former refers to the reality of a woman’s relationship with her children—an experience that can be profound, creative, and empowering. The latter, however, is a patriarchal construct that appropriates this personal bond, transforming it into an instrument of social control. As she argues, “Motherhood is not simply a personal experience; it is also an institution, a social construct that imposes demands and restrictions upon women, shaping their lives and limiting their freedom” (1976, p. 13). The institution of motherhood, therefore, prescribes what love should look like, dictating that maternal devotion be constant, self-sacrificial, and cheerful. Jackson dramatizes precisely this tension between emotional truth and institutional expectation. Her narrator’s affection for her children is evident in moments of tenderness and humor: yet, these are undermined by exhaustion, anxiety, and the erosion of her own sense of self. One emblematic scene occurs when the children insist on traveling by car instead of taking a taxi and immediately begin to quarrel over who will sit in the front seat. Because her husband refuses to drive, the mother narrator is forced to assume this task as well—learning to drive, buying a car, and managing yet another sphere of family responsibility. This episode, while comical on the surface, underscores how maternal care extends endlessly to fill every domestic gap, turning even mobility and leisure into new arenas of labor and control. The memoir’s comedy often arises from this collision: the warmth of maternal feeling collides with the absurdity of the social script that demands women find joy in servitude. When the narrator forgets her children’s birthdays or drifts off in the middle of chores, Jackson exposes how emotional fatigue erodes the idealized image of maternal omnipresence. Through irony, Jackson reveals that the problem is not the mother’s failure to love, but a cultural system that exploits that love until it becomes indistinguishable from duty.

Jackson’s memoir is also remarkable for its emotional economy, in other words, the invisible work of sustaining others’ feelings that Arlie Hochschild would later theorize as “*emotional labor*”. This anticipatory insight is evident decades before Hochschild introduced the term in *The Managed Heart* (1983), as Jackson had already captured the hidden demands placed on women to manage not only the household but also the emotions of everyone within it. As Hochschild defines it: “*Emotional labor refers to the process by which workers manage their feelings in accordance with the expectation of jobs which usually have organizationally defined rules and guideline.*” (1983, p.7). In Jackson’s *Life Among the Savages*, this concept is embodied in the daily life of her maternal narrator, whose emotional work extends far beyond the visible tasks of homemaking. The mother narrator must remain cheerful, attentive, and emotionally available—regardless of her own internal state. A similar pattern appears later in the memoir, when her husband attends a conference and Jackson is left to cope with a series of domestic misfortunes on her own. Despite the car breaking down, the furnace failing, and her running out of money, she insists on maintaining composure and emotional stability for the sake of her husband’s comfort:

My husband called that night and asked how was everything going, and I said well, the car had broken down and the furnace had gone out and I had run out of money and no one could get the top off the mayonnaise. He asked had he better come right home? and I said of course not, everything was fine now, except for the mayonnaise. He was just back from having dinner with friends, he said, and was on his way to a poker game (Jackson, 2019, p.153).

The humor in this scene thinly veils a deeper irony: the wife’s role as the stabilizing emotional center of the family persists even in crisis, revealing how emotional labor functions as both a performance of care and a mechanism of self-erasure. Through this portrayal, Jackson exposes the gendered expectation that the

suburban mother must regulate not only the household but also the collective emotional climate—moderating the children’s moods, soothing her husband’s frustrations, navigating social obligations, and keeping the chaos of family life from spinning out of control.

Taken together, these feminist critiques illuminate the profound ambivalence at the heart of Jackson’s domestic narrative. This ambivalence finds an unexpected philosophical echo in Milan Kundera’s notion of *the unbearable lightness of being*. As articulated in *The Unbearable Lightness of Being* (1999), Kundera’s concept indicates the existential tension between ephemerality and significance. Lightness, for Kundera, signifies freedom and weightlessness—the absence of responsibility—but this very freedom can become unbearable when it deprives life of meaning. As he explains,

“The heaviest of burdens is simultaneously an image of life’s most intense fulfillment. The heavier the burden, the closer our lives come to the earth, the more real and truthful they become. Conversely, the absolute absence of a burden causes man to be lighter than air, to soar into new heights, take leave of the earth and his earthly being, and become only half real, his movements as free as they are insignificant” (Kundera, 1999, pp. 4–5).

This paradox of “unbearable lightness” emphasizes the tension between freedom and responsibility, reminding us that meaning often arises not from weightlessness, but from the very burdens we bear. Jackson’s narrator similarly inhabits this paradox. Her humor, her satirical depictions of domestic life, and her constant oscillation between chaos and control evoke a form of emotional lightness. However, this levity is not liberation—it is a coping mechanism, a way of surviving the psychic and emotional weight of motherhood. The mother figure floats between crises, jokes, and distractions, rarely anchored by solitude or self-recognition. Much like Kundera’s protagonists who drift through the fragility of modern existence, Jackson’s narrator lives in perpetual motion, performing ease while enduring fatigue, loneliness, and disorientation. In this sense, Jackson’s humor functions as a kind of existential armor—a delicate performance that conceals the heaviness beneath. Her laughter enacts the very paradox Kundera attributes to lightness.

CONCLUSION

Elaine Showalter regards Shirley Jackson as “one of the most sophisticated crafters of fiction during the 1950s, with work compared during her lifetime to Poe and James,” yet notes that she “has long been neglected by most critics of American literature” (2009, p. 556). This neglect has, in recent years, been challenged by scholars such as Ruth Franklin and Darryl Hattenhauer, who have repositioned Jackson within the canon of twentieth-century American literature. As discussed above, Jackson’s ostensibly lighthearted memoirs and her darker fiction are not oppositional but complementary, each illuminating dimensions of the same patriarchal structures that circumscribe women’s autonomy and confine them to the margins of social, cultural, and intellectual authority. In this sense, her domestic narratives extend the logic of her horror fiction: the haunted house of her gothic tales becomes the family home, and the monstrous other is not supernatural but emerges from the repetitive, exhausting, ideologically charged routines of everyday suburban life (Baksi Yalcin, 2020). Jackson’s writing exposes how domesticity operates as both a stage for performing femininity and a site of subtle oppression, where laughter, irony, and narrative detachment mask the psychic weight imposed on women. By portraying maternal labor, household management, and emotional responsibilities of motherhood with humor and precision, she lays bare the invisible yet pervasive structures that regulate women’s lives. Through this dual lens of critique and comedy, Jackson reclaims the domestic sphere as a space for feminist consciousness, showing that the everyday challenges, absurdities, and contradictions of suburban life are themselves political. Her work anticipates later feminist interventions, illustrating how ordinary routines, domestic care, and emotional labor can simultaneously enforce patriarchal norms and provide a platform for psychological resilience and quiet resistance.

In conclusion, Shirley Jackson’s *Life Among the Savages* is far more than a collection of humorous domestic anecdotes: it is a sophisticated critique of Cold War domestic ideology and an exploration of the psychological costs of motherhood under patriarchy. As Franklin notes, Jackson transforms the maternal

experience into literary art, portraying “*life with children*” with a psychological depth and ironic precision that was unprecedented in American letters (2016, p. 296). By bringing Jackson into dialogue with Milan Kundera, Betty Friedan, and Adrienne Rich, we can see how her work dramatizes the paradox of motherhood—the tension between public ideal and private experience, between affection and alienation, between meaning and absurdity. The lightness of motherhood—its supposed simplicity and cultural sanctification—is revealed to be both performative and oppressive. Therefore, Jackson’s humor, far from being merely escapist, functions as a mode of survival that exposes the emotional and ideological weight hidden beneath domestic routine. Finally, her memoir remains a vital text for feminist literary criticism, one that reimagines the domestic sphere not as a peaceful refuge but as a chaotic battleground for women’s autonomy, visibility, and selfhood (Shotwell, 2013). At the same time, Jackson’s playful yet subversive prose ensures that questions of gender and power are woven into the very fabric of everyday life. In doing so, Shirley Jackson not only redefines the boundaries of domestic writing but also anticipates later feminist engagements with the politics of the personal.

REFERENCES

- Baksi Yalcin, O. (2020). *The silent discontent in Shirley Jackson: The Lottery and other stories*. In S. Komut Bakıncı & O. Baksi Yalcin (Eds.), *Silence and silencing in the American context*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Franklin, R. (2016). *Shirley Jackson: A rather haunted life*. New York, NY: Liveright.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. New York, NY: W. W. Norton.
- Hattenhauer, D. (2003). *Shirley Jackson’s American gothic*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Hochschild, A. R. (1983). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jackson, S. (1953). *Living among the savages*. New York, NY: Farrar, Straus and Young.
- Kerber, L. K. (2002). “I was appalled”: The invisible antecedents of second-wave feminism. *Journal of Women’s History*, 14(2), 90–101.
- Kundera, M. (1984). *The unbearable lightness of being* (M. Heim, Trans.). New York, NY: Harper & Row.
- May, E. T. (2008). *Homeward bound: American families in the Cold War era*. New York, NY: Basic Books.
- Murphy, B. M. (Ed.). (2005). *Shirley Jackson: Essays on the literary legacy*. Jefferson, NC: McFarland.
- Rich, A. (1976). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. New York, NY: W. W. Norton.
- Ryan, P. A., & Terzian, S. G. (2009). Our Miss Brooks: Broadcasting domestic ideals for the female teacher in the postwar United States. *Feminist Formations*, 21(1), 76–100.
- Shotwell, A. (2013). “No proper feeling for her house”: The relational formation of white womanliness in Shirley Jackson’s fiction. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 32(1), 119–141.
- Showalter, E. (1981). *Feminist criticism in the wilderness*. *Critical Inquiry*, 8(2), 179–205.
- Showalter, E. (2009). *A jury of her peers: American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York: Alfred A. Knopf.
- Walker, N. (1985). Humor and gender roles: The “funny” feminism of the World War II suburbs. *American Quarterly*, 37(1), 98–113.
- Walker, N. A. (1988). *A very serious thing: Women’s humor and American culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Wobbly Bridges and Wobbly Truths: Postmodern Memory in *The Sense of an Ending*

Özge Nur KASAP*

ABSTRACT

This paper examines Julian Barnes's *The Sense of an Ending* as a paradigmatic example of postmodern metafiction that interrogates the instability of memory, the construction of history, and the elusive nature of truth. Anchored in theoretical frameworks by Jean-François Lyotard and Linda Hutcheon, the study analyzes the novel's disruption of linear temporality and the reliability of narrative through the perspective of its protagonist, Anthony Webster. Barnes crafts a narrative in which memory is fragmented, time is circular, and history is shown to be a subjective reconstruction rather than an objective account. By foregrounding Anthony's role as an unreliable narrator, the novel problematizes traditional notions of autobiographical truth and historical accuracy. The analysis focuses on how Anthony's recollections are continuously reshaped by newly revealed information, challenging both the protagonist's and the reader's assumptions about the past. The novel's self-reflexive narrative, use of documentary fragments such as letters and diaries, and recursive structure serve to highlight the metafictional awareness of its own storytelling. Furthermore, the paper considers Barnes's critique of historiographic authority, as exemplified through classroom debates and intertextual references, which echo postmodern skepticism toward grand narratives. Ultimately, the novel resists definitive interpretation, offering instead a multiplicity of truths that emerge from the interplay between memory, language, and temporality. Thus, *The Sense of an Ending* not only aligns with postmodern literary concerns but also invites readers to confront the inherent uncertainty in how we recall, record, and rationalize our lives.

Keywords: Metafiction , postmodernism, memory, subjective time, truth and fiction

Sallantılı Köprüler ve Sallantılı Gerçekler: *The Sense of an Ending*'de Postmodern Hafıza

ÖZ

Bu makale, Julian Barnes'ın *The Sense of an Ending* adlı romanını, hafızanın istikrarsızlığı, tarihin inşa edilme biçimi ve hakikatin ele avuca sığmaz doğasını sorgulayan örnek bir postmodern metafiction olarak ele almaktadır. Jean-François Lyotard ve Linda Hutcheon'ın kuramsal yaklaşımlarından hareketle, çalışma romanın başkahramanı Anthony Webster'in bakış açısından doğrusal zaman anlayışının ve anlatsal güvenilirliğin nasıl bozulduğunu inceler. Barnes, hafızanın parçalı, zamanın döngüsel ve tarihin nesnel bir olgudan ziyade öznel bir yeniden kurgulama biçiminde sunulduğu bir anlatı evreni kurar. Anthony'nin güvenilir bir anlatıcı olarak konumlanması, otobiyografik gerçeklik ve tarihsel doğruluk kavramlarını temelden sarsar. Analiz, Anthony'nin anılarının yeni bilgiler ışığında sürekli değişip dönüşmesini ele alarak hem karakterin hem de okurun geçmişe dair kabullerini sorgular. Romanın özdeşimsel anlatımı, mektuplar ve günlükler gibi belgeler aracılığıyla kurulan dokümanter katmanları ve döngüsel yapısı, eserin kendi kurmaca doğasının farkında olan metafictional bilincini görünür kılar. Ayrıca çalışma, Barnes'ın sınıf tartışmaları ve metinlerarası göndermeler aracılığıyla tarih yazımının otoritesine yönelttiği eleştiriyi de değerlendirir; bu yaklaşım, postmodernizmin "üst anlatılar" karşısındaki kuşkucu tavrını yansıtır. Sonuç olarak roman, tek bir kesin yoruma direnerek hafıza, dil ve zaman arasındaki etkileşimden doğan çoklu hakikatleri ortaya koyar. *The Sense of an Ending*, yalnızca postmodern edebiyatın temel kaygılarıyla örtüşmekle kalmaz; aynı zamanda bireyin yaşamını nasıl hatırladığı, kayda geçirdiği ve anlamlandırdığı konusundaki kaçınılmaz belirsizlikle yüzleşmeye davet eder.

Anahtar Kelimeler: Üstkurmaca, postmodernizm, hafıza, öznel zaman, gerçek ve kurgu.

INTRODUCTION

With the ambiguous transition from Modernist to Postmodernist literature in the second half of the twentieth century, the interpretation of narrative itself underwent a significant transformation. Postmodernism introduced a deep sense of uncertainty toward established meanings, and the novel became one of the primary genres through which this sustained doubt was expressed. As the distinction between fact and fiction grew increasingly blurred, Postmodern novels began to question dominant "metanarratives"

* Öğr. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, o.kasap@iku.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0002-9791-9680>.

by using self-conscious and de-naturalizing techniques to reveal their own constructedness. In line with Jean-François Lyotard's definition of postmodernism as "incredulity toward metanarratives" (Lyotard, 1984), writers of the period embraced ambiguity and skepticism toward truth. Among them is the English novelist Julian Barnes, whose *The Sense of an Ending* exemplifies postmodern metafiction through its subversion of linear time, history, and memory. The novel unfolds through the "wobbly" recollections of sixty-year-old Anthony Webster as he revisits his so-called "peaceable" past in search of truth.

1. Postmodern Temporality and Narrative Structure

As one of the defining features of the postmodern novel, *The Sense of an Ending* employs a discontinuous narrative structure that reflects circular time and the confusion it generates for readers. As Catherine Burgess observes, "where postmodern plot disrupts causality and coherence to a significant extent, the story (here meaning both the temporal-causal chain of events and yarn) will suffer" as a result of the deconstruction of linear time, an element clearly evident in Barnes's novel (Burgess, 2005, p. 399). Throughout the narrative, Anthony leaves gaps between scenes and memories, shaped by the cloudiness of his recollection, which gradually becomes clearer toward the novel's conclusion. On the very first page, Anthony indirectly warns the reader, "I remember, in no particular order", before offering fragmented glimpses of his past through seemingly disconnected sentences. The entire plot, therefore, revolves around the circular and unstable temporality that structures Anthony's perception of his life (Barnes, 2011, p. 6).

The narrating "I," Anthony Webster, is an elderly man living alone in early twenty-first-century England. He divorced his wife, Margaret, years earlier because, as he admits, their marriage "was perhaps too quiet – too peaceable – for my own good", even though he "enjoyed" it (Barnes, 2011, p. 44). He has a daughter, Susie, whom he estimates to be thirty-four years old. Now retired from his career as an arts administrator, Tony lives in a modest flat surrounded by the ordinary comforts that make up his "peaceable" life. However, this stability is disrupted when he receives a letter from Mrs. Sarah Ford. The letter prompts him to revisit his school days, memories he once dismissed as mere anecdotes, and to reconstruct the past. At this point, the narration shifts from the older Tony, the narrating "I," to the younger Tony, the narrated "I" (Barnes, 2011, p. 6).

2. Memory, Subjectivity, and the Unreliable Narrator

As the narrative moves between the older and younger versions of Anthony, the act of remembering becomes central to the novel's structure. Anthony attempts to recall the key moments that shaped his past, Adrian's suicide, the awkward weekend with Veronica and her family, and his complicated relationships with both Adrian Finn and Veronica Ford, in order to make sense of Mrs. Sarah Ford's letter and the money she left him in her will. Each time he uncovers a new piece of information that alters his understanding of these events, he returns to the past to re-evaluate earlier conversations and encounters. This process repeatedly disrupts the novel's linear progression, pulling both Anthony and the reader back and forth between the 1960s and the early 2000s.

This shifting between past and present also reflects Barnes's broader exploration of time. Unlike objective time, measured by calendars and clocks, Anthony Webster grapples with subjective time, which shapes and confines his memory. He attempts to understand how time functions in his life by revisiting his past, confessing, "We live in time – it holds us and moulds us – but I've never felt I understood it very well" (Barnes, 2011, p. 6). As he delves into his school memories, he recalls his friendship with Alex and Colin before Adrian Finn joined their circle. Anthony remembers Adrian's distinct intellect, how he was already reading Camus and Nietzsche while the others were reading Russell, Wittgenstein, and Orwell (Barnes, 2011, p. 11). Adrian quickly emerged as the "philosopher" of the group, engaging deeply with even the simplest questions of life. He also remembers how, "as a symbol of our bond", the group wore their watches "with the face on the inside of the wrist", because "it made time feel like a personal, even a secret, thing" (Barnes, 2011, p. 8). This small gesture encapsulates the novel's recurring theme of subjective time, an inner, private temporality that defines Anthony's life and memory.

2.1. Selective Forgetting and Self-Preservation

Anthony's experience of subjective time, symbolized by the inward-facing wristwatch, allows him to forget what he deems "insignificant" details about Adrian and Veronica. Yet these are precisely the details he represses to preserve his sense of peace. This selective forgetting confirms what Linda Hutcheon describes as "the unity of man's being through which it was thought that he could extend his sovereignty to the events of the past" (Hutcheon, 2005, p. 287). By reshaping memory, Anthony maintains control over a life that otherwise eludes him.

Throughout most of the novel, Anthony portrays Veronica Mary Elizabeth Ford, his ex-girlfriend from his university days at Bristol, as an arrogant and judgmental woman who constantly undermined him, intellectually and emotionally. He recalls that she dismissed his Elvis and Beatles records (Barnes, 2011, p. 19) and that she frequently tried to "improve" him by offering unsolicited comments and "looking at me with one eyebrow raised above the frame of her glasses" (Barnes, 2011, p. 22). His recollection of the uncomfortable weekend he spent at Veronica's family home in Chislehurst reinforces this impression. He remembers being patronized by her father, Mr. Ford, and her brother, Jack, both of whom made him feel insecure about his social and intellectual standing.

In contrast, Anthony recalls Mrs. Sarah Ford with warmth and ease; she appeared kind, smiling, and genuinely welcoming, an anomaly within the otherwise condescending Ford household. Yet even her friendliness carries ambiguity. Over breakfast, she offers Anthony the cryptic advice, "Don't let Veronica get away with too much" (Barnes, 2011, p. 24). This puzzling remark lingers in Anthony's mind for decades, as he cannot reconcile it with her role as Veronica's mother. Among these memories, he also recalls introducing Veronica to his friends Alex, Colin, and Adrian in London.

Before his breakup with Veronica, Anthony recalls a tense conversation that marks the beginning of their estrangement. Veronica questions the "heading" of their relationship and declares that she does not "stagnate" (Barnes, 2011, pp. 28-29). The relationship ends soon after, though Anthony's final memory of her is paradoxically intimate, he remembers sleeping with her one last time after their breakup, an act that only deepens their emotional rupture.

Sometime later, Anthony receives a letter from Adrian, who politely informs him that he is interested in pursuing a relationship with Veronica and seeks Anthony's approval. Believing himself to be mature and detached, Anthony remembers replying "properly," advising Adrian to be "prudent" because he considered Veronica's past "damaged" (Barnes, 2011, p. 35). However, his sense of propriety masks deep resentment. When he later learns of Adrian's suicide upon returning from the United States, Anthony experiences initial shock but soon rationalizes the event through Adrian's philosophical logic. In his suicide note, Adrian writes that "life is a gift bestowed without anyone asking for it", and that he has chosen to "renounce the gift" (Barnes, 2011, p. 39). For the older Anthony, this statement serves as a convenient closure, one that allows him to avoid further questioning.

Yet, this acceptance reflects his fragmented and selective memory. Anthony's subjective perception of time erases the emotional and moral complexities of the situation and he convinces himself that Adrian's death represents the natural endpoint of his involvement with them. In this way, Anthony's memory functions as a form of self-preservation, one that simplifies trauma into a tidy narrative, an act that aligns with postmodern skepticism toward the very notion of coherent truth.

As Anthony revisits his past after receiving Sarah Ford's legacy, he begins to notice the blanks and inconsistencies that have allowed him to construct a fictional chain of memories mistaken for facts. Early in his recollections, he admits, "If I can't be sure of the actual events any more, I can at least be true to the impressions those facts left" (Barnes, 2011, p. 7). This statement exposes the instability of his memory and his dependence on subjective impressions rather than objective truth. His admission aligns with Linda Hutcheon's observation that postmodern fiction "establishes, differentiates, and then disperses stable narrative voices (and bodies) that use memory to try to make sense of the past" (Hutcheon, 2005, p. 287). In *The Sense of an Ending*, memory functions less as a record of events and more as a creative act, a process of narration shaped by desire, guilt, and self-deception.

While Anthony's recollections grow increasingly fragmented, his reliability as a narrator deteriorates. For instance, when he casually mentions "American Annie", his former girlfriend during his time in the United States, he devotes only a single paragraph to their three-month relationship. He dismisses it as "easy come, easy go" (Barnes, 2011, p. 38), offering no emotional or descriptive depth. Anthony later admits that he did a "slightly odd thing" by not mentioning Veronica to Margaret, his ex-wife, and pretending that Annie had been his first girlfriend (Barnes, 2011, p. 54). This act of erasure demonstrates Anthony's tendency to rewrite his own past in order to maintain a coherent, manageable self-image. His decision to write Veronica out of his life story raises a broader question: what else might Anthony have erased or distorted in the narrative he presents to the reader?

Barnes subtly reveals the cracks in Anthony's constructed reality through moments of contradiction. One striking example concerns his recollection of Veronica's aversion to dancing. For most of the novel, Anthony insists that Veronica "didn't dance", a detail that helps sustain his image of her as rigid and joyless. Yet later, his memory betrays him when he suddenly recalls, "Yes, she didn't dance—that's what I said—but there'd been one evening in my room when she got all mischievous and started pulling out my pop records" (Barnes, 2011, p. 87). This small yet powerful revision exposes the instability of Anthony's narrative and the fictionality of memory itself. Through such inconsistencies, Barnes demonstrates how storytelling, especially self-narration, inevitably reshapes the past, echoing the postmodern suspicion toward any claim of stable truth.

As more details resurface, Anthony begins to question the reliability of his own recollections. When he reconsiders the origins of their breakup, he confesses uncertainty about what truly happened, asking himself: "Or have I just remembered it this way to make it seem so, and to apportion blame?" (Barnes, 2011, p. 29). This moment of self-doubt perfectly illustrates Linda Hutcheon's observation that postmodern fiction "prevents any such subterfuge, and poses that ontological join as a problem: how do we know the past? What do (what can) we know of it?" (Hutcheon, 2005, pp. 284-85). The instability of Anthony's memories and his attempts to justify his behavior reinforce his image as an unreliable narrator and reflect the postmodern anxiety about the limits of historical and personal knowledge.

3. Metafiction and the Question of Truth

Beyond the question of unreliable memory, *The Sense of an Ending* functions as a metafictional text that openly acknowledges its own constructedness. Barnes uses Anthony's constant self-questioning to draw attention to the act of narration itself. Anthony frequently reminds readers not to trust his conclusions, admitting that they may be "reversible" (Barnes, 2011, p. 36). His awareness that "conclusions" can shift underscores the novel's metafictional power, what Welch Everman describes as a text that "goes beyond itself, beyond its printed text, and into the text of the Reader's (real) world. This novel is purposely literary, and yet it wants to push against the limits of the literary and break through to a place beyond language" (Burgass, 2005, p. 406).

Anthony's self-reflection continually destabilizes the reader's sense of truth. He even reconsiders the sequence of events with Veronica: "For instance, 'After we broke up, she slept with me' flips easily into 'After she slept with me, I broke up with her'" (Barnes, 2011, p. 36). Similarly, his perception of Mrs. Sarah Ford shifts from admiration to suspicion, as he begins to wonder whether Sarah's kindness toward him may have been motivated by jealousy toward her daughter. Aware of these contradictions, Anthony confesses, "How it might affect my reliability and truthfulness, I'm not sure I could answer this, to be honest" (Barnes, 2011, p. 37). This acknowledgment encapsulates the novel's self-reflexive nature: Anthony's narrative does not claim to represent truth but rather exposes the fragility and fictionality of the act of remembering itself.

3.1. The Text within the Text: Letters and Diaries as Narrative Anchors

In *The Sense of an Ending*, letters and notes act as anchors for Anthony's memory, attempts to turn recollection into proof. He constantly seeks written "corroboration" for his version of events (Barnes, 2011, p. 60). He recalls that Mrs. Ford once sent him a sympathetic letter after his breakup with Veronica but

admits, “I wish I’d kept that letter, because it would have been proof, corroboration” (Barnes, 2011, p. 33). Its loss symbolizes the novel’s core tension between memory and evidence. Similarly, Anthony cannot remember whether Adrian asked permission to see Veronica or if their relationship had already begun, an uncertainty made permanent when he burns Adrian’s original letter.

As Burgass notes, “In postmodern fiction, thematic and plot devices are designed specifically to question linear history and temporality” (2005, p. 402). Even though Anthony claims to have excluded Adrian and Veronica from his life forever, Mrs. Ford’s will disrupts this closure. When he learns she left behind Adrian’s diary, now in Veronica’s possession, he is forced to revisit the past. Veronica eventually sends Anthony a fragment from the diary in which Adrian explores moral responsibility through cryptic notes. Unable to understand it, Anthony arranges to meet Veronica at the Millennium, or “Wobbly” Bridge, which he admires because “we ought occasionally to be reminded of instability beneath our feet” (Barnes, 2011, p. 69). The bridge becomes a fitting metaphor for the uncertainty of both his memory and the narrative’s postmodern rejection of stable truth.

When Anthony finally recognizes the letter he had written to Adrian decades earlier, the “Severn Bore” (Barnes, 2011, p. 90) begins to flow “upstream” for him, symbolizing the reversal of time and memory. As he rereads the letter, filled with bitterness and resentment toward both Veronica and Adrian, he realizes that this was the version he had actually sent, rather than the “proper” one he imagined (Barnes, 2011, p. 75). In it, Anthony cruelly hopes that the couple will break up and curses their future child. Overcome by remorse, Anthony realizes that this hateful message was the last letter Adrian ever received from him before taking his own life. His guilt deepens when he learns that Adrian had a disabled son, Mrs. Ford’s child, whom Veronica now calls her “brother” (Barnes, 2011, p. 76). Piece by piece, Anthony reconstructs the past and understands that Adrian had indeed followed his advice forty years earlier, which explains why Mrs. Ford ended up with his diary.

Anthony eventually deciphers Adrian’s cryptic formula, b as the baby, a¹ as Adrian, a² as Anthony, s as Sarah, and v as Veronica, and, in doing so, recognizes the full extent of his self-deception. For forty years, he has lived a fiction of his own making, choosing to forget painful truths in order to preserve a “peaceable” (Barnes, 2011, p. 34) life. His cowardice in remembering selectively has sustained the illusion of stability because, as he admits, “when we are young, we invent different futures for ourselves; when we are old, we invent different pasts for others” (Barnes, 2011, p. 62). Unlike Veronica, who allows time to act as a “solvent” and refuses to “stagnate” (Barnes, 2011, p. 49), Anthony clings to the safety of his “average” existence (Barnes, 2011, p. 76).

In a final act of self-awareness, Anthony confronts the fragility of his own narrative and the human tendency to fictionalize memory:

How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make shy cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but - mainly - to ourselves (Barnes, 2011, p. 73).

This realization encapsulates the novel’s postmodern core: memory as storytelling, truth as interpretation, and the self as a construct continually revised through language and time.

3.2. Lyotard’s “Grand Narratives” and the Multiplicity of Truths

The distinction between “history” and “fiction” is deliberately blurred in *The Sense of an Ending*. From a postmodern perspective, Barnes questions the extent to which individuals can rely on history books, letters, and suicide notes as objective records of truth. Anthony’s search for meaning becomes a metaphor for what Hutcheon calls the “postmodern concern for the multiplicity and dispersion of truth(s), truth(s) relative to the specificity of place and culture” (Hutcheon, 2005, p. 278). While revisiting his school days, Anthony recalls the philosophical debates between his friend Adrian and their history teacher, Old Joe Hunt. When Hunt asks the class to describe the reign of Henry VIII, Adrian responds with a reflection that challenges the very foundation of historical knowledge: “But there is one line of thought according to which all you

can truly say of any historical event—even the outbreak of the First World War, for example—is that ‘something happened’” (Barnes 8). In this minimalist claim, Barnes reduces history to an indeterminate gesture, exposing its dependence on interpretation rather than fact.

In a later exchange, Hunt presses the class to discuss the causes of the First World War, to which Adrian replies, “I can’t know what it is that I don’t know. That’s philosophically self-evident” (Barnes, 2011, p. 12). His response encapsulates the postmodern skepticism toward the idea of history as objective truth. As Linda Hutcheon asserts, “history itself depends on conventions of narrative, language and ideology in order to present an account of ‘what really happened’” (2005, p. 281). Historical knowledge, then, is never neutral but always mediated through language and interpretation. Explaining events through rigid cause-and-effect frameworks inevitably leads to simplification, and, often, to the assignment of blame. Lyotard extends this critique by arguing that “it is our business not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented”, a process that constructs what he famously terms “grand narratives” (Lyotard, 1984, p. 81). By excluding competing perspectives, such narratives erase the multiplicity of lived experience. From a postmodern standpoint, this very exclusion of the details is what makes history itself a “fiction”, therefore a “grand narrative” in Lyotard’s terms.

Robson’s suicide serves as one of the personalized “grand narratives” in the novel, revealing how people construct meaning from limited facts. During their school years, Anthony and his friends hear that “Robson of the Science Sixth” hanged himself in the attic of his home (Barnes, 2011, p. 13). They learn his girlfriend was pregnant and that he left a note saying, “Sorry, mum” (Barnes, 2011, p. 14). From these fragments, Anthony, Colin, and Alex conclude that guilt over the pregnancy caused his death, since Robson had seemed a “steady” boy whose life appeared normal (Barnes, 2011, p. 13). Their interpretation turns uncertainty into a false certainty, exposing how easily narratives replace truth.

Later, when Old Joe Hunt asks the class to define history, Anthony replies, “History is the lies of the victors”, and Hunt answers, “It is also the self-delusions of the defeated” (Barnes, 2011, p. 16). Ironically, Anthony becomes the very example of this statement, crafting a self-delusional history of his own life. Adrian, however, challenges this simplification. Referring to Robson’s death, he insists that even a “minor” event is history, though its cause can never be known. Do they truly know his thoughts or motives? Is a piece of paper enough to explain a life? Unless Robson could return to speak for himself, every explanation remains conjecture, another fiction mistaken for fact.

Adrian Finn’s suicide carries the same ambiguity as Robson’s, though expressed more philosophically. In his note, Adrian decides to “renounce the gift” of life as a rational, “thinking” individual (Barnes, 2011, p. 39). He presents himself as fully aware of his choice, yet his friends accept the note as closure, turning his death into a historical fact. Anthony recalls his anger after reading the “Cambridge Evening News”, which claimed Adrian took his life “while the balance of his mind was disturbed” (Barnes, 2011, p. 40). Although Anthony knows how strong Adrian’s mind was, this account reveals how “both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained” (Hutcheon, 2005, p. 282). The news becomes another grand narrative, since “The law, and society, and religion all said it was impossible to be sane, healthy, and kill yourself”, reducing Adrian’s act to “the unworthy passivity of merely letting life happen to you” (Barnes, 2011, p. 40). As Adrian once said, “History is that certainty produced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation” (Barnes, 2011, p. 16).

4. *The Sense of an Ending: Time, History, and Self-Reconstruction*

Forty years later, Anthony’s understanding of the past, and himself, changes. He realizes that no one has “one authentic” self that remains constant. When he rereads the cruel letter he sent to Adrian and Veronica, he cannot understand why he was so hurtful, suggesting it might have been “pre-exam stress” or wounded pride (Barnes, 2011, p. 76). He finally sees that calling Veronica “damaged”, based only on that strange weekend at Ford’s, was unjust. Although he once called her a “bore”, he admits he “never felt bored” with

her (Barnes, 2011, p. 104). Having witnessed the deaths of her father, mother, and Adrian, Veronica has endured more than he ever imagined, and Anthony's anger turns into remorse.

Even though the weekend at Ford's remains an unpleasant memory for Anthony, when he reads Veronica's email about her parents' deaths, he still feels sympathy for her. This change of attitude reflects how, as Catana observes, "the change of vision in time is reflected in the manner of approaching the past, the witnessed events, in the manner of understanding the interlocutors' perspective on life, history, time and in the manner the story unfolds and illustrates the narrator's concerns" (Catana, 2020, p. 11). Catana's point highlights how Anthony's shifting perception of the past reshapes his understanding of others and of his own actions. As Anthony admits, "What we called realism turned out to be a way of avoiding things rather than facing them. Time ... give us enough time and our best-supported decisions will seem wobbly, our certainties whimsical" (Barnes, 2011, p. 72). His growing awareness fuels his desire to go back and apologize to those he misunderstood or wronged.

4.1 Multiplicity and Uncertainty as Resolution

The Sense of an Ending ultimately withholds any definitive answers because such answers are impossible. The relationship between Adrian and Veronica, and what occurred between Adrian's final letter and his suicide, remain unresolved. Readers know that Adrian is dead, but his motives never become "authentic" truth. As Hutcheon explains, "postmodern fiction does not aspire to tell the truth as much as to question whose truth gets told" (2005, p. 292). Anthony's guilt over encouraging Adrian to speak with Sarah, and his suspicion that his hateful letter may have triggered both their affair and Adrian's death, deepen the ambiguity. Yet, as Barnes suggests, there are infinite possible explanations, and none can claim absolute certainty.

Moreover, Anthony never gains access to the full version of Adrian's diary; his understanding of the past rests solely on a "fragment" (Barnes, 2011, p. 66). The missing part, Adrian's unfinished line, "So, for instance, if Tony..." (Barnes 66), embodies the novel's central ambiguity. As Catana notes, "In the absence of any objective documentary evidence, the analysis of the past offers multiple perspectives on it and deepens its mystery in a postmodernist manner" (2020, p. 12). The goal, therefore, is not to reach a definitive conclusion, since, as Margaret remarks, finding an ending is "not the point of the story" (Barnes, 2011, p. 60). Rather, Barnes foregrounds the instability of memory and "the trick of time that first grounds us and then confounds us" (2011, p. 72).

In this way, the novel celebrates multiplicity and uncertainty, turning the act of remembering into a continuous process of reinterpretation, what Burgass calls the "experience of reading as a continual present" (2005, pp. 406-407). Anthony's final reflection captures this tension: "There is accumulation. There is responsibility. And beyond these, there is unrest. There is great unrest" (Barnes, 2011, p. 113). Ultimately, all that remains is precisely what the title promises, a sense of an ending, not the ending itself.

CONCLUSION

The Sense of an Ending by Julian Barnes, as a work of metafiction, challenges linear time, fictional history, and the reliability of memory from a postmodern perspective. Through Anthony Webster's unstable recollections, the novel questions the very notion of "truth" in one's past. His memories unfold in relation to the present, creating a circular narrative that disrupts linear time and exposes the illusion of objectivity that once kept him "peaceable." As Anthony revisits the past from shifting perspectives, his recollections grow increasingly unreliable, yet his awareness of this instability makes the novel deeply self-reflexive. By blurring the boundary between fact and interpretation through letters, diary entries, and suicide notes, Barnes reveals that memory and identity are fluid, transformed by time and perception. In the end, the novel exposes the tricks of memory, the elasticity of time, and the impossibility of absolute truth, leaving readers only with the sense of it.

REFERENCES

- Barnes, Julian. (2011). *The Sense of an Ending*. Jonathan Cape.
- Burgass, Catherine. (2005). A Brief Story of Postmodern Plot. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy (Eds.), *Essentials of the theory of Fiction*, (pp. 399-409). Duke University Press.
- Catană, E.S. (2020). Memories and Stories Redefining the Past and History in Julian Barnes's *The Sense of an Ending*. *Romanian Journal of English Studies*, 17(1), 2020. 8-15.
- Hutcheon, Linda. (2005). "The Pasttime of Past Time": Fiction, History, Historiographic Metafiction. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy (Eds.), *Essentials of the theory of Fiction*, (pp. 277-95). Duke University Press.
- Lytard, Jean-François. (1984) *The postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Geoff Bennington and Brian Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (1979)

Narrating the Self in Captivity: Cultural Memory and Individual Resistance in Ursula K. Le Guin's *The Wild Girls*

Pınar SÜT GÜNGÖR*

ABSTRACT

In Ursula K. Le Guin's *The Wild Girls*, the individual is caught at the intersection of colonization, gendered violence, and cultural erasure. This paper explores how Le Guin portrays the persistence of selfhood under conditions of captivity and dehumanization, focusing on the young protagonists Modh and Mal, who are abducted from their tribal community and enslaved by a dominant urban power. Drawing on postcolonial feminist theory—particularly the works of Gayatri Spivak and bell hooks—and Paul Ricoeur's theory of narrative identity, this study argues that Le Guin presents storytelling as an act of individual and cultural resistance. The dominant society in *The Wild Girls* attempts to erase the girls' language, memory, and agency. However, by preserving their native myths, naming practices, and oral traditions, the protagonists resist assimilation and assert their narrative identities. Their refusal to internalize the roles imposed upon them reflects what Spivak terms the "subaltern's struggle to speak," while Ricoeur's emphasis on the self as a narrative construction highlights how identity is sustained through remembered and retold stories. In this way, Le Guin's fiction not only critiques structures of domination but also dramatizes the resilience of the individual self through cultural memory. By focusing on the act of storytelling as both a survival strategy and a political gesture, this study situates *The Wild Girls* as a powerful literary exploration of how fiction itself becomes a means of reclaiming identity in the face of systemic erasure.

Keywords: Ursula K. Le Guin, *The Wild Girls*, narrative identity, cultural memory, storytelling.

Tutsaklıkta Benliğin Anlatısı: Ursula K. Le Guin'in *Vahşi Kızlar*'ında Kültürel Bellek ve Bireysel Direniş

ÖZ

Ursula K. Le Guin'in *Vahşi Kızlar* (*The Wild Girls*) adlı eserinde birey, sömürgeleştirme, toplumsal cinsiyete dayalı şiddet ve kültürel yok oluşun kesişim noktasında konumlanmaktadır. Bu çalışma, Le Guin'in tutsaklık ve insandışılaştırma koşulları altında benliğin sürekliliğini nasıl yansıttığını, kabile topluluklarından kaçırılarak egemen kentsel bir güç tarafından köleleştirilen genç kahramanlar Modh ve Mal üzerinden incelemektedir. Postkolonyal feminist kuramdan—özellikle Gayatri Spivak ve bell hooks'un çalışmalarından—ve Paul Ricoeur'ün anlatı kimliği kuramından yararlanan bu çalışma, Le Guin'in anlatıyı bireysel ve kültürel direnişin bir biçimi olarak sunduğunu öne sürmektedir. *Vahşi Kızlar*'daki egemen toplum, kızların dilini, hafızasını ve özneselliğini silmeye çalışırken; kahramanlar, yerli mitlerini, adlandırma pratiklerini ve sözlü geleneklerini koruyarak asimilasyona direnir ve anlatsal kimliklerini ortaya koyarlar. Onlara dayatılan rolleri içselleştirmeyi reddetmeleri, Spivak'ın "madunların konuşma mücadelesi" olarak tanımladığı olguya karşılık gelirken; Ricoeur'ün benliği anlatı aracılığıyla inşa edilen bir yapı olarak ele alması, kimliğin hatırlanan ve yeniden anlatılan öyküler aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü vurgular. Bu yönüyle Le Guin'in kurgusu yalnızca tahakküm yapılarının eleştirisini sunmakla kalmaz; aynı zamanda bireysel benliğin kültürel bellek aracılığıyla nasıl direnç gösterebileceğini de sahneler. Sonuç olarak bu çalışma, *Vahşi Kızlar*'ı kimliğin sistematik silinmeye karşı yeniden kazanılmasında kurmacanın dönüştürücü gücünü irdeleyen bir edebî inceleme olarak konumlandırmakta; anlatıyı hem bir hayatta kalma stratejisi hem de politik bir eylem biçimi olarak değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ursula K. Le Guin, *Vahşi Kızlar*, anlatı kimliği, kültürel bellek, hikâye anlatımı.

INTRODUCTION¹

The challenge of articulating marginalized voices within hegemonic structures of power has been a central concern for both postcolonial and feminist theorists. Among the most influential contributions to this discourse is Gayatri Chakravorty Spivak's foundational essay "Can the Subaltern Speak?" (1988) which critically examines the ways in which colonial and patriarchal structures silence those positioned at the margins of history and discourse. Spivak introduces the concept of the *subaltern* to describe those who are

*Assist. Prof. Dr., Muş Alparslan University, English Language and Literature Department, p.sut@alparslan.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-2324-2929>.

¹ Unless otherwise indicated, all translations from Turkish sources are my own.

excluded from hegemonic systems of representation—a term denoting “*a person of inferior rank*” (Kershner, 1997, p. 87), particularly colonized, racialized, and gendered subjects whose voices are suppressed or overwritten.

Building on this critical framework, Spivak contends that the subaltern is not merely a passive victim but a figure whose agency is systemically denied, rendering speech itself a politically fraught act. As she succinctly states, “*subalternity is a position without identity*” (Spivak, 2005, p. 476), highlighting the structural impossibility for the subaltern to occupy a stable or recognized subject position within dominant discourses. This absence of identity is not a lack of selfhood, but rather a reflection of the “*epistemic violence*” (Darder & Griffiths, 2018, p. 84) that erases the subaltern from the field of representation. As Spivak also argues, “*the question of female agency is dependent upon constitutions*,” (Danus, Jonsson & Spivak, 1993, p. 36) which are “*cusp*” (Danus, Jonsson & Spivak, 1993, p. 36) or transitional documents shaped by the dismantling of empires and marked by the lingering presence of former colonial powers. These normative texts, despite their embedded hierarchies, carry within them the possibility for rewriting subject positions—including that of the subaltern woman.

While Spivak’s work emphasizes the structural conditions that silence the subaltern, bell hooks offers a complementary perspective by foregrounding the lived experience of resistance within oppressive systems. In her writings on race, gender, and cultural identity, hooks insists that the margins can also be sites of radical possibility—spaces where the oppressed not only survive but actively construct counter-narratives (1989, p. 19). As she asserts, marginality “*is also the site of radical possibility, a space of resistance*” and she continues, “*it was this marginality that I was naming as a central location for the production of a counter hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives*” (1989, p. 20). Speaking from this space of resistance, hooks claims that choosing to “*live as subjects and not as objects*” (1990, p. 22) within such marginality “*is a defiant political gesture*” (1989, p. 15)—an act of reclaiming voice, agency, and self-definition in the face of systemic erasure. When placed alongside Spivak’s interrogation of voice and silence, hooks’ vision affirms that subaltern agency is not extinguished but rather expressed through alternative forms of knowledge transmission, particularly storytelling.

This emphasis on narrative as a form of self-articulation finds theoretical grounding in Paul Ricoeur’s philosophy of identity. In volume three of *Time and Narrative* (1989), Ricoeur formulates the concept of “*narrative identity*,” arguing that the self is constituted through the stories one tells and those that are told about them. Put simply, it is “*a response to the question of how an identity can bespeak both change and permanence*” (Crowley, 2003, p. 1). Identity, in this view, is not static but constructed through the dynamic process of memory and interpretation and the narrative is “*the ongoing dialectic of selfhood*” (Rasmussen, 1995, p. 165). As Patrick Crowley observes, Ricoeur is “*best known for his hermeneutic treatment of the relationship between time, narrative, and human identity*,” (2003, p.1) a perspective that situates storytelling at the core of self-understanding. For individuals subjected to violence, exile, or cultural rupture, this hermeneutic process of narrating and reinterpreting one’s experience becomes a vital means of restoring coherence and continuity to a fragmented sense of self.

Ursula K. Le Guin’s *The Wild Girls* (2011) constitutes a literary response to these theoretical challenges. Through the story of two young tribal girls, Modh and Mal, who are abducted and enslaved by a dominant urban power, Le Guin dramatizes the existential and political struggle of subaltern subjects to reclaim their identities within oppressive structures. In this narrative, storytelling emerges as a central mode of resistance. The protagonists’ commitment to preserving their language, oral traditions, and collective memory becomes a means of asserting their agency in defiance of cultural annihilation.

By drawing on the theories of Spivak, hooks, and Ricoeur, this paper examines how *The Wild Girls* portrays narrative not just as a reflection of identity, but as its reconstruction under dispossession. In Le Guin’s vision, storytelling becomes both a means of survival and a political act, allowing subaltern voices to resist imposed identities and assert presence within a silencing world order. Together, these theorists provide a conceptual framework through which the text emerges as a meditation on subaltern agency, narrative memory, and resistance.

1. Narrating the Subaltern Self: Storytelling and Resistance in *The Wild Girls*

In *The Wild Girls*, the abduction of Modh and Mal from their tribal homeland marks the beginning of their descent into a world where their language, culture, and identity are systematically suppressed. This violent rupture serves as a literal and symbolic act of colonization. The girls are not only enslaved by an urban empire but also renamed and relocated—stripped of their ability to define themselves. In the story, it is stated that “*Nata had undertaken to teach the wild girls how to live in the City, and she did so with honest care. She taught them the rules. She taught them what was believed. The rules did not include justice, so she did not teach them justice?*” (Le Guin, 2011, p. 15). Nata, a City-born girl, teaches the girls how to live in the City, not by imparting justice or truth, but by transmitting the dominant beliefs necessary for survival. Her actions reveal how systems of power perpetuate themselves through education and socialization, even in the absence of genuine belief. This moment encapsulates the ideological violence of assimilation, where even care is conditioned by the norms of the dominant culture, and justice is deliberately omitted from the moral education of the colonized. From a postcolonial feminist perspective, this moment highlights the fact that even well-intentioned figures may serve as instruments of ideological control.

The silencing imposed upon Modh and Mal manifests as a gendered form of domination, revealing the workings of colonial patriarchy that suppress both female and indigenous voices. As Spivak states, “*Gender is the closing off of the site of something, it is sexual difference in the value form*” (Hairong, 2007, p. 446), a statement that reveals how gender functions as a system of closure within patriarchal and colonial hierarchies. As young girls, they inhabit this doubly marginalized position, embodying the complex entanglement of gendered oppression and colonial subjugation that defines the condition of the colonized woman. Their bodies are controlled, their roles preassigned, and their futures imagined by others. This situation is reflected in the narrative as, “*She was marriageable now, and these Crown men might pay to marry her rather than merely use her. She was very pretty, and might bring back a little wealth to the Belens*” (Le Guin, 2011, p. 20). The commodification of Modh’s body underscores that female subalterns are rendered valuable only in relation to male colonial and economic interests. It again echoes Spivak’s analysis of the subaltern woman—whose body is the site upon which both colonial and patriarchal power inscribe their dominance (2005). Yet despite this, Le Guin does not portray the girls as voiceless victims. Instead, she carefully constructs their internal resistance—the quiet but deliberate refusal to relinquish their language, their myths, and their names. In Le Guin’s words, “*obedience is silent. It does not answer*” (2018, p. 238). However, the author reminds the reader that complete obedience does not exist by breaking the silence—by giving voice to stories—since, for her, words and stories symbolize “*a way of being in the world*” (2018, p. 232). In an effort to reject the imposed identities and to assert their own modes of being, Modh and Mal take refuge in the language through which the stories—defined by Le Guin as “*connection and relation,*” and believed by her to be “*integrative*” (2018, p. 223)—are told.

This refusal to internalize the colonial identities imposed upon them functions as an act of subversion, gradually unsettling the very structures that seek to define and contain their existence. Le Guin’s depiction aligns with Spivak’s claim that “*colonialism is not monolithic,*” (2022, p. 140) meaning that colonial power does not operate as a single, all-encompassing force but rather contains contradictions and fissures within its own system. It is within these fissures that Le Guin locates moments of resistance: spaces where even young and oppressed figures like Modh and Mal can exercise cultural agency, reassert selfhood, and preserve identity in defiance of erasure. bell hooks’ notion of the “*marginality is a space of resistance*” (1989, p. 20) is especially pertinent here. Even within the oppressive center, the girls carve out a symbolic margin—a space where their mother tongue, myths, and memories remain intact. Their commitment to memory becomes a quiet but persistent form of defiance. This defiance is not necessarily dramatic or violent; rather, it is sustained through the act of remembering and retelling. In hooks’ terms, the act of speaking from the margin—speaking in one’s own terms—is inherently political (2022). While Maurice Halbwachs notes that “*memory seems to need to lighten itself as the wave of events it must retain grows larger,*” (2018, p. 149) the girls resist this natural impulse of memory to “lighten” its weight; they refuse to forget. In preserving the fullness of their collective

past—its pain, myth, and language—they transform memory into a site of endurance and political strength rather than release.

As Spivak asserts, "*the subaltern cannot speak*" (1988) because her speech is either silenced or filtered through the hegemonic language of the colonizer. In the urban center, Modh and Mal are expected to assimilate, yet the dominant culture remains uninterested in their subjectivities beyond their usefulness or docility. Their oral traditions, which serve as repositories of identity and collective memory, are dismissed as primitive or irrelevant. However, language becomes a subtle terrain of negotiation. Although stripped of their linguistic heritage, the girls begin to engage with the imposed language in ways that complicate their silencing: "*Living with these women in the great house of the Belens, they began to understand many more things. One was the language of the City. It was not so different from theirs as it seemed at first, and within a few weeks they were babbling along in it*" (Le Guin, 2011, p. 13). This passage reveals not only the permeability of linguistic boundaries but also the fragility of resistance when adaptation becomes necessary for survival. Put simply, by mastering the dominant tongue, they gain a means of survival and limited agency within an oppressive system. Hence, although learning the language of the City might seem like assimilation, it instead reveals their strategic engagement with power. This moment reflects a negotiation of identity rather than its erasure, since, as Spivak notes, "*to whom one speaks is a very important category*" (Hairong, 2007, p. 438) in any discourse of resistance and representation. While the girls begin to speak in the new language, their original voice and memory remain intact, echoing Ricoeur's idea of narrative identity as shaped but not wholly defined by external forces (1992).

Central to Le Guin's depiction of resistance is the idea that language operates not merely as a communicative tool, but as a repository of cultural memory and identity. From the moment of their capture, Modh and Mal recognize that preserving their native names and the narratives attached to them is a means of preserving their subjectivity. In the colonial center, where the dominant language is both a mechanism of control and assimilation, their mother tongue becomes a site of resistance—a private, coded medium through which they maintain continuity with a past the empire seeks to obliterate. This linguistic defiance extends into the realm of literature itself, where storytelling emerges as a means of reclaiming expression from the colonizer's discourse. As Spivak reminds, "*The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored*" (2004, p. 838). Le Guin's narrative embodies this assertion: *The Wild Girls* operates not only as a tale of endurance but also as a meta-literary act that re-inscribes silenced voices and reclaims subaltern agency through the transformative power of narrative. In his analyses of collective memory, James V. Wertsch underscores the significance of narratives and verbal forms as essential cultural mediators in the process of recalling the past (2015, p. 153). Besides, Le Guin emphasizes that "*one of the most important functions of stories is to tell us who we are*" (2019, p. 95). In this sense, stories function as cognitive and cultural scaffolds that organize individual memories into shared social narratives, thus transforming personal experiences into collective meaning. Accordingly, the act of retelling ancestral stories enables the girls to reconstruct their identity within an imposed order, showing how verbal traditions function as instruments of survival and cultural continuity.

Le Guin carefully constructs scenes where the girls retell tribal stories or silently recall their rituals. These moments assert that the colonized subject is never fully dominated; that resistance can exist within silence, memory, and even dreams. As Jerome Bruner points out, stories hold a distinctive place in the 'toolkit' of human cognition (1990); storytelling, in this sense, serves as both a vessel of cultural preservation and a reassertion of subjectivity. In the story, this cognitive and cultural function of narrative becomes a mode of survival for the silenced. Through language and memory, Modh and Mal resist the reduction of their selves to objects. Their identity remains rooted in a narrative continuum—one that the empire cannot fully access or erase. As Spivak poignantly observes, "*if, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is ever more deeply in shadow*" (1988, p. 287). Le Guin's depiction responds directly to this erasure, illuminating how even young, subjugated girls can reclaim agency through acts of storytelling and remembrance. By positioning female subalterns not merely as victims of silence but as active

bearers of ancestral memory, Le Guin disrupts the notion of total colonial control and gives narrative weight to those “*ever more deeply in shadow.*”

Paul Ricoeur’s theory of narrative identity provides a philosophical foundation for understanding how identity persists under colonization. According to Ricoeur, identity is not a fixed essence but an evolving narrative—shaped by “*memory, re-interpretation, and emplotment*” (1992, p. 113). Interpreting Ricoeur’s theory of narrative identity, Henry Venema argues that “*narratives construct worlds of possibility where agents are subjected to change and subject others to change in search of their identity,*” (2000, p. 239) a notion that resonates deeply with Le Guin’s depiction of identity as process and transformation. To put it more precisely, the quest for identity is intrinsically connected to one’s inherited past, yet it demands that this past be reinterpreted and endowed with a sense of ownership. The fragmented narratives of remembered experiences must be shaped into linguistic forms capable of reconfiguring both personal and collective understanding of the self. In Ricoeur’s terms, this is a hermeneutic process that begins with “*prefigured experience*” and culminates in the “*refiguration*” of experience, encompassing both receptivity and creativity (Venema, 2000, p. 240). From this perspective, Le Guin’s protagonists are not simply preserving identity through storytelling; they are actively reconstructing it. After their abduction, Modh and Mal face the risk of narrative erasure. However, by telling and retelling their stories—both to one another and internally—they author their continued presence in the world, attempting to situate and define themselves “*within a particular earthly context*” (Le Guin, 2019, p. 95). These stories do more than connect them to their past; they give shape to a possible future. As Rasmussen neatly puts it, “*a narrative can link the past with the future by giving a sense of continuity to an ever changing story of the self*” (1995, p. 164). This mirrors Ricoeur’s insight that narrative allows individuals to reconfigure time, to transform chaotic or violent events into coherent self-understandings (2012, pp. 163-164). Even in captivity, the girls’ narratives remain dynamic, incorporating new experiences without surrendering the core of who they are.

Le Guin’s choice to center their storytelling as the focal point of the novella is therefore deeply political. The stories are not ornamental or nostalgic—they are the very mechanism through which subjectivity survives. This aligns with Ricoeur’s claim that identity is a narrative construct that resists closure and is always open to reinterpretation, revealing the transformative power of narrative to reframe perception—to see reality in an entirely new way—and to hold fragmented experience within a coherent form (Venema, 2000, p. 239). In Le Guin’s context, this act of re-narration is not merely aesthetic but subversive, as it challenges the dominant discourses that define who may speak, remember, and exist as a subject. This defiant autonomy is captured in the description of Modh: “*He could bring her to sexual ecstasy or, if he liked, he could have had her tortured, but nothing he did would change her, would touch her; she was like a wildcat or a fox, not tameable*” (Le Guin, 2011, p. 21). Her wild, untamable nature—equated with wild nature for the civilized man and is regarded as his property (Le Guin, 2018, p. 244)—symbolizes the refusal to internalize imposed roles, aligning with Spivak’s notion of the subaltern’s struggle to assert voice and Ricoeur’s idea of identity as sustained through narrative and memory. In effect, the passage dramatizes the limits of colonial and urban power—the ruler’s capacity to control the body contrasts with his inability to colonize the spirit. Modh’s untameable nature exposes the fragility of imperial authority, revealing how dominance over physical space or existence fails to secure mastery over inner freedom. In this sense, Le Guin’s portrayal of resistance extends beyond personal defiance; it becomes a critique of the colonial order that seeks to domesticate both the land and the female body, yet ultimately encounters a subjectivity that remains irreducibly wild and narratively self-determined. It is precisely through this inward freedom that storytelling becomes transformative, as the girls do not passively endure domination but reshape its meaning through narrative, and in doing so, reshape themselves, since narrative “*can allow one to rethink the meaning of subjectivity*” (Rasmussen, 1995, p. 165).

Extending this line of thought, in *The Wild Girls*, storytelling transcends the personal and becomes a collective political gesture. As Modh and Mal share stories not only with each other but eventually with others in the imperial city, their narratives begin to unsettle the ideological foundation of the dominant culture. This echoes hooks’ insistence that “*true speaking is not solely an expression of creative power; it is an act of*

resistance, a political gesture that challenges politics of domination that would render us nameless and voiceless” (1989, p. 8)—particularly for those who have been denied the right to define their own realities. From a narrative standpoint, the stories Modh and Mal tell are not simply about the past; they reimagine what it means to be human outside the imperial framework. They recover a worldview where community, reciprocity, and ecological awareness are central—values that stand in stark contrast to the hierarchical, extractive logic of the empire. In this way, storytelling becomes a utopian act, a means of proposing an alternative to the present order. It is both subversive and visionary.

Le Guin’s narrative thus enacts what Ricoeur defines as the capacity of fiction to “*re-describe the world*” and also it depicts how “*fiction offers alternative versions of the self*” (Crowley, 2003, p. 2). The girls’ stories are more than memories; they are imaginative acts that question the legitimacy of the existing system. By reclaiming the authority to name, remember, and envision, they engage in a kind of quiet insurrection. In resisting the empire’s attempt to dictate what can be remembered, said, or imagined, Modh and Mal refuse to be fully colonized. Their voices—emergent, relational, narrative—echo the subaltern’s struggle not only to speak but to be heard on their own terms.

CONCLUSION

Ursula K. Le Guin’s *The Wild Girls* emerges as an exploration of resistance, identity, and cultural survival, revealing how narrative becomes a space for contesting domination and reasserting the agency of the marginalized. By centering the experiences of Modh and Mal—two young girls subjected to colonial violence, gendered oppression, and cultural erasure—Le Guin foregrounds the enduring struggle of subaltern subjects to assert their agency and humanity. Drawing on Gayatri Spivak’s theory of the subaltern, this paper has revealed Le Guin’s dramatization of the conditions in which voice is suppressed and her exploration of the complex terrain where silenced subjects endeavor to speak. While the dominant society in the novella attempts to strip the protagonists of their language, memory, and subjectivity, Le Guin resists the totalizing logic of colonialism by portraying the girls not as passive victims but as narrating subjects who retain and reconstruct their identities through storytelling.

In this context, bell hooks’ conception of the margin as a space of resistance further illuminates the girls’ defiance, framing their preservation of names, myths, and oral traditions as a deliberate political act—a refusal to be fully colonized by the colonial order. Their storytelling, rooted in memory and relationality, transforms the imposed silence into a form of speech, one that reclaims cultural belonging and personal agency. Extending this framework, Paul Ricoeur’s concept of narrative identity underscores the capacity of storytelling to sustain the continuity of selfhood even amid rupture and trauma. Through narration, Modh and Mal not only preserve traces of their former identities but also participate in the ongoing reconstruction of the self, transforming memory and experience into acts of resilience and renewal.

In conclusion, *The Wild Girls* appears as a literary site through which Le Guin explores fiction itself as an act of resistance. Storytelling becomes a crucial vehicle for reclaiming voice, asserting presence, and envisioning alternatives to domination, thereby redefining the relationship between narrative and power. In this regard, Le Guin’s novella does not simply represent subaltern voices—it insists on their irreducible humanity and their right to narrate their own worlds.

REFERENCES

- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Crowley, P. (2003). “Paul Ricoeur: The concept of narrative identity, the trace of autobiography.” *Paragraph*, 26(3), 1-12.
- Danius, S., Jonsson, S. & Chakravorty Spivak, G. (1993). “An interview with Gayatri Chakravorty Spivak” *Boundary 2*, 20(2), 24-50.
- Darder, A. & Griffiths, T. G. (2018). “Revisiting “Can the subaltern speak?”: Introduction.” *Qualitative Research Journal*, 18(2), 82-88.

- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif bellek* (Çev., Zuhul Karagöz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hairong, Y. (2007). "Position without identity: An interview with Gayatri Chakravorty Spivak." *Positions*, 15(2), 429-448.
- Hooks, B. (1989). *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press.
- Hooks, B. (1989). "Choosing the margin as a space of radical openness." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 15-23.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. South End Press.
- Hooks, B. (2022). *Feminizm herkes içindir*. İstanbul: bgst yayınları.
- Kershner, R. B. (1997). *The twentieth-century novel: An introduction*. New York: Bedford Books.
- Le Guin, U. K. (2011). *The wild girls*. USA: PM Press.
- Le Guin, U. K. (2018). *Dünyanın kıyısında dans* (Çev., Seda Ersavcı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Le Guin, U. K. (2019). *Yazma üzerine sohbetler* (Çev., Özde Duygu Gürkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rasmussen, D. (1995). "Rethinking subjectivity: Narrative identity and the self." *Philosophy & Social Criticism*, 21(5-6), 159-172.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2012). *Zaman ve anlatı 3: Kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi* (Çev., Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rivkin, J. & Ryan, M. (Eds.). (2004). *Literary theory: An anthology*. USA: Blackwell Publishing.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the subaltern speak?" Nelson, C. & Grossberg, Z. (Eds.) *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: Illinois Press, (271-316).
- Spivak, G. C. (2005). "Scattered speculations on the subaltern and the popular." *Postcolonial Studies*, 8(4), 475-486.
- Spivak, G. C., Colpani, G. & Mascot, J. M. H. (2022). "Epistemic daring: An interview with Gayatri Chakravorty Spivak." *Postcolonial Studies*, 25(1), 136-141.
- Venema, H. (2000). "Paul Ricoeur on refigurative reading and narrative identity." *Symposium*, 4(2), 237-248.
- Wertsch, J. V. (2015). "Kolektif bellek" (Çev., Yonca Aşçı Dalar). Pascal Boyer & James V. Wertsch (Eds.). *Zihinde ve kültürde bellek*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, (149-174).

Lyudmila Ulitskaya'nın *Medeya ve Çocukları* İsimli Eserinin Zaman Kurgusu Bağlamında İncelenmesi

Saliha Demirel*

ÖZ

Rus Postmodernist Kadın Edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Lyudmila Ulitskaya, 1996 yılında kaleme aldığı *Medeya ve Çocukları* (*Medea u ee detu*) adlı romanında, Helenlerin soyu Sinopli Ailesinin adeta son çınar ağacı olan Medeya Mendes'in yaşamından kesitler sunmaktadır. Eserde Medeya genelde gözlemci durumundayken, genç nesil akrabaları hızlı ve hareketli bir yaşam sürdürmektedirler. Ulitskaya, eserinde Medeya Mendes'in ve onu ziyarete gelen akrabalarının başından geçen olayları postmodern kurguyla okura aktarmakta, olayların akışı esnasında, postmodernist eserlerde sıklıkla karşılaştığımız zaman kaymasını okuyucuya fark ettirmeden işlemektedir. Yazar, okuyucuyu bazen II. Dünya Savaşı'na, bazen bir tren yolculuğunda Stalin dönemine, bazen de Ekim Devrimi'ne yolculuk ettirmektedir. Geçmişte Medeya'nın başından geçen olaylarla, diğer karakterler arasında benzerlik kuran yazar, öznelerin durumlar karşısında takındığı tavırlarla, kahramanların psikolojilerinin çözümlemesini, okuyucuya bırakmaktadır. Ailenin önemi, sevgi, yasak aşk, şizofreni atakları, ölüm, ihanet gibi konuların hâkim olduğu bu eserde, hayatını sakin bir şekilde sürdüren ve alışkanlıklarını devam ettiren Medeya Mendes'in karşısında, yaşanan anın her saliseni değerlendirerek onu derinlemesine yaşayan öznelerin zamanda yolculuklarına şahit olunmaktadır. Çalışmamızda metin çözümlemesi tekniği ile *Medeya ve Çocukları* romanı ve içeriği geçmişten şimdiye, şimdiden geçmişe olan zaman kurgusu bağlamında postmodern çerçevede incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lyudmila Ulitskaya, *Medeya ve Çocukları*, postmodernizm, zaman kurgusu, Rus edebiyatı.

An Analysis Of Lyudmila Ulitskaya's Work Named *Medea And Her Children* In The Context Of Time Fiction

ABSTRACT

Lyudmila Ulitskaya, one of the important representatives of Russian Postmodernist Women's Literature, presents excerpts from the life of Medea Mendes, who is like the last plane tree of the Sinopli Family, the descendants of the Hellenes, in her novel *Medea and Her Children*, written in 1996. In the book, Medea is generally an observer, while her younger relatives lead fast-paced and active lives. In her book, Ulitskaya conveys the events experienced by Medea Mendes and her visiting relatives to the reader through postmodern fiction, seamlessly incorporating the time shifts frequently encountered in postmodernist works without drawing the reader's attention to them. The author takes the reader on a journey, sometimes to the Second World War, sometimes to Stalin's era on a train journey, and sometimes to the October Revolution. The author draws similarities between the events that Medea experienced in the past and the other characters, and leaves it to the reader to analyze the attitudes of the subjects towards the situations and the psychology of the characters. In this book, dominated by themes such as the importance of family, love, forbidden love, schizophrenic attacks, death, and betrayal, we witness the journeys through time of subjects who live each moment deeply, evaluating every second of the present, in contrast to Medea Mendes, who lives her life calmly and continues her habits. In this proceedings text, qualitative research methods are adopted, and text analysis techniques are studied.

Keywords: Lyudmila Ulitskaya, *Medea and Her Children*, postmodernism, time fiction, Russian literature.

GİRİŞ

Zaman kavramı, edebiyat tarihinde her dönemde farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Klasik anlatılarda çoğunlukla kronolojik bir düzen hâkimken, modernist edebiyatla birlikte zaman parçalanmakta, bireysel bilinç akışına ve öznel algıya dayalı bir biçim kazanmaktadır. “*Postmodern edebiyat ise zamanı, yalnızca doğrusal olmayan bir akış olarak değil, aynı zamanda çoklu bakış açılarıyla, döngüsellikle, bellek ve mitolojiyle iç içe geçmiş bir yapı olarak kurgular* (Lipovetsky, 2001: 13)”. Postmodernler, zamanın genişleyen ve daralan bir şey olduğunu savunurlar, zamanı istedikleri an genişletebildikleri gibi, onu çok daha daraltılmış bir hale getirebilirler. “*Okurlar, çok kısa sürelerde kendilerini, farklı zaman dilimlerinin içinde bulabilmektedirler ve bu sayede zamanın sınırlarını kolay bir şekilde aşabilmektedirler* (Akman, 2015: 303)”. Bununla birlikte, postmodernist eserlerde zaman karmaşık bir yapı sergilemektedir ve eser içeriğinde okura net bir zaman verilmemektedir.

L. Ulitskaya tarafından 1996 yılında yazılan *Medeya ve Çocukları* romanı, Kırım'da yaşayan Yunan kökenli Medeya'nın hayatını ve Medeya aracılığıyla Sinopli ailesini konu edinmektedir. Ancak bu romanı yalnızca bir aile anlatısı olarak okumak eksik kalmaktadır. Roman, bir yandan Sovyetler Birliği'nin çözülüş sürecine

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı, salihaerce@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0009-7236-2602>.

tanıklık ederken, diğer yandan bireylerin hafızalarını, geçmişle hesaplaşmalarını ve kuşaklar arası bağlarını ön plana çıkarmaktadır.

Sovyet sonrası döneminin önemli kadın yazarlarından biri olarak Ulitskaya'nın eserlerinde öne çıkan en temel tema; aile ve birey arasındaki ilişkilidir. Yazarın, anlatı karakterleri çoğunlukla tarihsel kırılmaların gölgesinde yaşamlarını sürdüren sıradan insanlardır. Ancak bu sıradanlık, onun kaleminde çok boyutlu bir derinlik kazanmaktadır. Ulitskaya, bireylerin özel yaşamlarını anlatırken, aynı zamanda Rusya'nın kültürel, toplumsal ve tarihsel belleğini de edebiyatın merkezine taşımaktadır (Demçenko, 2020: 96).

Sinopli ailesinin tüm üyeleri her yaz Medeya Mendes'in Kırım'da bulunan küçük evinde toplanırlar. Medeya otuz yıl önce eşini kaybeder ve hiç çocuğu olmaz ancak hayatı boyunca akrabalarının çocuklarına bakar. Özellikle yazları Medeya'nın evinden misafir eksik olmaz. Medeya'nın evi, Sinopli soyu için hayatın sıkıntı ve zorluklarından uzak bir mabet ve Sinopli ailesinin mutluluğunun simgesidir. Roman; hayatlarıyla, akrabalıklarıyla, aile sırları veya ortak bir sevgili aracılığıyla birbirine bağlı birçok karakter içermektedir.

Ulitskaya, *Medeya ve Çocukları* eserinin her bölümünde karakterleri tanıtırken bir taraftan da okuru zaman yolculuğuna çıkarmaktadır. Sovyetler Birliği tarihi, Stalin'in ölümü, II. Dünya Savaşı sırasında Yahudilere yönelik zulüm veya Sovyetler Birliği'nin dağılmasından önceki darbe girişimi gibi tarihi olaylara birçok gönderme vardır. Tarih her zaman olayların ve karakter gelişimlerinin arka planındadır, ancak en önemli konular insanların seçimleri ve kararlarıdır (Lukkonen, 2014: 8).

Postmodernizmde, zaman kavramı açısından incelenen bu eserde, sonu 6 rakamı ile biten yıllarda Medeya ve Sinopli ailesinin yaşadığı çok önemli olaylar anlatılmaktadır. 1916 yılında Medeya'nın babası çalıştığı geminin patlaması sonucu ölür. 1946 yılında Medeya'nın kız kardeşi Aleksandra, yazı geçirmek için geldiği Kırım'da eniştesiyle yasak bir ilişki yaşar ve aynı yıl parmağındaki yüzüğü kaybeder. 1976 yılında Medeya kız kardeşinin yüzüğünü sahilde bulur. 1996 yılında ise Ulitskaya eserini bitirir ve yayınlatır. Bu bağlamda eser incelendiğinde sonu 6 ile biten tarihleri leitmotif olarak değerlendirmenin mümkün olduğu görülmektedir (Horçak, 2007: 87).

Tarihsel olayların, bireysel anıların, mitolojik göndermelerin ve doğanın döngüsel akışının iç içe geçtiği bu yapı, Ulitskaya'nın anlatı dünyasında postmodern edebiyatın zaman anlayışının güçlü bir örneğini oluşturur. Ulitskaya'nın *Medeya ve Çocukları* eseri, parçalanmış kurgusu, eser içeriğinde zamanın kronolojik şekilde ilerlememesi, döngüsel zaman kurgusunun olması, romanın bazı bölümlerinde zamanın parçalı ve belirsiz olması, eserin zaman kurgusunu postmodern özellikler çerçevesinde sunmaktadır.

1. Tarihsel Zaman – Kolektif Bellek

Postmodernist eserlerin özelliklerinden olan çoğulculuk ilkesi, postmodern eserlerde zaman kurgusu bağlamında da ele alınabilmektedir. Postmodernistler anlatılarında zamanı çok katmanlı kullanırken, bazen okura farklı zaman çağrışımları yaptırabilirler. Ulitskaya'nın *Medeya ve Çocukları* romanı, başkahramanın isminin Medeya olmasıyla okuyucuda mitolojik bir çağrışım uyandırmaktadır. Antik Yunan tragedyelerinde Medeya, dünyanın en güçlü büyücülerinden biri ve bir tanrıça olarak görülmektedir. Mitolojide tutkunun, kıskançlığın ve intikamın trajik figürü olan Medeya, kocası Iason uğruna babasına ihanet ederek, kardeşinin ölümüne neden olur ve bütün bu özverisine karşın kocası tarafından başka bir kadın için çocuklarıyla terk edilmek ister. Mitolojik Medeya kocasından intikam almak için kendi çocuklarını öldüren bir kadındır (Çelik, 2017:125). *Medeya ve Çocukları* romanın başkahramanı Medeya Mendes Sinopli, mitolojik Medeya'nın aksine, ailesine ve çevresindekilere karşı sevgi dolu ve affedici bir karakterdedir. Çocuğu olmamasına rağmen, kardeşlerini, yeğenlerini büyütür. Kocasını Samuil ve kardeşi Aleksandra'nın ihanetlerine rağmen onları affeder. Tanrıça Medeya ve Helen soyundan gelen Medeya Mendes Sinopli ile birlikte eser üzerinden ilk zaman kurgusu, mitolojik zaman üzerinden yapılmaktadır.

"*Medeya karakteri ve kutsal mekân olarak görünen Medeya'nın evinin aracılığıyla roman; hafıza, kimlik ve aile mirası arasında ki karmaşık etkileşimi tasvir etmektedir (Tolegenova, 2025: 22)*". Medeya'nın evine dışarıdan bakıldığında, tıpkı sahibi gibi sağlam, yıllara meydan okuyan bir yapıdadır. Eser içeriğinde kış aylarında solgun yüz hatlarıyla anlatılan başkahraman, yazın ilk zamanlarından itibaren akrabalarının gelişleriyle birlikte canlanmaktadır. Sinopli ailesinin kutsal mekânı olan Medeya'nın evi de sahibi gibi yaz mevsimi ortalarına doğru çocuklarla ve insan kalabalığıyla renklenir. Yazın yaşanan bu kalabalık insan yoğunluğu Medeya'ya çocukluğunu ve babasının evini anımsatır. *Medeya ve Çocukları* adlı romanı, bir ailenin üç nesil üyelerini bir arada gözler önüne seren, ortalama bir asırlık yaşam sürecini kapsayan bir eserdir. Üç nesli bir arada tutan,

eserdeki her figürün geçmişini ve şimdisini bir araya getiren şey, merkez figür özelliğindeki Medeya Mendes Sinopli ve onun evidir.

Hikâye Medeya'nın ailesinin içinde yaşanan aldatmalardan, güven inşasına kadar uzanan kişilerarası olaylardan oluşur ve metin boyunca serpiştirilmiş büyük tarihsel olaylarla birlikte ele alınmaktadır. Medeya'nın uzun hayatı, onun birçok ölüme ve çatışmaya tanıklık etmesine sebep olur. Medeya ve ailesi Rus iç Savaşı'nı görürler, Medeya'nın babası 1916'da bombalanmış bir gemide hayatını kaybeder. Bolşevik İhtilali sırasında kardeşlerinden biri Kızıkların safında savaşırken, diğer kardeşi ise Beyazların safında savaşırken ölür. Sinopli ailesi, iç savaşlar sırasında uzun süren kıtlık dönemlerini yaşar. Medeya, II. Dünya Savaşı sırasında bölgenin Komünistler ve Naziler arasında el değiştirmesine şahit olur. Stalin'in Kırım Tatarlarını sürgün etmesi, KGB'nin gaddar ajanlıkları ve şüpheli muhaliflerin sindirilmesi Sovyet sisteminin yozlaşması (McCauley, 2018: 136) gibi tarihi dönüm noktalarını, Medeya ve diğer tüm karakterlerin yaşam tecrübeleriyle iç içe girmiş bir tarih anlayışıyla okumaktayız. Ancak, Medeya'nın yeğenleri Georgiy ve Maşa'nın sohbeti aracılığıyla, başkahramanın herhangi bir siyasi olaya karışmak istemediğinin ve hayatında hiçbir zaman bir politik tarafa mensup olmadığına çıkarımı yapılabilir. Maşa, Sovyet yönetimini ve teyzesinin yönetimden korktuğunu dile getirdiğinde, Georgiy sert bir tepkiyle Medeya'yı savunur ve aynı zamanda kısaca Sinopli ailesinin geçmişinde siyasi olaylar yüzünden çektiği acıları dile getirmektedir.

Senin bir şeye aklının erdiği yok, Maşa! Sana kalsa yeryüzündeki bütün kötülüklerin kaynağı Sovyet yönetimidir. Halamın kardeşlerinden, yani amcalarımdan birini faşistler, ötekini komünistler öldürdü. O bakımdan hangi rejim gelirse gelsin halamın yönünden hepsi aynı kapıya çıkar. Dedem Stepanyan soylu, varlıklı bir kişi olarak çar yandaşıydı, bununla birlikte, küçük yaşta öksüz ve yetim kalan halama elinde arucunda ne varsa göndermiştir (Özgül, 2025:55).

Medeya'nın tanık olduğu en büyük trajedilerden biri Stalin'in Tatar nüfusunu Mayıs 1944'te Kırım'dan sert, gelişmemiş ve acımasız Sovyet Özbekistan topraklarına sürme politikasıdır. Sovyetler Birliği'nde yeni toprakların gelişmesine ve nüfusun (ve Sovyetlerin Orta Doğu'ya erişiminin) artırılmasına yardımcı olmak amacıyla bir "nüfus transferi" olarak çerçevelenen bu süreçte; Stalin, Kırım Tatarları da dâhil olmak üzere çeşitli etnik nüfusa insanlık dışı ve yaşamı tehdit eden muamelede bulunur. İnsanlar, aşırı kalabalık hayvan vagonlarıyla binlerce mil uzaktaki Özbekistan bozkırlarının ve ovalarının ıssız (ve yaşanmaz) bölgelerine nakledilir. Ulitskaya, romanın başlarında olayın nasıl gerçekleştiğine dair rahatsız edici bir tablo çizerken sonrasında sürgünlerin Kırım tarihinde ne kadar önemli olduğuna ve bu hikâyeleri yeniden anlatmanın önemine dair görüşünü dile getirmektedir. Medeya, dostu Yelena'ya yazdığı bir mektupta, bölgeye geri dönmeye çalışan ancak başarısız olan genç bir Tatar'a sürgünleri nasıl anlattığını yazar: "Ona, Tatarların sabahın ikisinde, eşyalarını toplamaları için zaman verilmenden buradan nasıl sürüldüklerini ve Parti lideri Şura Gorodovikova'nın, gönderilirken bizat gelip eşyalarını toplamalarına nasıl yardım ettiğini, nasıl çöğlük attığını ve hemen ertesi gün felç geçirdiğini anlattım" (Özgül, 2025: 15). Tatar Ravil'in Medeya'yı ziyaretinden sonra, Medeya'nın arkadaşı Yelena'ya yazdığı mektupta İkinci Dünya Savaşı'nda Kırım'dan sürgüne gönderilen Tatarların yaşadığı zorluklardan bahseder ve Ravil'in ana vatanlarına tekrar dönmek için girişimlerde bulunduğunu söylemektedir. Ancak Ravil'in Medeya'yı ziyareti, Sovyetlerin çözülme sürecine rastlamasına rağmen, ajanlar Ravil'i Medeya'nın evine kadar takip eder ve Ravil evden çıkınca onu tutuklarlar.

Mektubun ilerleyen kısımlarında, Medeya, Stalin Döneminden kalma kurallar doğrultusunda Tatarlara ev satılamayacağı için Ravil'in, Medeya'ya kendi adına bir ev alıp alamayacağını sorduğunu yazar. Mektup detaylı bir şekilde incelendiğinde, okuyucuya önce İkinci Dünya Savaşı'nda yerlerinden edilen Tatarlardan bahsetmektedir. Mektubun ilerleyen satırlarında ise Medeya'nın bu durum karşısında tutumu, sürgün edilen insanların haksızlığa uğradıkları yönündedir.

...Ravil giderken şapkasını evde unutmuş. Unuttuğu iyi oldu. Bir gün döner gelir; bütün Tatarlar dönerler, o zaman şapkasını veririm. Topraklarını da geri alsınlar. Hakları değil mi? ... Ömrüm boyunca hiçbir siyasi olaya karışmadım. Ama düşünebiliyor musun, şurada daha ne kadar yaşayacağım bile belli değil, ortamın yumuşadığı bir dönemde bile benim gibi yaşlı bir kadının başına bela açmaya kalkıyorlar" (Özgül, 2025: 17).

Ulitskaya'nın eserinde romanın Kırım'da küçük bir köy olarak belirlenmesinin sebepleri arasında Kırım'ın birçok medeniyetin keşişim noktası olması ve Sovyetler Birliği'nin çözülme sürecinde kimliklerin ve aidiyetlerin yeniden şekillendiği bir alanı simgelemesidir. Medeya'nın Kırım'da bulunan evi, yalnızca aile

bireylerinin bulunduğu bir yer değil, aynı zamanda tarihsel belleğin merkezi haline gelmektedir. Her yaz bir araya gelen akrabalar, kendi kişisel geçmişlerini ve deneyimlerini bu eve taşırlar; bu da bireysel zaman ile kolektif zamanın iç içe geçtiği bir anlatı zemini hazırlar. Bu bağlamda Medeya'yı ziyaret eden her bir akrabasıyla, şimdide bulunan karakterler tasvir edilirken okur aniden kendini geçmişte bulmaktadır ve Ulitskaya'nın usta kalemiyle anlatı, okura Rusya panoraması sunmaktadır. Medeya'yı ilk ziyarete gelen yeğeni Georgiy ile birlikte Medeya ve Yelena'nın ömür boyu sürecektir arkadaşlığından bahsederken Bolşevik ihtilali sebebiyle göç etmek zorunda kalan insanlardan, 1916 yılında Ekim Devrimi'nin ayak seslerinden, gerçekleşen Ekim Devrimi ile ölen insanların kefensiz ve tabutsuz gömülmelerinden bahsetmektedir. Eser içeriğinde, özellikle Yelena ve Medeya'nın mektupları okura Rusya Tarihi ile ilgi çok net bilgiler vermektedir. Yelena Medeya'ya yazdığı bir mektupta 17 Kasım 1918 yılında yaşadıklarından bahsetmektedir. Postmodern anlatıda net ve gerçek tarihler verilmesine pek rastlanmaz ancak Ulitskaya postmodern anlatı özelliğini, Yelena'nın gördüğü, grotesk unsurları barındıran rüyası ile bağdaştırır.

...Yaşlı adam süzülür gibi yanıma yaklaştı...işte o sırada adamın belden aşağısının olmadığını gördüm.; gövdesinin üstü vardı, alt bölümü ise sisler içindeydiHayalet tamamlanmadan gelmişti sanki... Sabah olur olmaz ailemiz gözyaşları içinde ikiye ayrıldı. Babam ile kardeşlerin son vapura yetiştiler; bense annemle orada kaldım. Aradan bir gün geçmeden kenti Kızullar aldı. Nerede kalabalık görsele makineli tüfeklerle taryyorlardı... (Özgül, 2025: 39).

Medeya kocası Samuil'in ölüm yıldönümünde kız kardeşi Aleksandra'nın mektubunu bulur ve kız kardeşi ile kocası Samuil'in yasak ilişkisini öğrenmesinin ardından yeğeni Nika'nın ölen kocasının kızı olduğunu öğrenir. Bunun üzerine hem çok yakın arkadaşı hem de erkek kardeşinin karısı Yelena ile paylaşmak için Taşkent'e yolculuğa çıkar ve yolculuk esnasında Rusya Tarihi'nin en acımasız dönem kalıntılarına şahit olur. Ulitskaya eser içerisinde Medeya'nın çevresinde gördükleriyle, okuru tekrar tarih yolculuğuna çıkarır.

Paslı demir yığınlarını, parçalanmış kayaların sık sık gözünü rabatsız ettiği bu bakımsız, uçsuz bucaksız topraklarda ne kadar insanın oradan oraya yer değiştirdiğine tanık olunca çok şaşırđı. Demiryolu setinin iki yanındaki yamaçların dibinde, baharın körpe yeşillik örtüsü altında sekiz yıl önceki büyük savaşın kalıntıları yatıyordu. Biraz düzleşmekle birlikte dibinde bulanık suların biriktiği bomba çukurları, toprağa gömülmeye yüz tutmuş ev yıkıntıları, Rostov'dan Salsk' a, Salsk'tan Stalingrad'a kadar her yerde insan kemiği yığınları adım başı karşısına çıkıyordu. Medeya'ya öyle geliyordu ki toprağın savaş üzerinde anıları, Stalin'in bir süre önceki ölümünü derin duygularla birbirinden değişik biçimde karşılayan bu insanların anularından daha zenginidi (Özgül, 2025: 223).

Yazar, Maşa'nın kocası Alik'in Medeya'yı ziyaretiyle, bizlere 1968 yılının Rusya'sından bilgiler verir. Bahsi geçen bu yıl ve sonrasında artık toplum devlet rejiminden rahatsız olduğunu dile getirmeye başlar ve özellikle eğitilmiş insanlar arasında ortaya çıkan kamplaşmalardan bahsetmektedir. Olaylar, romanın başkahramanı Medeya'nın çevresinde gerçekleşmektedir, Medeya olaylar esnasında hareketsizdir ancak Medeya Mendes eser içeriğinde hem tarihin hem de toplumsal hafızanın tam kendisidir.

2. Döngüsel Zaman

Ulitskaya'nın *Medeya ve Çocukları* eseri çok katmanlı zaman algısıyla birlikte döngüsel zaman bağlamında da ele alınabilir. Romanın ana mekânı olan Kırimda ki yazlık ev, her yıl düzenli olarak aile bireylerinin bir araya geldiği bir merkezdir. Her yaz tekrar eden buluşmalar mevsimlerin ritmini ve doğanın sürekliliğini ön plana çıkarmaktadır.

Döngüsel zaman, postmodern anlatının karakteristik özelliklerinden biridir. Çünkü bu anlayış, zamanı mutlak bir ilerleyiş olarak değil, parçalı, tekrar eden ve göreceli bir olgu olarak ele almaktadır (Horçak, 2007: 123). Döngüsel zamanın izleri eser içerisinde sürekli kendini hissettirmektedir. Medeya ve Yelena'yı genç kızlıklarında Sudak'a götürüren şoförün karısının yüzüğü şans eseri Medeya'nın kumsalda bulunduğu yüzüktür, parmağından 30 yıl boyunca çıkarmadığı yüzüğün Ravil'in annesinin yüzüğü olduğu ortaya çıkar. Medeya'nın kız kardeşi Aleksandra'nın 1946 yılında kaybettiği yüzük, 1976 yılında yine Medeya tarafından bulunduğu Nika ile Medeya yan yanadır. Medeya küçük yaşta anne ve babasını kaybettikten sonra kardeşlerinin bakımını üstlenir, Aleksandra ve Samuil'in kızı Nika ise ailesini trafik kazasında kaybeden

yeğeni Maşa'yı büyütür. Aleksandra, geçmişte ablası Medeya'nın eşiyle yasak bir ilişki yaşar, buna benzer bir durum Nika-Butanov-Maşa arasında gerçekleşir ve Sinopli ailesinde bir aşk üçgeni daha yaşanır. Nika, yeğeni Maşa'nın Butanov'a âşık olduğunu bilmesine rağmen Butanov ile birlikte olur. Geçmişte ailesinin ölümü üzerine Maşa'nın psikolojisi bozulur ve şizofreni atakları geçirir. Maşa, küçükliğinde bir akşam düşünde, odasının kapısının gizlice açıldığını, koridordan yavaş yavaş korkunç bir silüetin yaklaştığını görür, korkudan cama çıkar ve camdan atlar, ancak şans eseri kurtulur. Yıllar sonra, Maşa, Nika ve Butanov'un ilişkisini öğrendiğinde tekrar şizofreni atakları geçirir ancak bu kez düşlerinde bir melek görür ve uçmayı öğrettiğini söyler, hastalığının son gününde ise küçükken gördüğü korkunç düşü görür ve intihar eder. Bu defa Maşa'nın intiharı ölümle sonuçlanır. Medeya'yı her yaz ilk ziyarete gelen Georgiy, Medeya'nın ölümünden sonra Kırım'da bir ev yapar ve dünyanın dört bir yanına dağılan Sinopli ailesi mensupları her yaz yine Kırım'a ziyarette bulunur. Medeya ve Samuil evlenmeden önce Tatarlara ait olan evleri, Medeya'nın ölümünden sonra, Medeya'nın mirası olarak zorla evlerinden çıkartılan Tatarlara geri verilir. Esere bütün olarak bakıldığında, kuşaklar arası yaşam tecrübelerinde bir döngüsellik göze çarpmaktadır. Her yeni kuşak aslında bir önceki kuşağın hayatına benzer olayları yaşarken kişilik, kimlik ve kendini bulma yolunda ilerlemektedir.

SONUÇ

Ulitskaya, eserinin girişinde kullandığı soy ağacının yardımıyla, dünyanın dört bir yanına dağılan Sinopli soyunun hayat hikâyelerini ve tecrübelerini anlatarak arka planda Rusya Tarihi'nin önemli olaylarını ustaca kaleme almaktadır.

Medeya ve Çocukları romanı tarihsel olayları tasvir etmektedir, ancak bunların olay örgüsünün veya karakterlerin gelişimi üzerinde büyük bir etkisi yoktur, daha çok bir arka plan olarak hizmet etmektedir. Ulitskaya eserinde Medeya'nın ismiyle birlikte Sinopliler'i önce Helen soyuna dayandırmaktadır, sonrasında ise eser içeriğinde, kahramanlar üzerinden geçmişe geri dönüşlerle Medeya'yı Sinopli soyunun ana belleği olarak kullanmaktadır. Yazar, Medeya vasıtasıyla parçalı bir zaman kurgusu oluşturmaktadır ve ana karakterlerin gelişimini okura sunmaktadır. Medeya'nın bellek görevi görerek bulunduğu hareketsizlikle etrafında döngüsel bir zaman yaratılmaktadır. İsimler, karakterler, kahramanlar değişse de Sinopli ailesinin yaşam tecrübeleri çoğunlukla tekrar etmektedir.

Ulitskaya'nın eserinde, zaman kavramı bir atmosfer olarak kullanılmasına rağmen yazar okuru 1900'lü yıllardan alıp, Rusya Tarihi'nin dönüm noktalarıyla birlikte 1980'li yıllara kadar sürüklemektedir.

KAYNAKÇA

- Akman, İ. (2017). *Bilge Karasu'nun Eserlerinde Postmodern Unsurlar, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmış doktora tezi, 2016, Diyarbakır.*
- Çelik, R. (2017). L. Ulitskaya'nın *'Medeya ve Çocukları'* Romanında Kadın Karakter: 'Medeya', *The Journal of Academic Social Science Studies, Sonbahar II, Sayı: 60, ss. 121-130.*
- Demçenko, N. İ. (2020). "Jenskaya Proza" v kontekste literatury postmodernizma (namateriyale proizvedeniy L. Ulitskoy, *Vostočno-Kazahistan universitet, Ust-Kamenogorsk, Kazakhistan.*
- Horçak, D. (2007). *Polskaya rusistika "Pamyat" kak leytmotif v romane lyudmih ulitskoy "Medeya i Yeyo Deti"*, *Literaturovedenie, Vestnik Volgu, Seriya 8/6.*
- Lipovetskiy, M. (2001). *Slavonic and East European review, Modern Humanities Research Association, V. 79, N. 1.*
- Lukkonen, E. (2014). *Perepisvaniye mifov jenvstvennosti v romane Lyudmih Ulitskoy "Medeya i Yeyo Deti"*, *Diplomnaya Rabota, Tampere, Finland.*
- McCauley, N. (2018). *Controlling the Uncontrollable: Navigating Subjectivity in the perestroika and post-Soviet Prose of L. S. Petrushenskaia and L. E. Ulitskaia, University of Michigan, USA.*
- Özgül, M. (2025). *Lyudmila Ulitskaya "Medeya ve Çocukları", İthaki Yayınları, İstanbul.*
- Safanova, Ye. V. (2016). *Polikulturnoye obrazovaniye uçaşsihya: roman L. Ulitskoy "Medeya i Deti" na uroka literatury, Samarskiy gosudarstvenny satsialno-pedagogičeskiy universitet, Samara, Rossii.*
- Tolegenova, R.K. (2025). *Family Conflict and the Poetics of Memory in L. Ulitskaya's Novel "Medea and Her Children, Almaty, Kazakhstan.*

Rethinking The Fictional Universe Through The Work Of Orhan Pamuk: *The Naïve Novelist And The Sentimental Novelist*

Salima KHATTARI *

Salma ERRAKAZ *

ABSTRACT

We often associate literature with fiction, but we ignore its usefulness. Behind imaginary stories, there is a message to convey, a lesson to ponder, and added value. Fiction is not an escape but embodied knowledge. It allows us to explore the complexities of the human condition, understand others, and strengthen social bonds. Through fiction, literature contributes to the education of individuals and the awakening of minds. In *The Naïve and the Sentimental Novelist*, Orhan Pamuk questions the role of the novel in the construction of humanity and the inner formation of each individual. By exploring the novelist's stance, he reveals the processes of writing. But the act of writing today is becoming a major challenge in the face of advances in artificial intelligence. In this context, several questions are being asked in order to rethink, revive, and rehabilitate literature. Will this discipline, which has long been a founding element of human understanding, be able to occupy the same place in a world where texts can be generated by machines? Will authors retain their sovereignty?

In our work, we will therefore seek to show the limits of artificial intelligence, because writers are the ones who have the ability to combine visual and verbal literature (Pamuk) and to connect with their readers through text. The novelist also has an ethical duty, which allows him to identify with people who are different from him. What kind of ethics would the machine display? These are some of the questions we will consider based on Pamuk's lectures.

Keywords: novelist, fiction, literature, ethics, artificial intelligence.

Orhan Pamuk'un Eserleri Aracılığıyla Kurgusal Evreni Yeniden Düşünmek: *Naif Romancı Ve Duygusal Romancı*

ÖZ

Edebiyatı genellikle kurgu ile ilişkilendiririz, ancak kurgunun yararını bilmeyiz. Hayali öykülerin arkasında aktarılması gereken bir mesaj, üzerinde düşünülmesi gereken bir ders ve katma değer vardır. Kurgu bir kaçış değil, somutlaşmış bilgidir. Kurgu, insanlık durumunun karmaşıklığını keşfetmeye, başkalarını anlamaya ve sosyal bağları güçlendirmeye olanak tanır. Kurgu aracılığıyla ve kurgu sayesinde, edebiyat bireylerin eğitimine ve zihinlerin uyanmasına katkıda bulunur. *Naif romancı ve duygusal romancı* adlı eserinde Orhan Pamuk, romanın insanlığın inşasında ve her bireyin içsel oluşumunda oynadığı rolü sorgular. Romancının duruşunu inceleyerek, yazma sürecini ortaya koyar. Ancak günümüzde yazma eylemi, yapay zekanın ilerlemesi karşısında büyük bir zorluk haline gelmiştir. Bu bağlamda, edebiyatı yeniden düşünmek, yeniden doğurmak ve rehabilite etmek için Brcko soru sorulmaktadır. Uzun süredir insan anlayışının temel bir unsuru olan bu disiplin, metinlerin makineler tarafından üretilebildiği bir dün. Romancıların da, kendilerine benzemeyen insanlarla özdeşleşmelerini sağlayan bir etik görevi vardır. Makine hangi etiği sergileyecektir? Pamuk'un konferanslarından yola çıkarak bu ve benzeri soruları ele alacağız.

Anahtar kelimeler: romancı, kurgu, edebiyat, etik, yapay zeka.

INTRODUCTION

Le choix de participer à ce colloque, dédié à la littérature, répond à une vive volonté de sensibiliser les générations à la nécessité de lire dans un monde numérique avide de vitesse, disant tout et rien à la fois, où le contrôle de l'information devient impossible et où la frontière entre le vrai et le faux est devenue poreuse. Quelle posture adopter? Et quel sera l'antidote? Pour répondre à ces questionnements, je répondrai à d'autres soulevés par Antoine Compagnon. En effet, il est urgent de faire appel à la littérature au XXI^{ème} siècle car elle est création et transmission de valeurs dans un monde en crise où le flux des images se substitue à la créativité. Elle se doit d'être visible dans le paysage public et académique, de rivaliser avec ChatGpt et l'intelligence artificielle. D'ailleurs Marcel Proust ne s'est pas mépris en disant que *"la vraie vie, la vie enfin"*

* Professeure de l'enseignement supérieur, Université Mohamed V, Département: Didactique, saloumkhattari@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-5078-3571>.

* Docteurante, Université Mohamed V, Centre d'Études Doctorales « Homme-Société-Éducation », salma.errakaz@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0006-6969-7100>.

découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature" (Proust, 1987-1989, p.474). Ainsi la réalisation de soi passe par la littérature aussi bien pour le romancier que pour le lecteur qui découvre l'Autre et d'autres paysages lui étant inconnus jusqu'alors. De même la littérature, depuis une génération, se voit subtiliser sa place ; bousculée par l'image et le numérique, qui envahissent de plus en plus l'espace et le temps. Afin de sortir de cet "ère du soupçon", pour reprendre un titre de Nathalie Sarraute, le pouvoir de la littérature a lieu d'être revisité. Pour mener à bien notre thèse, nous avons décidé de nous pencher sur les six conférences¹ données par Orhan Pamuk à l'université de Harvard en 2009. Différents points articuleront notre réflexion à savoir l'univers fictionnel, l'expérience sensible, l'imagination et les nouveaux défis auxquels doit faire face aujourd'hui la fiction.

1. La Fiction, Vers Une Définition

Notre travail débutera par une citation de Pamuk qui résume sa conception de la fiction: "...*Un roman fait bien sûr les deux en même temps. Il raconte notre propre vie comme si c'était celle d'un autre et nous offre la possibilité d'écrire la vie d'autres personnes comme s'il s'agissait de la nôtre.*" (Pamuk, 2011, p.272). Que ressort-il de cette citation? Le roman raconte une vie que l'on ne vit pas, il évoque celle d'autrui et nous pouvons déduire que le romancier a cette capacité à s'identifier à des personnes rencontrées, ici et là, ne lui ressemblant guère et devenant des personnages qui insufflent la vie à l'œuvre. Mais l'écriture du roman ne s'intéresse pas uniquement aux personnages, elle recense et répertorie chaque chose ; elle s'élabore à partir de "*descriptions, de sons, de conversations, de fantasmes, de souvenirs, de bribes d'informations, de pensées, d'événements, de scènes et d'instant*" (Pamuk, 2012, p. 12). Et il s'agira au lecteur de transformer toutes ces données en images dans son esprit, une opération qui relève de l'imagination. Cependant, le défi que devra surmonter le lecteur est de faire la part des choses: quelle est la part de la réalité et quelle est celle de l'imagination? Car l'écriture d'un roman comme sa lecture n'obéissent à aucune grille préétablie, la compréhension du monde fictionnel ne peut être appréhendée à la lumière d'un rationalisme quelconque. Cela, cependant, ne doit pas porter à confusion et faire penser que l'univers romanesque est chaotique et ne relève d'aucune cohérence. Pour corroborer notre idée, évoquons "*le centre secret du roman*" (Pamuk, 2012, p. 14) dont parle Pamuk dans la première conférence. En effet tous les détails et mots, nécessitant l'attention du lecteur, déploient l'activité mentale de ce dernier afin d'atteindre ce centre secret. Pour vous montrer une nouvelle fois que le roman est construit à partir d'une logique, propre à lui, construite autour d'un ensemble de détails dilués dans le roman et que le lecteur se doit de rassembler. Comme s'accorde à le reconnaître Pamuk "*le centre comme le sens du roman varie d'un lecteur à l'autre*" (Pamuk, 2012, p. 70). De même, inscrire un roman dans une catégorie quelconque est une erreur étant donné qu'il interpelle l'humanité entière où chacun peut retrouver ses expériences personnelles portant le nom, selon Pamuk, d'expérience sensorielle.

2. L'expérience Sensorielle

L'expérience sensorielle, dont parle l'auteur, met en lumière une distinction importante entre le romancier naïf et le romancier réflexif. L'équation est similaire pour le lecteur, cependant un éclaircissement s'avère nécessaire. L'adjectif naïf s'applique aussi bien au romancier qu'au lecteur et renvoie à ceux qui, trop épris de réel, réfutent la dimension fictive de l'écriture. L'adjectif réflexif, quant à lui, caractérise tout romancier et lecteur fascinés par la fictionnalité et dubitatifs face à la représentation brute de la réalité par l'univers romanesque. Par-là nous comprenons que le monde de la fiction ne peut exister sans lecteur et vice-versa. Mais aussi paradoxal que cela *semblerait*, Pamuk atteste que "*Être romancier, c'est l'art d'être à la fois naïf et réflexif*" (Pamuk, 2012, p. 10).

Pour revenir aux expériences sensorielles ou "instants sensoriels", il est question de la vision du monde de l'écrivain. Il s'agit de gestes banals quotidiens comme le résume si bien Pamuk à travers un ensemble d'actions à titre d'exemple "*lorsque nous ouvrons une fenêtre, avalons une gorgée de café, montons un escalier, nous mêlons à une foule, nous trouvons bloqués dans un embouteillage... buvons un verre d'eau glacé*" (Pamuk, 2012, p. 21).

Cette longue énumération met en exergue l'acuité du regard auquel rien ne se dérobe ; Pamuk est à l'affût et traque tous les signes. L'espace constitue le "champ phénoménal" et les déambulations de l'auteur dans

¹ Pamuk Orhan, *Le Romancier naïf et le romancier sentimental* (traduit de l'anglais par Stephanie Levet), Paris, Gallimard, 2012 pour la version électronique.

ce même espace renvoient au “schéma corporel” pour emprunter la terminologie de Merleau Ponty. De ce point de vue, le “schéma corporel” est une prise de conscience de la position du corps dans le monde “intersensoriel” comme le souligne Merleau Ponty: “*le corps est la texture commune de tous les objets, il est à l’égard du monde perçu, l’instrument général de la compréhension*” (Ponty, 1942, p.242). Ce sont ces mêmes expériences que nous retrouvons lors de la lecture d’un roman et qui ne sont finalement que des transpositions inconscientes mises dans la fiction à travers les personnages comme s’accorde à le reconnaître Pamuk: “*(...) je voulais en fait partager avec le lecteur quantité de choses liées à mes expériences sensorielles, et exprimer ces expériences à travers des personnages de fiction*” (Pamuk, 2012, p. 24). Ces instants sensoriels acquièrent le statut de “détails romanesques” (Pamuk, 2012, p. 24) dans la fiction et participent à l’illusion romanesque. Cela ne va pas sans induire en erreur le lecteur qui croit lire la réalité dans ces détails. En s’identifiant aux personnages, qui portent la marque de l’auteur, le lecteur se trouve face à une frontière poreuse entre le réel et l’imagination.

Aussi faut-il souligner le rôle déterminant joué par les personnages, c’est à travers leurs regards que le lecteur pénètre dans l’univers fictionnel comme nous pouvons le lire dans la citation suivante: “*(...) lire un roman signifie regarder le monde par les yeux, l’esprit et l’âme de ses personnages*” (Pamuk, 2012, p. 26).

Si le corps s’inscrit dans un champ phénoménal, comme évoqué ci-dessus, il appartient de surcroît à une temporalité, en d’autres termes spatialité et temporalité sont deux notions contemporaines, thèse défendue et mise en exergue derechef par Merleau Ponty: “*l’ordre des coexistants ne peut être séparé de l’ordre des successifs*” (Ponty, 1942, p.300). C’est pourquoi Orhan Pamuk se penche sur la question du temps dans sa troisième conférence.

3. Le Personnage: Une Vision Du Monde

Bien que le romancier s’attelle à la description des personnages, néanmoins son souci majeur est de noter les réactions de ces derniers face aux différentes situations rencontrées comme le met en exergue la citation suivante: “*Mais l’intérêt du roman va au-delà de la seule psychologie. L’important, ce n’est pas la personnalité de l’individu, mais la façon dont il réagit aux multiples aspects du monde – à chaque couleur, chaque événement, chaque fruit et chaque fleur, à tout ce que nos sens nous apportent*” (Pamuk, 2012, p. 32).

Il appert, une nouvelle fois, que les expériences sensorielles, point sur lequel notre travail s’est penché antérieurement, participent étroitement au processus d’identification et apportent le plaisir du texte. Mais encore les circonstances, auxquelles est confronté le personnage, ne sont rien d’autre qu’une ligne droite composée de nombreux points (unités narratives, sujets, motifs, fragments d’informations, intrigue...), voire “les terminaisons nerveuses” renchérit Pamuk, qui constituent un livre.

À l’image des personnages, le lecteur est amené à traverser et rassembler ces points pour toucher le centre du roman. Pour cela la question du temps s’impose. Le temps, ici, n’est pas le temps objectif calculé mathématiquement (à ce propos je vous invite à lire le poème ‘l’Horloge’ de Baudelaire) et qui “*fonctionne comme un cadre qui unit les éléments du roman et qui donnent l’impression qu’ils figurent dans un tableau de paysage*” (Pamuk, 2012, p. 35).

L’expression ‘donner l’impression de’ démontre que la fiction n’est qu’une illusion du réel. Cela ne va pas sans rappeler la pensée platonicienne qui réduit la mimesis à une imitation imparfaite de la réalité. De même le monde sensible (*a contrario* du monde intelligible qui représente la Vérité) s’avère être une copie des “Formes” pures ; l’œuvre d’art, à son tour, en imitant ce monde sensible, est un duplicata d’une copie qui l’éloigne encore plus de la vérité.

Par conséquent, le temps dans la fiction est subjectif car le roman se veut une représentation du monde par le biais du regard des protagonistes “*qui y vivent, à travers le détail de leur âme et de leur sensibilité*” (Pamuk, 2012, p. 34).

La représentation, dont nous parlons depuis le début de notre travail, fait appel à une nouvelle dichotomie à savoir l’imagination visuelle et l’imagination verbale.

4. Imagination Visuelle Versus Imagination Verbale

La fiction est un double processus entre autres l’écriture et la lecture. L’écriture d’un roman revient à peindre une situation donnée avec des mots, qui vont se traduire en images lors de la lecture. Chose à laquelle adhère Pamuk qui défend l’idée selon laquelle “*les romans sont fondamentalement des fictions littéraires d’ordre visuel*” (Pamuk, 2012, p. 38).

L'opposition imagination visuelle/imagination verbale est-elle fondée? Après une lecture attentive de la quatrième conférence de Pamuk, nous déduisons que le visuel et le verbal appartiennent au même versant. Il n'y a pas une littérature essentiellement verbale et une autre essentiellement visuelle. En somme, certains romanciers «s'adressent de façon plus puissante à notre imagination visuelle» (Pamuk, 2012, p. 37), alors que d'autres privilégieront les intrigues avec de nombreux rebondissements.

Comme nous avons pu le lire les conférences de Orhan Pamuk, dédiées à l'écriture de la fiction, mettent l'accent sur la relation très étroite entre le romancier et le lecteur et sur la double identification (celle du romancier et des personnes et celle du lecteur avec les personnages, qui sont porteurs de l'expérience sensorielle de ce dernier). En fin, il existe une relation émotionnelle entre le romancier, le lecteur et l'univers fictionnel imaginé par le premier. Une question légitime se pose aujourd'hui: la littérature continuera-elle à remplir sa vocation? L'intelligence artificielle, en générant des textes automatiquement pourra-t-elle supplanter la littérature? Quels sont les défis que devra relever la littérature pour contrer l'invasion de la machine? La machine est-elle dotée d'émotions? Autant de questions auxquelles nous tenterons de réfléchir.

5. Littérature Et Intelligence Artificielle: Face Et Revers De La Médaille

La première question revient à nous interroger sur l'intelligence de la machine. Elle ne l'est pas dans la mesure où l'intelligence requiert la rationalité et le langage. L'intelligence appelle la capacité à comprendre et à réagir aux émotions des autres. À l'image de Pamuk, "ce grand marcheur", qui déambule seul dans la rue à l'affût de tout susurrements et de regards. Il s'agit de l'intelligence sociale, dont est dépourvu la machine, qui est une performance: celle de comprendre les autres. Aussi la machine ne fait qu'identifier des corrélations au sein de bases de données gigantesques sans pour autant comprendre, ni faire la différence entre la vérité et le mensonge. Mais encore combien de fausses réponses sont générées par l'intelligence artificielle lorsqu'elle est dans l'incapacité d'apporter des réponses que Legros Martin qualifie d'"hallucinations" voire de "confabulations" (Legros, 2025, p.2). Pour conforter davantage notre thèse, convoquons les propos de Eva Weber Guskar:

Il y a principalement trois arguments qui sont évoqués contre le fait de nouer des relations émotionnelles avec les machines. Le premier argument, c'est l'idée que cette relation reposerait sur l'illusion, c'est-à-dire sur le fait de croire que les machines possèdent vraiment des émotions, des intentions. Et, bien évidemment, cette illusion serait, comme la plupart des illusions, mauvaise. Mais, selon moi, l'illusion n'est pas nécessaire dans ce cas. Il suffit de faire preuve d'imagination, d'imaginer que le chatbot peut penser et sentir, tout en sachant qu'en réalité, ce n'est pas vrai. Avec les fictions, quand on lit un roman ou qu'on voit un film, cette faculté d'imagination est bien connue et valorisée: nous imaginons que les personnages ont des émotions et des intentions, et pourtant, nous savons que ce ne sont pas des personnes réelles. (Guskar, 2025, p. 3).

Il appert que croire en l'humanité de la machine relève de l'illusion (même si l'on s'acharne à lui donner une voix), sans pour autant tomber dans le scepticisme, sinon de la gravité. Pourquoi? Un tel constat erroné pousserait à croire au pouvoir du virtuel, qui défile sous nos yeux un ensemble d'images séductrices mais mensongères. Ainsi, le retour à la réalité occasionnerait de sérieux préjudices pouvant tenter à la santé mentale. Quant à la deuxième partie de la citation, elle revient sur l'imagination romanesque sur laquelle nous nous sommes épanchés antérieurement. En effet cette imagination est appréciative, même s'il s'agit d'une fiction, dans la mesure où elle est écrite par un humain qui donne sa vision du monde à travers les personnages. De surcroît, le pacte passé entre le romancier et le lecteur est formulé dès la couverture de l'ouvrage: il s'agit bel et bien d'une fiction.

Mais encore Eva Weber renchérit, sur le même ton, que "la technologie crée des relations avec une réciprocité dans l'interaction mais sans aucune réciprocité émotionnelle" (Guskar, 2025, p. 3). L'absence des émotions est derechef soulignée. Cependant parler d'interaction est démesurée étant donné que la fonction phatique, évoquée par Roman Jakobson dans les six fonctions du langage, fait défaut. Pour attester d'un échange, le contact entre le locuteur et l'interlocuteur est nécessaire. Comme souligné antérieurement l'intelligence appelle le langage.

Comment anthropomorphiser la machine alors que cette dernière ne possède pas de corps? Soulignons que les émotions sont générées à partir du corps, rappelons-nous les enseignements de la phénoménologie de Merleau-Ponty que nous avons convoqués lorsqu'il a été question de l'expérience sensorielle du

romancier. Dans le même ordre d'idée, Laurent Bibard s'accorde à reconnaître que *“les émotions passent par le corps, [et] s'enracinent dans les sensations, perceptions, sentiments que nous avons des relations que nous entretenons avec le monde, avec nous-même, avec les autres. L'émotion désigne un état physiologique qui est une réaction à notre environnement”* (Bibard, Sabouret, 2024, p.87).

Les propos de Bibard corroborent la thèse annoncée, ci-dessus, qui réfute toute interaction sans contact avec l'autre. Car l'autre est celui qui apporte du sens à ma vie étant donné que l'humanité est faite de chemins aussi épineux soient-ils. C'est de là que nous apprenons, imaginons et créons. Contrairement à l'identité numérique qui nous enferme dans un profil immuable et figé. L'absence de réflexion et de création débouche sur l'abêtissement voire la servitude volontaire comme l'a si bien dit Sénèque. Mais encore, nous participerons à la mise en place d'une forme de dictature que les générations futures nous incomberont. En obéissant à des algorithmes, notre liberté et notre pouvoir de créativité nous seront subtilisés, rappelons-nous les télé-écrans de Big Brother de Georges Orwell où la création, en dehors des règles imposées par le parti, est sévèrement réprimé et *“une telle posture peut malheureusement être comparée à ce que l'on trouve dans les régimes dictatoriaux: le gouvernement sait pour les autres ce qui est bien pour eux et les autres n'ont qu'à se taire”* (Bibard, Sabouret, 2024, p.13).

Un nouvel esprit critique est requis afin de faire la part des choses entre ce qui relève de l'humain et ce qui est de l'ordre de la machine. Comment apprivoiser l'intelligence artificielle? Ce rôle incombera avant tout à l'éducation.

De nos jours, le terme d'éducation numérique “est crié sur tous les toits” et répond aux attentes technologiques. Comment peut-on caractériser une éducation de numérique? S'agit-il d'un oxymoron? Sachant que l'homme doit beaucoup à l'éducation ; ce dernier, pour paraphraser Kant, est ce qu'il est grâce à elle: *“L'art de l'éducation [...] doit devenir raisonné, s'il doit développer la nature humaine de telle sorte que celle-ci atteigne sa destination”* (Kant, *Réflexions sur l'éducation*, 1984, pp.79-80).

À noter que cette destination n'est pas une fin en soi; l'humanité, dessein de l'éducation, est en perpétuel devenir et ne peut être programmable comme s'accorde à le reconnaître Kant *“on ne doit pas éduquer des enfants d'après l'état présent de l'espèce humaine, mais d'après son état futur possible et meilleur, c'est-à-dire conformément à l'idée de l'humanité et sa destination totale”* (Kant, *Réflexions sur l'éducation*, 1984, pp.79-80).

On ne pourra être plus explicite concernant la place que nous accordons aujourd'hui à l'IA, nous ne pouvons personnifier une machine dépourvue de vie. La seule issue est de “prompter”, néologisme créé par Andrea Colamedici, qui consiste à *“délivrer une liste d'instruction afin d'obtenir une réponse pertinente”* (Colamedici cité par Legros, 2025, p.5). Il s'agit d'une nouvelle maïeutique contrairement à celle de Socrate, qui à travers une série de questions-réponses, poussait le disciple à réfléchir.

CONCLUSION

Au final, les conférences prononcées par Orhan Pamuk sont une véritable poésie du roman où ce dernier vient parler de sa propre pratique artistique. Toutes les caractéristiques du roman sont passées en revue entre autres les personnages, l'intrigue, le temps et la démarche scripturale. Il s'avère donc que l'écrivain est un collectionneur de sensations, un “flâneur” comme le dit si bien Walter Benjamin ou encore un chiffonnier selon Baudelaire. Aussi Pamuk évoque le devoir éthique que se doit de remplir le romancier. Celui d'être à l'écoute des autres et de s'identifier à eux: en marchant dans les pas de Mevlut le marchand de Bozza ou encore la création du musée de Çukurama pour atténuer la douleur de Kemal Bey après la disparition tragique de Fusun. Un roman-musée ou un musée-roman dans lequel le romancier élabore une théorie de l'objet pour atténuer la nostalgie de son personnage. Cet art du roman est-il appelé à disparaître aujourd'hui face à l'intelligence artificielle? Certainement pas, puisque comme l'atteste Pamuk c'est grâce aux autres fictions que l'on peut réfléchir sur l'art du roman. Une capacité dont est dépourvue la machine et qui prouve les limites de cette dernière. Bien que certains persistent à vouloir continuer à contempler les ombres dans la caverne dont Platon nous aura mis en garde. Le danger, cependant, ne réside pas dans l'intelligence artificielle. Mais c'est notre naïveté et notre croyance aveugle en les algorithmes qui nous font courir le danger. Bernanos avait eu cette fulgurance: *“Le danger n'est pas dans la multiplication des machines, mais dans le nombre toujours croissant d'hommes habitués dès l'enfance”* (Bernanos cité par Klein, 2025, p.2). Ce sont ces mêmes algorithmes qui nous enfermeront dans le monde souterrain platonicien, celui de l'obscurantisme où le droit à la pensée est banni. Il incombe aux éducateurs de nous mener vers le monde intelligible, comme

nous sommes aussi tous responsables de nous poser la question suivante:voulons-nous des citoyens avertis et éveillés ou alors des citoyens aliénés? La citation suivante de Hannah Arendt est, à cet égard, très explicite:[...] *vis-à-vis des jeunes, les éducateurs font ici figure de représentant d'un monde dont, bien qu'eux même ne l'aient pas construit, doivent assumer la responsabilité, même si, secrètement ou ouvertement, ils le souhaitent différent de ce qu'il est*" (Arendt, 1989, pp.242-243).

KAYNAKÇA

- Arendt, H. (1989). *La Crise de la culture*. Paris:Gallimard.
- Bibard, L. Nicolas, S. (2024). *L'Intelligence artificielle n'est pas une question technologique*. Paris:L'Aube.
- Compagnon, A. (2006). *La littérature, pour quoi faire?*. OpenEdition Books.
- Guskar, E. W. (2025). Nous avons la possibilité d'enrichir notre répertoire émotionnel grâce à la technologie. *Philosophie magazine l'IA et moi*.
- Kant, E. (1984). *Réflexions sur l'éducation*. Paris:Vrin.
- Klein, Étienne. (2025). Machines à désapprendre. La chronique d'Étienne Klein. *Philosophie magazine l'IA et moi*.
- Legros, M. (2025). L'IA comment l'appriivoiser. *Philosophie magazine l'IA et moi*.
- Merleau, P. (1942). *La Phénoménologie de l'espace*. Paris:Gallimard.
- Pamuk, O. (2012). *Le Romancier naïf et le romancier sentimental* (traduit de l'anglais par Stephanie Levet). Paris:Gallimard.
- Pamuk, O. (2011). *D'autres couleurs*. Paris:Gallimard.

“Prince am I none, yet am I nobly born”: Proto-Populist Fiction in Thomas Dekker’s *The Shoemakers’ Holiday*

Seçil VARAL*

ABSTRACT

Thomas Dekker’s *The Shoemakers’ Holiday* (1599) is often read as a light-hearted city comedy about artisanship and the celebration of class harmony, the potential of the artisan class and social mobility. However, beneath the festivity of the play, there was a polarizing society that had fallen apart with food shortages, high inflation and the resultant London apprentices’ revolts (1595 onward). The play traces Simon Eyre’s rise from an anti-elitist shoemaker to the Mayor of London which is the culmination of his self-fashioning as a charismatic populist leader. Mobilizing Laclauian ‘empty signifiers’ like “the gentle craft” or his self-presentation as “princely”, Eyre constructs an antagonism between the artisans (‘us’) and aristocrats (‘them’) which ironically collapses when his own rise to Mayor reaffirms the very hierarchy, he seemingly challenges. Within this frame, drawing on Ernesto Laclau’s *On Populist Reasoning* (2005) which theorizes populism as the mobilization of ‘the people’ against elites through ‘articulation of demands’ and ‘empty signifiers’, this paper argues that Thomas Dekker’s comedy develops a proto-populist aesthetic. Through its portrayal of class dynamics, urban customs and rituals, the play ostensibly elevates common culture with mythic collectivity among ‘the people’ while paradoxically reinforcing the elitist status quo at the same time. In this respect, the paper will demonstrate not only how *The Shoemakers’ Holiday*, as a Renaissance comedy, fictionalizes the class politics of Elizabethan period through the illusion of empowerment without threatening the elite but also prefigures populism’s enduring paradox, that is, its simultaneous radical promise and systemic conservatism.

Keywords: Thomas Dekker, *The Shoemakers’ Holiday*, London apprentices’ riots, Ernesto Laclau, populism.

“Prens değilim, ama soylu doğdum”: Thomas Dekker’in *The Shoemakers’ Holiday* Adlı Eserinde Proto-Popülist Kurgu

ÖZ

Thomas Dekker’in *The Shoemakers’ Holiday* (1599) adlı oyunu, genellikle zanaatkarlığı ve şenlik havasını öne çıkaran, zanaatkar sınıfının potansiyelini kutlayan, neşeli bir şehir komedisi olarak ele alınır. Ancak oyunun arka planında, 1595’ten itibaren yaşanan gıda kıtlıkları, yüksek enflasyon ve bunun sonucunda patlak veren Londra çırak isyanlarıyla sarsılmış, kutuplaşmış bir toplum bulunmaktadır. Oyun, zanaatkar kimliğiyle statükoya meydan okuyan, aristokrasi karşıtı bir ayakkabıcı olan Simon Eyre’in kendini karizmatik bir popülist lider olarak inşa ederek Londra belediye başkanlığına yükselişini konu alır. Zanaatkar kimliğini kullanarak statükoya karşı çıkan Eyre, zanaatkarlar (‘biz’) ile aristokratlar (‘onlar’) arasında bir karşıtlık kurmak için popülist bir söylem benimser; ne var ki, belediye başkanı olarak yükselişi, ironik biçimde, karşı çıktığı hiyerarşiyi yeniden üretir. Bu çerçevede, Arjantinli siyaset kuramcısı Ernesto Laclau’nun popülizmi “halkın”, “taleplerin eklenmesi” yoluyla elitlere karşı seferber edilmesi olarak tanımladığı *On Populist Reason* (2005) eserini temel alan bu çalışma, Thomas Dekker’in komedisinin proto-popülist (öncül popülist) bir estetik geliştirdiğini ileri sürmektedir. Oyun, sınıf dinamiklerini, kent yaşamına özgü gelenek ve ritüelleri betimlemesi aracılığıyla, görünüşte ‘halk’ içindeki mitik bir kolektiflikle sıradan kültürü yüceltirken, aynı zamanda paradoksal bir şekilde elitist statükoyu da pekiştirir. Böylece çalışma, *The Shoemakers’ Holiday*’in bir Rönesans komedisi olarak yalnızca Elizabeth dönemi sınıf siyasetini kurmaca düzleminde yeniden kurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda popülizmin radikal bir dönüşüm vaadiyle sistemsel muhafazakârlığın eşzamanlı varlığının oluşturduğu süregelen paradoksunu da önceden haber verdiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Thomas Dekker, *The Shoemakers’ Holiday*, Londra çırak isyanları, Ernesto Laclau, popülizm.

INTRODUCTION

Considered as one of the foundational examples of ‘city’ or ‘citizen’ comedy genre with its realistic setting, vernacular language and socially divided characters, Thomas Dekker’s *The Shoemakers’ Holiday* (1599) both amuses the audience with its humour and sheds light on the contemporary London. Even though its festive tone, humorous characters and romantic subplot often obscure its realism, the play subtly unveils the contemporary anxieties such as marginalization of Dutch immigrants, xenophobia, the 1595 Apprentices’ Riots and rigid class division in Elizabethan society. Dekker adapts the story of Thomas

*Assist. Prof. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey University, Department of English Language and Literature, svaral@kmu.edu.tr,
ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-3776-769X>.

Delony's *The Gentle Craft* (1597), a prose narrative that fictionalizes the historical rise of Simon Eyre, from a draper to Sheriff of London in 1434 and ultimately to Lord Mayor in 1445. However, this popular story of social climbing turns into a proto-populist fiction in the hands of Dekker, who transforms Simon Eyre into a Laclauian charismatic leader with his antagonism towards the elite.

The play, revolves around Simon Eyre and his journeymen like mischievous Firk, love-stricken Rafe and their artisan comradeship while the main romantic plot centres on Rowland Lacy, an aristocrat who misrepresents himself as a Dutch shoemaker to win his love Rose against her class-oriented father's objections. Ultimately, the festive mood transforms into a collective triumph of the artisans, in Laclauian terms 'the people' who are mobilized against aristocratic privilege. This ostensibly elevates common culture with mythic collectivity among 'the people' while paradoxically reinforcing the elitist status quo at the same time through Simon Eyre's ultimate integration into the elite. This paper examines how the play mitigates class conflict through humour and festivity creating a portrait of an artisan solidarity and "seeming social harmony" (Ullman, 2021, p. 41) at a time of crisis while paradoxically reinforces conservative and elitist status quo which also prefigures the enduring tension of populist politics. In doing so, the paper will demonstrate that through its portrayal of the social mobility not as an achievable political reality but a transient fantasy created to neutralize contemporary unrest, the play is a part of proto-populist fiction.

1. The Seeds of Populism in Elizabethan London: The Apprentices Riots and Social Upheaval

At the times *The Shoemakers' Holiday* made its debut in 1599 and was performed at Richmond's Palace on New Year Day 1600 before Queen Elizabeth I., London was still facing the effects of social disorder started in the 1590s due to food shortages, low wages, heavy taxes and severe inflation. The year 1595 was a climactic moment that witnessed a dramatic increase in prices and poverty which paved the way for social and economic unrest. In particular when the people of middling and poorer milieu could not attain crucial food for their diets like fish and butter, market disturbances started (Walter, 2019, p.3). The apprentices who constituted around % 10 of London population (Archer, 1991, p. 216) turned to alternative means to supply the foods like stealing fishes and looting the markets. These vandalic acts of a few apprentices though were initially regarded as an outburst of the youth, it soon turned into a collective movement including vagabonds, servants and vagrant soldiers and was called the Apprentices' Riots. They revolted mainly against the elite and city authorities who could not manage the food supply problem and were living in luxury irrespective of ongoing draught and poverty.

In polarized London society, apprentices became the main actors of these riots as they demanded fair wages, affordable food prices and the protection of native workers' rights against alien work force. Their escalating violence, including assaults on households, prompted authorities to impose curfews and harsh penalties. Many were imprisoned, brutally punished, or even executed for treason, intensifying their antagonism toward elites while fostering, as Burke notes, "*a strong sense of fraternity [and] a tradition of collective (often violent) action*" among apprentices, servants, and soldiers (Burke, 1985, p.34). In this respect, it was a highly suitable environment for the early emergence of populist practices since populism arises when established social and political institutions are not successful in maintaining a stable social order by regulating its political subjects (Panizza, 2005, p. 9).

In its basic terms, 'populism' is defined in dictionaries like The Oxford Dictionary, as "*a type of politics that claims to represent the opinions and wishes of ordinary people*" or as in The Cambridge Dictionary "*political ideas and activities that are intended to get the support of ordinary people by giving them what they want*". However, the concept of 'populism' remains one of the most ambiguous and controversial terms in political discourse lacking not only a clear definition but also conceptual boundaries. Despite this ambiguity, a consensus has formed around several core concepts such as "the people", "anti-institutionalism", "the general will" and "antagonism" (Ziarek, 2019, p.129). These are also fundamental elements of Ernesto Laclau's populist approach and to understand the interaction of these elements it is essential to focus on Laclau's renowned work *On Populist Reason* (2005).

In *On Populist Reason* (2005), Laclau discusses populism rather as a “political logic” than as a “type of movement” or “a particular ideological orientation”, since he argues that the meaning of political phenomena is constituted not by a specific ideological content but a particular logic or mode of articulation that shapes the content in question (2005, p. 117). For him, populism emerges from the diverse unmet demands of a heterogenous, multi-class group, which is called “the people”. This group forges a collective identity by articulating its interest into ‘chains of equivalence’ in an antagonistic opposition to hegemonic unresponsive power. Within this frame, there are three prerequisites of populism: a heterogenous group called ‘the people’, a clear frontier and an antagonism between the people and the elite, and chains of equivalence which refers to the interconnection of diverse ignored requests into a shared opposition against the elite. The heterogeneity of the group is an essential element of populist logic since it also differentiates populism from any Marxist theories of class where collective identity and solidarity are determined by economic position. However, the construction of this heterogeneous group as “the people”, as Laclau argues, occurs when the social demands, which initially emerge as requests, and develop into claims if unmet, turn into chain of equivalence:

So we have here the formation of an internal frontier, a dichotomization of the local political spectrum through the emergence of an equivalential chain of unsatisfied demands. The requests are turning into claims. We will call a demand which, satisfied or not, remains isolated a democratic demand. A plurality of demands which, through their equivalential articulation, constitute a broader social subjectivity we will call popular demands — they start, at a very incipient level, to constitute the 'people' as a potential historical actor. Here we have, in embryo, a populist configuration. We already have two clear preconditions of populism: (1) the formation of an internal antagonistic frontier separating the 'people' from power; and (2) an equivalential articulation of demands making the emergence of the 'people' possible. There is a third precondition which does not really arise until the political mobilization has reached a higher level: the unification of these various demands -whose equivalence, up to that point, had not gone beyond a feeling of vague solidarity - into a stable system of signification. (2005, p.74)

The articulation of popular demands, in this respect, facilitates the formation of the group identity, creating a collective and solidaristic bond among ‘the people’, and thus forms the frontier and antagonism between ‘us’ and ‘them’, that is, ‘the people’ and ‘the elite’. In this division, however, neither “the people” nor “the elite” are pre-existing, stable groups, rather, they are political entities discursively constructed. As Laclau puts it, since the flexible nature of populism is created through the vagueness of populist discourse, the imprecision is a requirement for its success:

The language of popular discourse- whether of Left or Right- is always going to be imprecise and fluctuating: not because of any cognitive failure, but because it tries to operate performatively within a social reality which is to a large extent heterogeneous and fluctuating. I see this moment of vagueness and imprecision- which, it should be clear, does not have any pejorative connotation for me- as an essential component of any populist operation. (Laclau, 2005, p.118)

As observed, the operation of populism depends on its capacity to unite different social groups whose identity and solidarity are constructed through a vague and fluctuating discourse of common grievances. Two primary mechanisms homogenize these diverse groups by playing a pivotal role in the articulation of demands: ‘a charismatic leader’ and the use of ‘empty signifiers’. A charismatic leader is necessary to unify the group becoming both the symbol of their shared demands and a political actor in the articulation process by directing their frustration toward an unresponsive common enemy. To do so, he employs the empty signifiers, which Laclau strictly defines as “a signifier without a signified” (2000, p. 405). In other words, they are vague but powerful symbols or promises that are devoid of a precise meaning, thus enabling individuals or groups with different priorities to see their own aspirations and grievances reflected in them. In this respect, the leader also helps stabilize the meaning of these fluctuating signs by becoming the face of the people.

2. Laclauian Populist Logic in Thomas Dekker's *The Shoemakers' Holiday*

The Shoemakers' Holiday, can be read as a proto-populist play as it exhibits the three fundamental elements of a Laclauian populist approach: the polarization of society into two rival groups such as the artisans and the elite, 'a charismatic leader' embodied by the rising figure of Simon Eyre, and 'the empty signifiers' like his promises and slogans that he repeats to create a collective atmosphere and hold the group together. *The Shoemakers' Holiday*, in this respect, intends to ease the period's tension like most of contemporary literary works that aimed to mitigate unrest by promising the apprentices "*inviolable opportunities for social betterment*" and portraying hardship as a transient trial for the future riches (Burnett, 1991, p. 36). The play seeks to channel artisans' motivations toward hard work through its festive yet politically charged depiction of artisan life. It gives the artisans a fantasy of 'social mobility' and 'artisan pride', which echoes Ernesto Laclau's populist model where antagonism toward elites is temporarily replaced with aspirational signifiers like festive collectivity.

The play, echoing the Apprentice Riots, transcends a Marxist class struggle. Rather than presenting a binary polarization between the proletariat and the aristocracy, it portrays a broader populist mobilization of 'the people', constituted by shoemakers, Simon Eyre, aristocratic Rowland Lacy, Rose, her maid Sybil, or even wealthy but non-aristocratic elite, the former Lord Mayor Roger Oatley. What unites these heterogeneous figures is not a shared class position but an antagonism toward the traditional "the elite," articulated through their diverse grievances. The shoemakers, seeking prestige and dignity under Simon Eyre, articulate their frustration with their lower standard of living compared to the elite. Meanwhile, Lacy's abandonment of his aristocratic privileges for his love for Rose symbolically aligns him with 'the people,' while his lover Rose and her maid Sybil are automatically included to this group. Oatley's antagonism toward aristocratic Sir Hugh Lacy and prejudice against old aristocracy further reinforces this chain of equivalence against the elite. However, his inclusion to the people should not be accepted as a challenge to the status quo, instead, he seeks dignity and status within the existing hierarchy that he feels is denied to him by the old aristocracy. The populist coalition among the characters of different classes evidently shows that their union as 'the people' emerges from their shared antagonism toward the elite who obviously do not satisfy their various requests or demands. In this sense, 'the people' in the play are not a Marxist revolutionary class that united with a shared vision to build a new social order but a populist formation temporarily constructed through an equivalential articulation of grievances against the elite.

The collective identity is frequently constructed through Eyre's populist rhetoric against the elite, a discourse that persists throughout the play. His self-fashioning as a charismatic leader and the very figure of artisan pride with the slogans like "*Prince am I none, yet am I princely born*" (Dekker, 1999, p.261) or "*gentleman of the gentle craft*" (Dekker, 2012, p. 261) enables him to bind the artisans together against their social superiors by elevating common culture. The lack of a fixed or precise meaning of the empty signifiers 'gentle' and 'princely' allows a wide range of artisans to project their own aspirations and frustrations onto them and their heterogeneous grievances into a collective identity. In other words, the power of these terms lies not in their precision but in their vagueness, as this ambiguity renders possible their function as catalysts for a shared identification against a common opponent. Therefore, Eyre, by articulating their grievances to artisan dignity with the empty signifiers, underlies the fellowship, solidarity which are further enhanced with songs, collective activities and rituals like feasting, dancing and drinking.

The group solidarity and the antagonism against the elite are most concretely dramatized in the sub-plot of Rafe and Jane, a sad artisan counterpart of Rose and Lacy's love story. When Hammon, a man of wealth and status, intervenes in this love-plot, and attempts to purchase Jane away from her disabled war-veteran husband Rafe, he literally becomes the very embodiment of the elite against which the artisans must unite as 'the people'. The populist solidarity, thus, is exhibited with the artisans who stand ready with their cudgels to claim Jane back. To this end, they engage in violence directing their collective rage against the elite intruder, Hammon which demonstrates that the artisan's solidarity often manifests itself when they feel threatened by non-artisan characters, in particular, the elite. Likewise, a similar case unfolds in the scene in which Mayor Oatley interrogates Firk about his daughter's elopement with Hans (Rowland Lacy). Firk's

defiant declaration setting his loyalty to his guild brothers above obedience to civic authority reveals how strong the solidaristic bond among the artisans is: “*Shall I betray my brother? No. Shall I prove Judas to Hans? No. Shall I cry treason to my corporation? No. I shall be firked and yerked then!*” (Dekker, 1999, p. 276). Functioning as a representative of ‘the people’, Firk draws a clear frontier between ‘us’ and ‘them’. His humorous play on the word “firk”, a reference to his own name which also means being beaten, underlines the moral code of the artisans according to which betraying your people deserves punishment. This is another factor that maintains internal solidarity and collective identity among the artisans. Furthermore, he elevates this solidaristic bond by portraying it as sacred with religious references. His populist identification with his fellow shoemakers overwhelms the established hierarchy evoking the idea that ultimate political legitimacy belongs to the people not the government.

Paradoxically, Eyre’s ascent to the office of Lord Mayor of London distances him from the solidaristic community he once claimed to represent and embodied. Even though he is the leader of the people, his social rise results in his absorption into the established hierarchy. His new position among the authorities as the Sheriff is acknowledged when Oatley welcomes him into their civic elite milieu: “*It does me good, and all my brethren, / That such a madcap fellow as thyself / Is entered into our society*” (Dekker, 1999, p. 268). Oatley’s reference to his “brethren” reminds the audience of the existence of two antagonistic factions in society, ‘us’ and ‘them’. However, as the representative of nouveau-riche middle-class, Oatley is neither an aristocrat nor an artisan and thus, belongs fully to neither ‘the people’ nor ‘the elite’. In other words, he is ‘the elite’ for the artisans while he is one of ‘the people’ for ‘the elite’ due to his lack of nobility. As mentioned earlier, what makes him a part of ‘the people’ is his antagonism toward the aristocracy, whose privileges he has been excluded from due to his non-aristocratic background. In Laclauian terms, his grievances against the old aristocracy creates a fragile and temporary populist coalition with the people which also reveals the fragility of the populist formation in the play. Within this frame, the inclusion of Simon Eyre as the new Sheriff to the civic authority is the first step of his social ascension since his full assimilation into the very elite order occurs when he becomes the Mayor of London. This assimilation is strikingly illustrated in the Shrove Tuesday feasting scene, where Eyre signals that he is no longer considers himself their equal but has started to position himself as their superior by replacing the common beer that marks artisan identity with the elite wine in the feasting table. When the symbolic importance of Shrove Tuesday for the shoemakers as their holiday is taken into consideration, it is quite ironic that the time of artisan solidarity is subverted by Eyre’s transformation of solidarity into hierarchy. This explicitly illustrates populism’s enduring paradox: its radical promise collapsing into conservative absorption.

Eyre’s eventual rise, ironically, is the consequence not of hard work or productivity, but of Lacy’s intervention in his financial affairs. His ascent, thus, epitomises the proto-populist illusion by affirming the dream of upward mobility on the surface while beneath it legitimizes class hierarchy by revealing that advancement relies not on labour but on aristocratic patronage. To put it differently, even if the play seems to be in line with the contemporary Protestant ideals and work ethics emphasizing hard work and the power of human agency and free will, the dependence of Simon Eyre’s advancement on the patronage and luck not only reveals Dekker’s cynical and ironic tone but also insinuates the impossibility of genuine social mobility for artisans. This impossibility is further underlined with the carnivalesque atmosphere of Shrove Tuesday, as Martha Straznicki notes, a time when “*legal strictures were loosened and normal social relations suspended*” (1996, p. 357). This carnivalesque context reinforces the play’s ultimate message: that true upward mobility is not an achievable political reality but a transient fantasy, realizable only within the licensed misrule of the world upside down.

CONCLUSION

The Shoemakers’ Holiday is more than a festive comedy; it is a proto-populist fiction that intends to ease apprentice discontent with a political fantasy. Through its romantic and festive depiction of social climbing, the play seeks to channel social tension into symbolic resolution. The mythic collectivity of the heterogeneous group of diverse grievances including shoemakers, aristocrat Lacy and nouveau riche Oatley

is established under the leadership of Simon Eyre against a common enemy. He forges a solidaristic bond by bridging the gap between ‘the people’-he constructed with empty signifiers like “gentle craft” and being “princely”- and ‘the elite’ represented by the old aristocracy, in particular Sir Hugh Lacy in the play. The antagonism between the two factions, however, is resolved through the mythic collectivity and solidarity among the artisans which are celebrated in the festive ending. In this respect, Simon Eyre’s rise to the position of Mayor of London does not break the system he has challenged which makes his mobilization a carnivalesque escape rather than a revolution. Therefore, the empowerment of the people stages a hegemonic project that articulates ‘the people’ against an elite, only to have that antagonistic energy neutralized and re-absorbed into the existing power structure. In light of this frame, through Eyre’s eventual rise and integration into the mayoral office, Dekker’s comedy anticipates the dynamics of populist discourse later theorized by Ernesto Laclau: it demonstrates the mobilization of “the people” through shared grievances that are ultimately absorbed by the hierarchies they sought to oppose. Thus, the play not only reflects the complex class politics of its Elizabethan moment but also illuminates populism’s dream of empowerment through collective identity which fails against the status-quo.

REFERENCES

- Archer, I. W. (1991). *The pursuit of stability: Social relations in Elizabethan London*. Cambridge University Press.
- Burke, P. (1985). Popular culture in seventeenth-century London. In B. Reay (Ed.), *Popular culture in seventeenth-century England* (pp. 31–58). St. Martin’s Press.
- Burnett, M. T. (1991). Apprentice literature and the “crisis” of the 1590s. *The Yearbook of English Studies*, 21, 27–38. <https://www.jstor.org/stable/3508477>
- Cambridge University Press. (n.d.). Populism. In *Cambridge Dictionary online*. Retrieved September 17, 2025, from <https://dictionary.cambridge.org>
- Dekker, T. (1999). *The Shoemakers’ Holiday*. In A. F. Kinney (Ed.), *Renaissance drama: An anthology of plays and entertainments* (pp. 243-286). Blackwell.
- Laclau, E. (2005). *On populist reason*. Verso.
- Laclau, E. (2000). Why do empty signifiers matter in politics. In S. Critchley & J. Derrida (Eds.), *Deconstruction: A reader* (pp. 429–435). Routledge.
- Oxford English Dictionary. (n.d.). Populism. In *Oxford English Dictionary online*. Oxford University Press. Retrieved September 17, 2025, from <https://www.oed.com>
- Panizza, F. (2005). Introduction: Populism and the mirror of democracy. In F. Panizza (Ed.), *Populism and the mirror of democracy* (pp. 1–31). Verso.
- Straznicky, M. (1996). The end(s) of discord in *The Shoemakers’ Holiday*. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 36(2), 357–372. <https://www.jstor.org/stable/450953>
- Ullmann, A. N. (2021). Gentle craft: Genre and ideology in Thomas Dekker’s *The Shoemakers’ Holiday*. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 21(1), 26–55. <https://www.jstor.org/stable/27113127>
- Walter, J. (2019). ‘A foolish commotion of youth?’ Crowds and the ‘crisis of the 1590s’ in London. *The London Journal*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1080/03058034.2018.1558796>
- Ziarek, E. P. (2019). Populism—A crux or crisis of politics?: Laclau versus Arendt. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 102(2–3), 128–151. <https://doi.org/10.5325/soundings.102.2-3.0128>

Rereading the Hundred Years' War: Historical Fiction and English Nationalism in the Works of Sir Arthur Conan Doyle and Bernard Cornwell

Selim Burak YEŞİLDAĞ *

ABSTRACT

This paper examines how historical fiction contributes to the construction of English national identity by analyzing the reimaginings of the Hundred Years' War in the works of Sir Arthur Conan Doyle and Bernard Cornwell. Drawing on Benedict Anderson's theory of imagined communities, this paper argues that these narratives function as literary tools by framing medieval warfare and chivalric ideals as legitimizing forces for forming a cohesive English national identity. Doyle's *The White Company* (1891), written in the context of Victorian imperialism, constructs a romanticized vision of England's past rooted in Christian valor, feudal loyalty, and national unity, contributing to imperial Britain's ideological needs. Cornwell's *Grail Quest trilogy* (2000–2003), while more grounded in historical realism, similarly evokes a collective memory of English resilience and moral superiority amidst the chaos of war, mirroring post-imperial nostalgia and a reassertion of national pride. Both writers, though writing in different centuries and ideological climates, participate in the myth-making process by using the medieval past to naturalize a sense of historical continuity and national identity. Through close textual analysis and historiographic contextualization, the paper highlights how literary representations of the Hundred Years' War serve as cultural artifacts that mediate and reproduce nationalist sentiment. Ultimately, this study argues that historical fiction not only reflects but also manufactures nationalist consciousness, enabling readers to imagine themselves as part of a continuous and heroic English narrative stretching from the medieval battlefield to the modern nation-state.

Keywords: English nationalism, Historical Fiction, Hundred Years' War, national identity, imagined communities.

Yüz Yıl Savaşları'nı Yeniden Okumak: Sir Arthur Conan Doyle ve Bernard Cornwell'in Eserlerinde Tarihi Kurgu ve İngiliz Milliyetçiliği

ÖZ

Bu makale, Sir Arthur Conan Doyle ve Bernard Cornwell'in eserlerinde Yüz Yıl Savaşları'nın yeniden kurgulanışını analiz ederek, tarihi kurgunun İngiliz ulusal kimliğinin inşasına nasıl katkıda bulunduğunu incelemektedir. Benedict Anderson'ın hayali cemaatler kuramından yola çıkan bu çalışma, bu anlatıların orta çağ savaşlarını ve şövalyelik ideallerini, tutarlı bir İngiliz ulusal kimliği oluşturmak için meşrulaştırıcı unsurlar olarak çerçeveleyerek edebi araçlar olarak işlev gördüğünü savunmaktadır. Doyle'un Viktorya dönemi emperyalizmi bağlamında yazdığı *The White Company* (1891) adlı eseri, Hıristiyan yiğitliği, feodal sadakat ve ulusal birliğe dayanan romantik bir İngiltere geçmişi vizyonu inşa ederek, emperyal Britanya'nın ideolojik ihtiyaçlarına katkıda bulunur. Cornwell'in *Grail Quest üçlemesi* (2000–2003), tarihsel gerçekçiliğe daha fazla dayansa da benzer şekilde, savaşın kaosu içinde İngiliz direncinin ve ahlaki üstünlüğünün kolektif hafızasını çağrıştırmak, imparatorluk sonrası nostaljiyi ve ulusal gururun yeniden ortaya çıkmasını yansıtmaktadır. Her iki yazar da farklı yüzyıllarda ve ideolojik iklimlerde yazmış olsalar da tarihsel süreklilik ve ulusal kimlik duygusunu olumlamak için orta çağ geçmişini kullanarak mit yaratma sürecine katılırlar. Bu çalışma, metinlerin yakından incelenmesi ve tarihsel bağlamın ele alınması yoluyla, Yüz Yıl Savaşları'nın edebi temsilinin milliyetçi duygulara aracılık eden ve bunları yeniden üreten kültürel eserler olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma tarihsel kurgunun milliyetçi bilinci sadece yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda imal ettiğini, okuyucuların kendilerini orta çağ savaş meydanlarından modern ulus devlete uzanan kesintisiz ve destansı bir İngiliz anlatısının parçası olarak hayal etmelerini sağladığını savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hayali cemaatler, İngiliz Milliyetçiliği, tarihi kurgu, ulusal kimlik, Yüz Yıl Savaşları.

INTRODUCTION

The narratives of the Hundred Years' War occupy a central place in constructing not only the narrative of English identity but also the identity itself. From Shakespeare's famous historical play, *Henry V*, which narrates the valor and resilience of King Henry in the Battle of Agincourt, to Laurence Olivier's famous

* Öğretim Görevlisi, İstanbul Kent Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, selimburak.yesildag@kent.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0007-7544-1707>

portrayal of the same work in 1944 during World War II to foster the nationalist sentiment, these narratives occupy a quintessential place in the discourse of the English nation. The war was initiated by Edward III not only to reclaim the lands that his ancestors held in the domains of France, but also to impose his claim on the French throne (Curry, 2002: 1); however, its cultural afterlife transformed it into a war of nations. Therefore, the narratives of the Hundred Years' War have become a symbolic arena in which "the English" and "the French" came to represent distinct and opposing communities. Functioning in the same respect as other decisive moments like the Battle of Hastings in 1066, important battles and figures can be seen to emerge in the moments of conflict during this war, reinforcing the understanding of what is to be called "English". Even though the fame of Henry V and the Battle of Agincourt is widely acknowledged, other remarkable battles like Crécy, Poitiers, or Najera resonate in English cultural memory, whereas figures like Edward the Black Prince and knights of the Order of the Garter are valued regarding this period. Yet, regardless of these figures, the importance that is attributed to these narratives is thanks to the fact that it is rendered as the accomplishment of the English nation altogether, including the commoners.

Within this framework, the English archer emerged as the archetype of the national warrior: disciplined, resilient, drawn from humble origins, yet capable of humbling aristocratic enemies. Unlike the knight, whose chivalric code transcended national boundaries, the archer symbolized the collective strength of ordinary Englishmen, rooted in their land and language. Hence, the figure of English longbowmen started to reflect the ideals of Englishness in the narratives of the war. In this context, Sir Arthur Conan Doyle's *The White Company* and Bernard Cornwell's *Grail Quest trilogy* can be read as two distinct but interconnected acts of national imagination through the usage of the figure of English longbowmen. Though separated by more than a century and writing for different purposes, both authors return to the same historical moment, using the Hundred Years' War as a setting through which Englishness can be reasserted, reinterpreted, and revived for their respective audiences.

While rendering the English nation through a certain figure, Benedict Anderson's theory of imagined communities proves a suitable approach to the narratives of these two authors. Anderson frames a nation as "an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign" (2006: 6) in his work, *Imagined Communities*. The reason why he describes a nation as "imagined" is due to the fact that every member of a community cannot be acquainted with each other and form a comradeship; however, their communion is founded through shared imagination. This shared imagination is made available by narratives, be it historical chronicles or museums, or mass-printed newspapers or literature (what he renders as *print-capitalism*); the narratives shape the cultural memory, hence helping in the mythmaking of nations. To illustrate, Anderson mentions the Battle of Hastings and the epithet of 'the Conqueror' that is attributed to William of Normandy. According to him, labeling William as 'the Conqueror' and teaching English children as such reflects "a deep reshaping of the imagination" because it turns the "Norman predator" into an acceptable monarch for them (2006: 201). Through this lens, literature, particularly historical fiction, functions as one of the most powerful media through which these narratives are generated and circulated. Jerome de Groot stated in his *The Historical Novel* that "A historical novel might consider the articulation of nationhood via the past..." (2010: 2), highlighting the function of historical fiction in terms of retracing identities for nationalist sentiments. In this sense, through the dramatization of historical events, historical fiction invites readers to perceive continuity between past and present, to envision themselves as inheritors of a collective destiny that defines their sense of belonging within a larger imagined community.

Doyle's *The White Company*, within this framework, represents the war as a chivalric enterprise that foreshadows Britain's imperial mission. His portrayal becomes romantic and moralized in this sense; the actions of the English in the Hundred Years' War represent Victorian values of honor, loyalty, restraint, and gentlemanly conduct. However, this framework is created through a band of English soldiers and archers fighting under Edward the Black Prince, which enables the commoner archers to participate in rendering the ideals of the British Empire in the Victorian period. The English archer, particularly in characters like Samkin Aylward, is framed as brave, jovial, and loyal, a representative of the "common Englishman" whose

courage sustains the nobility's sense of purpose. Ultimately, Doyle uses the past to imagine the nation as both historic and righteous, a community united not only by victory but by virtue.

Cornwell's *Grail Quest trilogy*, on the other hand, revisits the same historical moment from a late-twentieth-century perspective, stripping away the romanticism of Victorian chivalry and replacing it with gritty realism. His protagonist, Thomas of Hookton, is not a noble knight but a yeoman archer, caught between faith, violence, and the myth of the Holy Grail. Cornwell's depiction of the Hundred Years' War is visceral and morally ambiguous, where war is shown as chaotic, political, and driven by personal and national ambition. Yet even within this realism, the novels participate in the imaginative reconstruction of England. Thomas's bow, his loyalty to his comrades, and his contempt for French knights all become emblems of a pragmatic, resilient English identity, which is an identity grounded in ordinary men rather than aristocratic ideals.

Both versions, however, depend on the opposition to France as a necessary other, the defining contrast through which Englishness becomes visible. The French are portrayed as proud and aristocratic, whereas the English as plain-speaking, steadfast, and honest. Anderson's framework helps explain how such oppositions are not accidental but constitutive of national imagination. The imagined community depends on both internal cohesion and external differentiation. To imagine England is, simultaneously, to imagine what is not England. In these novels, the French enemy functions as the "other" against which English virtue, courage, and common sense are defined. Both Doyle and Cornwell use the figure of the archer as the distinctive element of this opposition. The archer collapses distinctions between past and present, noble and common, historical and mythical. Ultimately, this study portrays how English identity and nationalism are constructed in the narratives of these two authors through the figure of the archer, drawing on their differences with the French, and how they reinvent Englishness through the imagined memory of medieval war.

1. National Character and Class Unity in *The White Company*

Sir Arthur Conan Doyle's *The White Company* occupies a distinctive position in the tradition of English historical fiction. Written at the height of the British Empire, it returns to the medieval past not simply to reconstruct history but to imagine a moral and cultural origin for the English nation. The novel's fourteenth-century setting during the Hundred Years' War offers a space in which Doyle can articulate the ideals of courage, loyalty, and discipline that Victorians believed had carried England to imperial greatness. In this sense, *The White Company* participates in what Benedict Anderson terms the creation of an imagined community by creating a national bond through shared narratives and symbols that allow individuals to conceive of themselves as part of a collective memory. Doyle's recreation of medieval chivalry serves as a mirror for Victorian nationalism, transforming the battlefields of France into allegories for the moral and military virtues that defined English identity.

The imagined community in Doyle's novel is built upon both historical nostalgia and ideological continuity. The Hundred Years' War functions as a proto-national myth, where England's military triumphs are recast as evidence of its exceptional character. Doyle's narrative emphasizes that Englishness is not merely political allegiance but a moral condition rooted in bravery, restraint, and faith. Sir Nigel Loring, the knightly leader of the White Company, embodies this idealized fusion of chivalric honor and Christian humility. His actions are consistently guided by courtesy and righteousness rather than greed or cruelty, transforming medieval knighthood into a moralized archetype of the Victorian gentleman. Through him, Doyle constructs an unbroken line between the chivalric code of the fourteenth century and the moral ethos of the nineteenth. Ultimately, the virtues that sustained the medieval knight are made operative to sustain the imperial officer, hence the English nation in a broader sense.

Yet the heart of Doyle's national imagination lies not only in the figure of the knight but also in the archer, the yeoman soldier whose courage and loyalty ground the story in the collective strength of ordinary Englishmen. In characters like Samkin Aylward and Alleyne Edricson, Doyle merges the valor of the warrior with the humor and good sense of the common man. The archer's longbow becomes a symbol of precision,

patience, and individual skill, and it embodies the qualities that Victorians prized in their self-image: industriousness, perseverance, and moral fortitude. Unlike the aristocratic knight, the archer fights not for lineage but for comradeship and duty; his virtue is practical rather than idealized. This democratization of heroism allows Doyle to extend the imagined community across class lines, creating a vision of England as a harmonious social body united by shared values rather than divided by hierarchy.

In this synthesis of knight and archer, *The White Company* performs an act of national unification through narrative. Doyle's England is not the feudal realm of rigid estates but an embryonic nation, where men of different classes fight side by side in a common cause. The camaraderie among the White Company's members, knights, archers, and squires alike, prefigures the ideal of the "band of brothers" later immortalized by Shakespeare's Henry V and revived in Victorian imperial rhetoric. This horizontal comradeship across social ranks mirrors Anderson's conception of the nation as a fraternity: an imagined equality that transcends class distinctions through shared sacrifice and loyalty. The medieval battlefield thus becomes a symbolic rehearsal for the collective unity demanded by the empire.

This moral geography is constructed through a constant contrast with the French enemy, who serves as the necessary "other" in the formation of English identity. The French are described as proud, vain, and effeminate, qualities that stand in direct opposition to the English virtues of humility, endurance, and sincerity. From the moment Samkin Aylward returns to England and remarks: "*Ah, c'est l'amour, l'amour! Curse this trick of French, which will stick to my throat. I must wash it out with some good English ale!*" (Doyle, 2020: 48), to the idea that "...it is not nature that an English-born man should love a Scot or Frenchman" (Doyle, 2020: 76), the resentment towards the French and the distinction of English from them is made clear in the narrative. Through the distinctions between the two identities in the narrative, the imagined English community becomes visible precisely through its contrast with the imagined French one.

Apart from the distinctions with the French, the moment that makes the central theme of the novel clear is when Samkin Aylward recites "The Song of the Bow". The song, composed by Doyle and inserted into the narrative as a popular ballad, celebrates the longbowmen of England and their victories over France, transforming the historical weapon into a national icon. The instrument by which the archer is praised, the bow, transforms the archer's craft into a symbol of English unity and endurance. The song praises the figure of the archer for not noble lineage, but for endurance, loyalty, and skill, framing the values of ordinary Englishmen. The emphasis of the song that the men who "*were bred in England*" held the bow that "*was made in England*" or the shaft of the bow "*was cut in England*" (Doyle, 2020: 51) encourages the notion that the archer was deeply tied to the land. The descriptions of the bow as being "*of true wood*", the shaft being "*a strong shaft*", or the cord being "*a tough cord*" (Doyle, 2020: 51) again highlight the qualities of the archers that reflect the common men of England. Through the implication of the bow as such an allegory, Doyle transforms the instrument of the archer into a metonym of the spirit of the English.

In conclusion, *The White Company*, through these implications, exemplifies how the Victorian imagination reclaims the medieval past to construct the moral mythology of the English nation. Doyle's chivalric nationalism transforms the Hundred Years' War into a symbolic rehearsal of empire, merging class distinctions into a unified ideal of English character. The archer and the gentleman become two halves of the same national archetype, the common courage of the one ennobles the other, and together they embody a vision of Englishness that is at once democratic and hierarchical, moral and martial. In this fusion of myth and history, Doyle's novel performs precisely the act of imaginative nation-building that Anderson describes by inviting its readers to see themselves, across centuries, as members of the same enduring community.

2. Reimagining Englishness in Cornwell's *Grail Quest* Trilogy

Bernard Cornwell's *Grail Quest* trilogy, *Harlequin*, *Vagabond*, and *Heretic*, revisits the same historical terrain as Arthur Conan Doyle's *The White Company*, the Hundred Years' War between England and France. Yet Cornwell's treatment of this period marks a striking shift in both tone and ideology. Where Doyle romanticized the medieval world as a moral template for Victorian chivalry, Cornwell reconstructs it in a more realistic manner. His England is not a sanctified realm of virtue but a violent, uncertain society,

emerging from feudal fragmentation into a nascent sense of shared identity. Despite its grit and cynicism, however, *The Grail Quest* still participates in the literary process that Benedict Anderson describes as central to nationalism, the imagination of community through shared narrative. Cornwell's trilogy dramatizes the formation of Englishness not through noble codes or divine destiny but through the experiences of ordinary men like archers, soldiers, and commoners, whose collective endurance defines the moral core of the nation.

The protagonist, Thomas of Hookton, serves as both historical agent and symbolic figure. A yeoman archer whose journey takes him from rural Dorset to the battlefields of France, Thomas becomes the lens through which readers experience what is the English identity. His weapon, the longbow, operates as both historical reality and national myth. It represents technical mastery and individual agency, but also communal strength. The English victories at Crécy, Poitiers, and Agincourt have long been woven into the cultural fabric as evidence of English resilience and ingenuity. Cornwell's choice to center the trilogy on archers rather than knights thus performs a deliberate act of democratizing nationalism. It shifts the locus of historical agency from the aristocracy to the common soldier, from the chivalric code to collective discipline. In doing so, Cornwell reclaims the Hundred Years' War as the people's war, the moment when England began to imagine itself as a nation of ordinary men united in common cause.

In this respect, Cornwell's narrative continues to implement Doyle's distinction with the French. The resentment towards the French is still prevalent in the narrative, which is portrayed as a resentment that results from the Norman Conquest and what the Norman aristocracy inflicted upon the English. Thomas remarks that "*The bowmen swore that each arrow was vengeance, that every shaft loosed into a French line was England itself answering old insults*" (Cornwell, 2002: 241), the old insults referring to the Norman/ Angevin aristocratic actions toward the Saxons. The cause of the common longbowmen is also emphasized in the fact that "*To the English, every French boast was arrogance, every banner a taunt, and every knight a tyrant to be humbled by the bow*" (Cornwell, 2003: 213), highlighting both the class distinction and national ambitions of the archers.

Thomas of Hookton, through his claims on the aims of the archers and comments on the knights, also distinguishes the struggle of the yeomen archers and the knights of the English in the same regard. Whereas the knights and the noblemen underscore how they fight for their own glory, or the riches that can be made through war, the longbowmen seek revenge from the French. This framework is also highlighted in his words that "*For the men who drew the bow, it was not the quarrel of kings that mattered, but that they fought the French, and in beating them proved themselves English*" (Cornwell, 2000: 276), making the realistic aspect of the novel visible for the reader, hence differing from Doyle's romantic narrative of the war. For Thomas, "*It was not chivalry that burned in the men's hearts, but hatred for the French, for their land, their boasts, and their pride*" (Cornwell, 2002: 188), not only contributing to the gritty, realistic tone of the narratives, but also rendering the war as a means of taking vengeance upon French rather than serving the English king. Consequently, the distinction of the identity of "the English" and "the French" is woven into the long history of these two nations in Cornwell's narrative, where the English "*answer the French with steel*", resulting from "*the bitter memory of a hundred wrongs*" (Cornwell, 2003: 187). These differences provide the yeoman archer figure in the narrative with a reliable reason to fight against the French.

Another important aspect of Cornwell's narrative is the implementation of the myth of the Grail. The exclusive domain of knights and saints in tradition, the Grail quest symbolizes divine favor, spiritual purity, and aristocratic virtue, ideals that historically excluded the common soldier. Cornwell subverts this convention by entrusting the search not to a noble knight but to Thomas of Hookton, a common longbowman whose moral complexity and practical intelligence contrast sharply with the pious abstraction of Arthurian heroes. In doing so, Cornwell relocates the center of mythic meaning from the elite to the ordinary, allowing the English nation itself, embodied in its archers, to become the true inheritor of the sacred quest. The Grail ceases to be a supernatural prize reserved for the few and becomes instead a symbol of collective striving, an imagined ideal that unites faith, endurance, and identity. This reinterpretation transforms the spiritual mythology of medieval knighthood into a national mythology of the people, aligning Cornwell's narrative with Anderson's notion of the imagined community, the nation as a shared fiction

sustained by common belief, retold through stories that make the contemporary English reader, just as Thomas functions in the narratives, participate in determining what made the English.

Bernard Cornwell, therefore, intertwines the national antagonism between England and France with the democratization of the sacred and heroic ideal. The French, depicted as proud, hierarchical, and bound by the rigid codes of feudal chivalry, embody an old world of privilege and divine entitlement. The English, by contrast, emerge as pragmatic, irreverent, and resilient, a community of commoners whose unity is forged not by noble lineage but by shared struggle and skill. Within this cultural polarity, Cornwell relocates the mythic center of medieval spirituality: the Holy Grail, once the symbol of aristocratic virtue and divine election, becomes the quest of a yeoman archer, Thomas of Hookton. By allowing a common longbowman to seek what had traditionally been the province of knights and saints, Cornwell transforms the Grail from a marker of elitist salvation into a metaphor of collective endurance and moral equality. The quest no longer signifies individual transcendence but communal perseverance, the imagined nation's search for meaning and continuity. Thus, through the intersection of class, myth, and enmity, Cornwell reimagines English identity as grounded not in the sanctity of birth or divine favor, but in the shared human experience of struggle, labor, and belief, the very substance of Anderson's imagined community.

CONCLUSION

Both *The White Company* and *The Grail Quest trilogy* demonstrate the enduring capacity of historical fiction to reimagine the nation as a shared moral and emotional community. In Benedict Anderson's terms, the nation exists because it is continuously narrated, imagined into being through collective memory, language, and affect. Doyle and Cornwell, writing in vastly different historical contexts, perform this imaginative work by returning to the same crucible of English identity, the Hundred Years' War. Yet their representations of this past reveal the shifting meanings of Englishness itself, from Doyle's chivalric and imperial ideal to Cornwell's secular realism.

For Doyle, the medieval battlefield serves as an ethical mirror for the Victorian Empire. His vision of Englishness is grounded in the moral continuity between knight and gentleman, where the virtues of chivalry, honor, restraint, faith, and service are repurposed as the moral foundation of imperial leadership. Resonating through "The Song of the Bow", the archer's craft is transformed into an emblem of national unity, allowing readers to imagine a community that transcends class and time. In Doyle's imagined past, knights and commoners fight side by side under the moral banner of England, a nation sanctified by virtue and destiny. Through nostalgia and idealization, *The White Company* performs the work of moral reassurance: it allows the Victorian reader to see empire not as conquest, but as the natural continuation of England's historic righteousness.

Cornwell, writing in a post-imperial and more skeptical age, dismantles the myth of chivalry while preserving the emotional core of national imagination. His focus on the archer as the central agent of history democratizes the narrative of English identity. In Thomas of Hookton, the yeoman becomes the new knight, not by divine grace or noble birth, but through endurance, skill, and moral courage. By entrusting the myth of the Grail to a common longbowman, Cornwell relocates the sacred quest from the aristocracy to the people, transforming it into a symbol of shared striving rather than spiritual privilege. The French-English conflict, once a dynastic rivalry, becomes a cultural polarity that defines Englishness as practical, humble, and communal. In this transformation, Cornwell reveals how myth and memory, even when reimagined through realism, continue to bind the nation emotionally across time.

Together, Doyle and Cornwell show how English national identity is both inherited and continually rewritten, sustained not by historical accuracy but by the imaginative energy with which the past is retold. Each author reanimates the medieval war as a mirror for his own era's anxieties and ideals. Doyle's England of empire finds moral legitimacy in its chivalric past, while Cornwell's modern England finds resilience and unity in the endurance of common men. Both reaffirm Anderson's insight that nations are not timeless entities but ongoing stories, stories that transform history into belonging, and strangers into compatriots. In the bowman's arrow and the Grail's glimmer, England imagines itself anew.

KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Cornwell, B. (2000). *Harlequin*. London: HarperCollins UK.
- Cornwell, B. (2002). *Vagabond*. London: HarperCollins UK.
- Cornwell, B. (2003). *Heretic*. London: Harper Collins UK.
- Curry, A. (2002). *Guide to the Hundred Years' War 1337-1453*. Oxford: Osprey Publishing.
- De Groot, J. (2010). *The Historical Novel*. New York: Routledge.
- Doyle, A. C. (2020). *The White Company*. Orinda: Seawolf Press.

Leitmotifs In Doris Lessing's Short Stories: A Semiological Analysis

Senem ÜSTÜN KAYA*

ABSTRACT

Derived as a musical term, "leitmotif" (leitmotiv) refers to repeated musical piece and substitutes "motif", which involves the intentionally repeated acts, words or word phrases in a literary text. Motifs have two main functions: to serve both as a compass for readers to navigate to the subtext in a literary work and provide clues for readers with clues for the interpretation, which could be achieved through the analyses of signs. The theory of sign structure that forms the basis of contemporary semiotic analysis was developed by the Swiss linguist and philosopher Ferdinand de Saussure in the 20th century. Saussure distinguished the concepts of "sign", "signifier" and "signified". In fiction, sign substitutes for the motif; signifier is the physical form of the sign, such as an image, word or sound and signified is the notion or meaning linked with the signifier. This study is a semiological analysis of motifs in Doris Lessing's short stories and the framework of "sign", "signifier" and "signified". Within this scope, Saussure's semantic analysis scheme was used to analyze the systematic structure of motifs in Lessing's four stories: "To Room Nineteen", "Wine", "He" and "Through the Tunnel", regarding the relation among sign, signifier and signified. This semiological analysis led to the conclusion that the motifs in the selected stories of Doris Lessing serve two purposes: they express the characters' emotions and thoughts and enhance the narrative's aesthetic ambiance.

Keywords: Leitmotif, motif, semiological analysis, Doris Lessing, Ferdinand de Saussure

Doris Lessing'in Kısa Hikayelerindeki Laytmotifler: Semiyolojik Bir Analiz

ÖZ

Müzikal bir terim olarak türetilen "leitmotif" (leitmotiv), tekrarlanan müzik parçasını ifade eder ve edebi bir metinde kasıtlı olarak tekrarlanan eylemleri, kelimeleri veya kelime öbeklerini içeren "motif" yerine geçer. Motiflerin iki temel işlevi vardır: hem okuyucuların edebi bir eserdeki alt metne ulaşmaları için bir pusula görevi görmek hem de okuyuculara işaretlerin analizi yoluyla elde edilebilecek yorumlama için ipuçları sağlamak. Çağdaş semiyotik analizin temelini oluşturan işaret yapısı teorisi, 20. yüzyılda İsviçreli dilbilimci ve filozof Ferdinand de Saussure tarafından geliştirilmiştir. Saussure, "işaret", "gösteren" ve "gösterilen" kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Kurguda işaret, motifin yerini alır; gösteren, işaretin görüntü, kelime veya ses gibi fiziksel biçimidir ve gösterilen, gösterenle bağlantılı kavram veya anlamdır. Bu çalışma, Doris Lessing'in kısa öykülerindeki motiflerin göstergebilimsel bir analizini ve "gösterge", "gösteren" ve "gösterilen" çerçevesini ele almaktadır. Bu kapsamda, Saussure'ün anlambilimsel analiz şeması, Lessing'in "To Room Nineteen", "Wine", "He" and "Through the Tunnel" adlı dört öyküsündeki motiflerin sistematik yapısını, gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki açısından analiz etmek için kullanılmıştır. Bu göstergebilimsel analiz, Doris Lessing'in seçilmiş öykülerindeki motiflerin iki amaca hizmet ettiği sonucuna varmıştır: karakterlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmek ve anlatının estetik atmosferini güçlendirmek.

Anahtar Sözcükler: Leitmotif, motif, semiyolojik analiz, Doris Lessing, Ferdinand de Saussure

INTRODUCTION

Derived as a musical term, "leitmotif" (leitmotiv) refers to short and recurring musical phrase (Kennedy, 1987) and is used as a literary term, "motif", which involves the intentionally repeated acts, words or word phrases (Grayson, 2000, p. 9) in fiction. First emerged as a literary term in the preface to Thomas Mann's *Buddenbrooks* (1901) (Warrack, 1995, p. 644), leitmotif became widespread as syntactic repetitions in fiction (Cuddon, 1999, p. 453). Motifs, which are distinctive and reader-stimulating situations, behaviors, attitudes or images repeated in the narrative, allow the repetitions in a certain work to come together and express a meaning (Morner, 1991, p. 140). In this context, motifs are hidden symbols used to reveal the main idea, theme and emotion in a work. However, not every repeated element is a motif because the motif is expected to have a function of conveying authors' messages (Sazyek, 2021, p. 217). Soylu (2020) argues that in order

* Assoc. Prof. Dr., Senem Üstün Kaya, Başkent University, efesenem@yahoo.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-6537-9769>.

for an element to be considered a motif, it must represent an ideology or idea in the text (p. 738). In other words, motifs are clues, used by authors to convey their messages to readers through signs.

Based on the argument that the guiding structure of a text regulates both theme and form (Göktürk, 2010, p. 100), motifs ensure that the combination of the systems within the narrative creates a whole and contributes to the content and aesthetic aspects of a work. When the reader notices the motifs and tries to make sense of them, he/she reaches the actual meaning. Erkman-Akerson (2012) emphasizes that the signs are not arranged “randomly” (p. 163) in a literary text and that each motif used is consciously chosen by the author in order to attract readers’ attention. In this context, the examination of motifs in a literary work within the framework of semiotics allows to look at how the meaning in the text is created (Bertrand, 2000, p. 9). The text narrative, which has a structure woven with signs, is actually a part of the narrative, and the interpretation of motifs.

The essential purpose of the motif is to attract readers’ attention to the repetitions and their function in narration and motifs have two main functions: to serve both as a compass for readers to navigate to the subtext in a literary work and provide clues for readers with clues for the interpretation, which could be achieved through the analyses of signs. The theory of sign structure that forms the basis of contemporary semiotic analysis was developed by the Swiss linguist and philosopher Ferdinand de Saussure in the 20th century.

Ferdinand de Saussure distinguished the concepts of “sign”, “signifier” and “signified”. In fiction, sign substitutes for the motif; signifier is the physical form of the sign, such as an image, word or sound and signified is the notion or meaning linked with the signifier. This study is a semiological analysis of motifs in Doris Lessing’s short stories and the framework of “sign”, “signifier” and “signified”. Within this scope, Saussure’s semantic analysis scheme was used to analyze the systematic structure of motifs in Lessing’s four stories: “To Room Nineteen”, “Wine”, “He” and “Through the Tunnel”, regarding the relation among sign, signifier and signified. This semiological analysis led to the conclusion that the motifs in the selected stories of Doris Lessing serve two purposes: they express the characters’ emotions and thoughts and enhance the narrative’s aesthetic ambiance.

Motifs, which are phrases, lines or movements of characters that are repeated enough to attract attention in a literary work are the reader’s compass to reach the author’s messages. Having dealt with the themes of poverty, racism, class conflict and “sexual politics which means that her men were as damaged as her women by the outworn roles they played” (Sage, 1983, p. 10), the British author Doris Lessing is known with rich use of motifs and figurative language to convey her messages to her readers during the 21st century fiction. Lessing’s fiction and the semiotic analysis of her four stories- “To Room Nineteen”, “Wine”, “He” and “Through the Tunnel”- in the context of Saussurean theory of sign, signifier, and signified are covered in the section that follows.

Semiotics

Through semiology, we can better comprehend events and concepts, uncover the subtext beneath the text’s surface, analyze texts, build connections between them, solve the logic between signifier and signified, and reach the text’s entirety by combining its constituent parts. The primary objective of “Semiology” is to shed light on the text’s creation process by demonstrating the connection between language and logic in a text by constructing a whole from its constituent pieces through analysis.

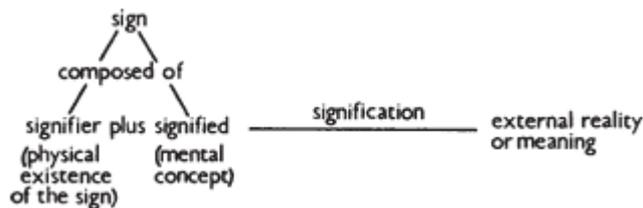
The most basic feature of the “semiotics” (semiology) approach, which applies linguistic methods to every written and spoken object, is to examine a text from a structural perspective. “Semiotics”, “semiotique”, “semiologie” or “semiotics”, which is used in European countries, comes from the Ancient Greek word “semeion”, meaning “sign” (Erkman Akerson, 2019). In its most general definition, semiotics is a science that examines the natural languages used in the society in which individuals live, as well as the entirety of systems produced using language, such as music, fashion, customs and beliefs, ceremonies, oral and written press, cinema, media, politics, advertising, and theater (Karaman, 2017).

Signs, encountered in every area of daily life, are defined as a “thing” that takes the place of something else for an individual (Akerson, 2019, p. 93). A sign is an object or phenomenon that represents something outside itself and takes the place of what it represents. The signifier is the form in which we perceive the sign with our perceptions, and the signified is the perception of the sign through reason (Yılmaz, 2002, p. 5).

In the early 20th century, the Swiss linguist Ferdinand de Saussure was one of the founders of semiotics. As a linguist with important studies on language and communication, Saussure argued that language is a system and that every written or spoken discourse is the product of the relationship between the “signifier” and the “signified” (Yücel, 2005, p. 29). While emphasizing that signs must be interpreted for the analysis of meaning, Saussure (1983) defines a “sign” as a meaningful and physical object or an image representing something else. The sign consists of two interrelated planes: “The word sign should be used to indicate the whole, and the terms signified should be adopted instead of the concept and signifier instead of the auditory image” (Saussure, 1983, p. 109). The “signifier” is the concrete expression or entities perceived by the senses, and the “signified” is the mental association of the signifier or the abstract images that the individual can perceive to the extent of his/her mind, spiritual experience and knowledge (Saussure, 1983, pp. 77-78).

The signifier (appearance/expression) and the signified (image/content) are the two dimensions of signs, according to Ferdinand de Saussure, and they are related to one another (pp. 14, 77, 78, 136). Stated differently, what is implied or seen is the signified, whereas what is heard or read is the signifier. However, because “the sign might be claimed to be immutable, or it can be said to be malleable” (Saussure, 1983, p. 120), the relationship between the signifier and the signified need not be logical (Saussure, 1983, p. 111). For instance, the word “flower” has two dimensions: the signifier of the word with letters (f-l-o-w-e-r) and the signified (a bridal flower or a funeral flower) that appears on the mind, related to experience or a single phenomenon (Busch, 2008, p. 192).

Saussure’s theory is considered as the proponent to the thought that “language does not reflect reality but rather constructs it” because we do not only use language or give meaning to anything “that exists in the world of reality, but also to anything that does not exist in it” (Chandler, 2002, p. 28). Semiology, within these explanations, is the scientific study of these two concepts: the “signified” and the “signifier” of a word. However, because the sign could be immutable, the relationship between the signifier and the signified need not be logical (Saussure, 1983, p. 111) and depends on the listener’s comprehension. Signifier and signified are “intimately linked... [in the mind] via an associative relationship” (Saussure 1983, p. 66). Below is an illustration of Saussure’s theory on the relation between the sign, the signifier and the signified:



Saussure's elements of meaning (John Fiske, 2002).

The Saussurean theory could be observed in all fields of life and in fiction, particularly, it is important to examine the connection between the sign, the signifier and the signified in the process of making sense of the text. Thanks to a structuralist and deductive method and through “semiotic analysis (deconstruction and reconstruction of the structure)” (Parsa and Parsa, 2002, p. 56), the reader can reach the author’s messages. Reader’s most important compass in this stage of deconstructing and reconstructing the text is also the motifs because each sign serves as a motif. In the light of Saussure’s semiotic analysis, the concepts of sign, signifier and signified that he developed on the distinction between language and speech are not only valid in the field of linguistics but also in every written and spoken discourse. In this context, these three concepts, leitmotif, symbol, motif and images, are preferred by the author in texts and the interpretation of the concepts enables us to reach the author’s messages.

Doris Lessing and Her Fiction

Doris Lessing (1919-2013) is regarded as “one of the early voices of the feminist movement” (Whittaker, 1988, p. 18) and having used all of her observation talents, she portrayed the male as integrated with worldly issues while defining her female characters as the wheel of the family in the domestic spheres. In other words, Lessing both portrayed and critiqued how women were forced to accept the societal expectations while men were preoccupied with matters of the real world during the 20th century American culture.

According to Lessing, the house, the domestic sphere, belongs to the female, while the outer world belongs to the man and many of Lessing's works focus on this separation between men and women.

The stories of Doris Lessing are rich sources in terms of semiotic analysis. Lessing, who underscored the issues of racism, gender roles, motherhood, women's status in marriage and public and female liberty while criticizing the male ideology and oppression on women via elements such as imagery, dialectical imagery and indicators. The following part of this study focuses on the synopsis of the selected stories, analysis of motifs in the stories and the semiological analysis of motifs, regarding Saussure's theory on "sign", "signifier" and "signified".

Synopsis of Stories

1. "To Room Nineteen" (1978)

The psychological turmoil of the protagonist, Susan Rawlings as a result of "a failure in intellect" (Lessing, 1995, p. 557) is highlighted in Lessing's story, which discusses women's roles as mothers and wives, their place in marriage, psychiatric issues, emotional abuse, and identity exploration. After leaving her job at an advertising agency to raise four children, Susan fulfills the traditional roles of a wife and mother. Even though her life appears to be ideal on the surface, Susan struggles between self-assertion and roles as a wife and a mother. Hence, after children start school and Susan is left alone, she feels desperate and a "prisoner". Moreover, as Susan quits her profession to take care of her family, her financial, emotional, and spiritual reliance on Matthew exacerbates her loss of self-identity and emptiness in her spirit. Susan tends to flee the domestic solitude and isolation that is the primary cause of her "[R]esentment ... [which] was poisoning her" after learning of Matthew's connection with Myra Jenkins (Lessing, 1995, p. 566).

In the story, "river" is a motif that signifies the psychological upheavals of the protagonist, Susan Rawlings. Repeated many times (12) in the story, the changes of the river indicates the changes in the protagonist's life and feelings. When it is first mentioned, river "had an attractive view" (Lessing, 1995, p. 559) because Susan's life is perfect: she is married, has children, lives in a big house and is content about her life. Although the couple is happy and "lay side by side or breast to breast in the big civilised bedroom overlooking the wild sullied river" (Lessing, 1995, p. 562), the untamed and polluted river foreshadows the forthcoming problems in the Rawlings's marriage. After the twins start school and all children are away, Susan feels lonely at the big house and "sat on a bench and tried to calm herself looking at trees, at a brown glimpse of the river" (Lessing, 1995, p. 563) and begins to question her life. Brown symbolizes Susan's dull and routine life after left alone at home. Meanwhile, she spends her days in the garden by herself and watches "the slow-moving brown river" (Lessing, 1995, p. 566). At this stage of her life, she felt "resentment [which] was poisoning her" (Lessing, 1995, p. 566). When Susan realizes that she has changed and became an dependent wife and mother, "the flowing river" (Lessing, 1995, p. 566) indicates her desire for self-assertion as an independent individual: "It is not even a year since the twins went to school, since they were off my hands (What on earth did I think I meant when I used that stupid phrase?), and yet I'm a different person. I'm simply not myself. I don't understand it" (Lessing, 1995, p. 566).

However, Susan begins to see hallucinations of a demon in her garden while observing the river as it flows by: "Well, one day she saw him. She was standing at the bottom of the garden, watching the river ebb past, when she raised her eyes and saw this person, or being, sitting on the white stone bench. He was looking at her, and grinning" (Lessing, 1995, p. 569). Within this stage, river becomes a mirror that shows her insanity. That's why, the river turns into a brown running water (Lessing, 1995, p. 571). The "big white house by the river" (Lessing, 1995, p. 579) becomes a prison to Susan where she feels "unseen" (Lessing, 1995, p. 579).

After she begins to rent a hotel room at Fred's Hotel, Susan finds peace and the river is neutral: "Susan blinked the tears of farewell out of her eyes... There she sat looking at the river through the trees. She felt at peace... The devils that had haunted the house, the garden, were not there; but she knew it was because her soul was in Room 19 in Fred's Hotel" (Lessing, 1995, p. 580). When Susan realizes that she is completely "cut off from her real surroundings and her home" (Zhao, 2012, p. 1654), she decides to commit suicide after spending her hours "delightfully, darkly, sweetly, letting herself slide gently, gently, to the edge of the river" (Lessing, 1995, p. 583) while "quite content lying there, listening to the dark soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river" (Lessing, 1995,

p. 583). At this stage, Susan is released from her chains as a mother and a wife and realizes that the salvation is suicide, which could bring her mere peace. Therefore, river, as a motif, is like a character that accompanies with Susan through her joy, disappointment, resentment, loneliness and eventually death throughout the story.

2. “Wine” (*The Habit of Loving*) (1957)

Doris Lessing’s another story “Wine” is about a middle-aged couple sitting in a café in Paris and recalling old memories. The man suddenly remembers a memory about fifteen years ago when he rejected a young girl’s request for an affair. While the couple recalls their past, they listen with maturity and patience. Wine accompanies their conversation and as is known, it is a drink whose drinking quality increases by time. In the story, as a sign and a motif, wine represents the maturity of the couple’s marriage. However, at the same time, their marriage becomes dull and both long for the passion of youth:

Outside drifted the lovers, the married couples, the students, the old people. There the stark trees, there the blue quiet sky. In a month the trees would be vivid green, the sun pour down heat, the people would be brown, laughing, bare-limbed... Better the static sadness. And, all at once, unhappiness welled up in her, catching her throat, and she was back fifteen years in another country... Fifteen years (Lessing, 1907, p. 198).

Moreover, the woman envies the girl who “ran crazily through the trees in an unsharable desire” (Lessing, 1907, p. 198) while she loved the man “completely and maternally” (Lessing, 1907, p. 198). Also, wine helps them remember the past and forget bad memories: “He put the wineglass into her hand, and she lifted it, looked at the small crimson globule of warming liquid, and drank with him” (Lessing, 1907, p. 202). At this stage, the depiction of wine indicates passion and desire of youth.

3. “He” (*The Habit of Loving*) (1957)

In her story “He”, Lessing positions women as equal to men in socio-economic terms. The protagonist, Annie is a working woman who was left alone with children while the husband fled with another woman. Although she enslaves her own life to her husband and children, Annie has never been appreciated. While one side of Annie wants her ex-husband back, the other side suppresses this desire. The reasons for Annie’s conflict here are her weak personality, her fear of being alone, and the idea that living without a man makes her life meaningless.

In the story, since the role assigned to women’s identity by the social view and tradition is considered, Annie is delved into two: her actual self and imposed roles. Although Annie is desperate and exhausted due to the burdens of life, she is too proud to forgive the husband. In “He”, not only Annie, but also her friend Mary is fed up with the responsibilities and domestic roles, imposed upon them:

“Well, I’ll be getting along to do the supper,” She stuffed her knitting into her carry-all, and said consolingly: “You are lucky. No one to get after you if you feel like sitting a bit. No one to worry about but yourself...” (Lessing, 1907, p. 206).

Annie: “I’m forty-five, and I might as well be on the dust-heap.. We have been together twenty-five years. Three kids. And then he goes off with that...with that...” (Lessing, 1907, p. 209).

Annie: “I’m nothing to him but a convenience” (Lessing, 1907, p. 210).

Annie remembered “her long hard life, the endless work, work, work-she remembered, all at once, as if she were feeling it now, her aching back when the children were small; she could see him lying on the bed reading the newspaper when she could hardly drag herself... A terrible feeling of injustice was gripping her; and it was just this feeling she must push down, keep under, if she wanted him” (Lessing, 1907, p. 210).

The recurring leitmotif in the story is Mary’s “knitting” which signifies women’s productive, fertile and maternal side. Knitting and similar activities are activities that are closely related to femininity and the rhythm that Mary keeps while knitting, “purl, knit, purl, knit”, is the rhythm of the peace she finds in the act of knitting (Okumura, 2007). At the beginning of “He”, Mary Broke “was quietly knitting beside the stove” (Lessing, 1907, p. 203) while Annie Blake was complaining about Rob Blake, her ex-husband. The motif of

“purl and plain” serves as a sign to indicate two functions. First, the rhythm of mary’s knitting creates tension:

“Shouting and banging until nearly morning-we all heard it.” She counted purl, plain, purl, and added: *“Don’t last long, do it? Six months he’s been with her now?”* (Lessing, 1907, p. 204).

“That’s right love. Two purl. One plain”

“Two purl, plain” (Lessing, 1907, p. 204).

The leitmotif of “purl” and “plain” indicates how marriages are based on ups and downs, face and reverse or back and forth until happiness and harmony are achieved as a product.

4. “Through the Tunnel” (1957) (*The Habit of Loving*)

In “Through the Tunnel”, 11-year-old Jerry finds it difficult to find and swim a hidden underwater passage. He finds the opening over the course of several days, then uses breathing techniques to hold his breath until he manages to pass through the tunnel and reach the other side. On holiday with his widow mother at an unnamed foreign beach, Jerry notices many older brown-skinned boys talking in a foreign language while swimming among the rocks. The boys strip off and jump down the rocks into the ocean and vanish without coming to the surface. Then, as if by magic, they resurface on the other side of the barrier and Jerry realizes that there is a tunnel under the sea. Although Jerry tries to pass through the tunnel, he fails many times.

“Through the Tunnel” is a bildungsroman, or tale of coming of age. Jerry has to swim the hidden tunnel through an event in order to come out on the other side as an adult. The passage is physically and psychologically taxing, causing both real injuries and imagined concerns. Nevertheless, he perseveres and passes through the tunnel.

The tunnel in the story is frequently repeated to signify Jerry’s desire to be accepted as a mature man which would be difficult but worth for it: “He could see that hole. It was an irregular, dark gap; but he could not see deep into it. He let go of his anchor, clung with his hands to the edges of the hole, and tried to push himself in” (Lessing, 1907, p. 73). The tunnel is depicted in such a way that reader is provided with the harshness of becoming an adult:

He got his head in, found his shoulders jammed, moved them in sidewise, and was inside as far as his waist. He could set nothing ahead. Something soft and clammy touched his mouth; he saw a dark frond moving against the grayish rock, and panic filled him. He thought of octopuses, of clinging weed. He pushed himself out backward and caught a glimpse, as he retreated, of a harmless tentacle of seaweed drifting in the mouth of the tunnel... He knew he must find his way through that cave, or hole, or tunnel, and out the other side (Lessing, 1907, p. 74).

Moreover, Jerry must be aware of the difficulties and be cautious about the hazards of growing up while trying to find his own way “First, he though he must learn to control his breathing” (Lessing, 1907, p. 74). However, despite his desire to be an adult, Jerry cannot feel safe without his mother at the beach:

When he was so far out that he could look back not only on the little bay but past the promontory that was between it and the big beach, he floated on the buoyant surface and looked for his mother. There she was, a speck of yellow under an umbrella that looked like a slice of orange peel. He swam back to shore, relieved at being sure she was there, but all at once very lonely (Lessing, 1907, p. 69).

Lessing indicates that at childhood, everything is safe with parents but the boy wants to be independent to make his own choices to be grown up:

That day and the next, Jerry exercised his lungs as if everything, the whole of his life, all that he would become, depended upon it. And again his nose bled at night, and his mother insisted on his coming with her the next day. It was a torment to him to waste a day of his careful self-training, but he stayed with her on that other beach, which now seemed a place for small children, a place where his mother might lie safe in the sun. It was not his beach. He did not ask for permission, on the following day, to go to his beach. He went, before his mother could consider the complicated rights and wrongs of the matter (Lessing, 1907, p. 74).

Passing through the tunnel underwater indicates how people are faced with burdens and responsibilities as they grow up:

A curious, most unchildlike persistence, a controlled impatience, made him wait. In the meantime, he lay underwater on the white sand, littered now by stones he had brought down from the upper air, and studied the entrance to the tunnel. He knew every jut and corner of it, as far as it was possible to see. It was as if he already felt its sharpness about his shoulders (Lessing, 1907, p. 75).

The pain of growing is exemplified through the clash between the security of childhood and freedom of choice by Jerry's anxieties while trying pass through the tunnel:

But two days before they were to leave-a day of triumph when he increased his count by fifteen-his nose bled so badly that he turned dizzy and had to lie limply over the big rock like a bit of seaweed, watching the thick red blood flow onto the rock and trickle slowly down to the sea. He was frightened. Supposing he turned dizzy in the tunnel? Supposing he died there, trapped? Supposing-his head went around, in the hot sun, and he almost gave up. He thought he would return to the house and lie down, and next summer, perhaps, when he had another year's growth in him-then he would go through the hole (Lessing, 1907, p. 75).

Jerry's insistence on passing through the tunnel alone, without his mother's guidance, brought his "Victory" (Lessing, 1907, p. 77) at the end. This implies how taking risks in life would contribute to personal development and growth: "He must go on into the blackness ahead, or he would drown" (Lessing, 1907, p. 77).

5. Semiotic Analysis of Stories

The interpretation of the relationship between the sign (representing or signifying something else), the signifier (appearance, expression, concrete entities perceived by the senses) and the signified (the phenomena that the individual can perceive to the extent of his/her reason, spiritual experience and knowledge or the mental association of the signifier) in Saussure's schema of meaning is essential to comprehend the hidden messages in a literary text. Each motif in the analyzed stories serves as a sign and the relation between sign, signifier and signified provide Lessing's essential messages, which could be explained as follows within the framework of semiotic analysis:

Story	Sign	Signifier	Signified
	<i>Leitmotifs</i>		
"To Room Nineteen"	River	flowing water	the essence of life ironically accompanies the death of Susan
"Wine"	Wine	couple's drink at a cafe	marriage becomes dull and routine in time
"He"	purl, plain	Knitting	forward/back or face/reverse
"Through the Tunnel"	tunnel	passage through	Jerry's passage to maturity

In the story "To Room Nineteen", the repeated motif "river" is the sign and it signifies the flowing water and life. The signified is the mental association of the concept of "flowing lively water" but in the story river

changes in accordance with Susan's feelings, thoughts and experience. Although at the beginning of the story, river provides positive emotions, at the end it is the last thing Susan sees before the suicide. In this context, ironically river, associated with life and fertility, accompanies the death of the protagonists.

In the second story "Wine", the leitmotif/sign is wine and it signifies an alcoholic drink of a couple at a café. The signified feeling of wine is the maturity of marriage through time. Similar to wine which becomes tastier in time, couple's marriage is presented as mature but dull. Their marriage is not like wine that gets more delicious and valuable with age, but it has become boring and routine.

"He" involves the gender roles and women's status in marriages and the sign is "purl" and "plain" and the signifier is knitting. While Marry keeps knitting and saying "purl, knit, purl, knit", reader realizes the failure of Annie Blake's marriage. The rhythm of purl and plain provides both tension and shows how her marriage is one forward two back: "Two purl, one plain" (Lessing, 1907, p. 204). Mary's knitting symbolizes the immutability in Annie's marriage and reader encounters throughout the narrative points to monotonous marriages that go back and forth.

In the final story, "Through the Tunnel", sign is the repeated leitmotif tunnel and it signifies passage through places. Tunnel is beneath the sea and the protagonist desires to pass through it. The signified idea in the story is frequently repeated tunnel to signify Jerry's desire to be accepted as a mature man which would be difficult but worth for it.

Conclusion

Each sign in the text is related to the message the author tends to give. Even while the themes used repeatedly to grab the reader's attention are merely surface-level indicators, their primary function is to provide guidance in order to achieve profound comprehension. Analyzing the link between the signifier and the signified is the primary purpose of motifs, which give the text actual meaning. The reader must observe and understand the motifs in order to understand the messages because they are revealed at the beginning of the story and take on significance at the conclusion. One of the founders of semiotics, Ferdinand de Saussure, used the terms sign, signifier, and signified to describe the difference between language and speech. First emerged as a musical term, leitmotif involves repeated musical pieces. Similarly, motifs in a literary work serve similar function because they are acts, words or phrases, intentionally repeated by authors.

In this study, the analysis of motifs, regarding the association among sign, signifier, and signified in literary works, enhanced the ideology of Doris Lessing in four short stories: "To Room Nineteen", "Wine", "He" and "Through the Tunnel". Lessing used motifs, appear as signs, in her works both to highlight her message and create aesthetic ambiance in her language. The recurring motif "river" serves as a sign in the story "To Room Nineteen", signifying both life and flowing water. The meant is the idea of "moving vibrant water", yet in the narrative, the river shifts in response to Susan's emotions, ideas, and experiences. River is the final sight Susan sees before committing suicide, despite the fact that it evokes pleasant feelings at the start of the story. In this instance, the protagonists' deaths are ironically accompanied by a river, which is connected to reproduction and life. The leitmotif/sign in the second story "Wine", is wine, which denotes an alcoholic beverage consumed by a couple at a cafe. The maturation of a marriage over time is the sense that wine symbolizes. However, contrary to wine, which becomes more flavorful and precious with age, the couple's marriage has become monotonous and dull.

The sign is "purl" and "plain", the signifier is knitting in the story "He", which alludes to gender norms and women's status in marriage. As Marry keeps knitting and saying "purl, knit, purl, knit", the reader learns about Annie Blake's marriage's dissolution. As demonstrated by the rhythm of purl and plain: "Two purl. One plain", her marriage is one forward, two back. The reader is guided through Annie's recurring, back-and-forth marriage throughout the narrative while Mary's knitting represents the stability of Annie's marriage. The recurrent leitmotif tunnel in the last story, "Through the Tunnel", is a sign that denotes journey via several locations. The protagonist wants to go through the tunnel, which is under the sea. The story's underlying notion is repeatedly repeated in the tunnel to represent Jerry's wish to be recognized as an adult, which would be challenging yet worthwhile. As a conclusion, motifs in Doris Lessing's four stories are distinctive instances that function as indicators, communicate the characters' thoughts and emotions to the reader, and contribute to the narrative's aesthetic atmosphere when the scheme of meaning created signs.

REFERENCES

- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- Busch, A. (2008). *Germanistische linguistik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics: The basics*. London: Routledge.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.
- Erkman Akerson, F. (2012). *Edebiyat ve kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2019). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Publication.
- Fiske, J. (2002). *Introduction to communication studies*. London: Routledge.
- Göktürk, A. (2010). *Okuma uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grayson, J. H. (2000). *Myths and Legends from Korea: An Annotated Compendium of Ancient and Modern Materials*. New York and Abingdon: Routledge Curzon. ISBN 0-7007-1241-0.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36.
- Kennedy, M. (1987). *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lessing, D. (1907). *The habit of loving*. London: MacGibbon and Lee.
- Lessing, D. (1995). "To Room Nineteen". In Casill, R. V. (Ed.), *The Norton anthology of short fiction*. USA: W. W. Norton Company.
- Morner, K. (1991). *NTC's dictionary of literary terms*. Chicago: NTC Publishing Group.
- Okumura, S. (2007). *The poetics of Virginia Woolf's fiction: Time, space and the material world*. PhDthesis, University of York.
- Parsa, S. ve Parsa, A. F. (2002). *Göstergebilim çözümlenmeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Sage, L. (1983). *Contemporary writers: Doris Lessing*. London: Methuen Co. Ltd.
- Saussure, F. (1983): *Course in general linguistics* (trans. Roy Harris). London: Duckworth.
- Sazyek, H. (2021). *Roman terimleri sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Soylu, H. (2020). Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde anlatı temposu. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(2), 735-745.
- Warrack, J. (1995). "Leitmotiv". *The grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers.
- Whittaker, R. (1988). *Modern novelists: Doris Lessing*. New York: St. Martins Press.
- Yılmaz, E. (2002). *Heykel sanatına göstergebilimsel bir yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.
- Zhao, K. (2012). An analysis of three images in Doris Lessing's "To Room Nineteen". *Theory and Practice in Language Studies*, 2(8), 1651-1655.

Äsop Im Wandel: Eine Charakteranalyse Seiner Fabeln vor und nach der Freiheit

Seval PARLAKGÜNEŞ ERDOĞAN*

ABSTRACT

Im Laufe der Menschheitsgeschichte wurden gesellschaftliche Ereignisse, erworbene Kenntnisse und Erfahrungen und deren Auswirkungen auf unterschiedliche Weise in literarischen Texten thematisiert. Einer der fiktionalen Texte, der sich auf humorvolle Art und Weise mit den von der Gesellschaft angenommenen oder abgelehnten Werten und Urteilen auseinandersetzt, ist die Fabel. Fabeln sind in Versen oder Prosa verfasste, kurze und lehrhafte Erzählungen, in denen meist Tiere mit menschlichen Eigenschaften wie Sprache, Verstand oder Moral auftreten. Sie dienen dazu, menschliches Verhalten auf einfache, oft geistvolle Weise zu spiegeln und eine moralische Lehre zu vermitteln. Als literarische Gattung entstanden Fabeln bereits in der Antike und erfüllten vor allem eine erzieherische und gesellschaftskritische Funktion. Sie sollten Missstände aufzeigen, zum Nachdenken anregen oder Verhaltensnormen vermitteln. Fabeln werden so geschrieben und aufgebaut, dass sie auch für einfache Menschen verständlich und einprägsam sind. Einer der bekanntesten Fabeldichter ist Äsop (Aesop), ein griechischer Sklave und Geschichtenerzähler vermutlich aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Äsops Fabeln beeinflussten die europäische Literatur nachhaltig und sind bis heute ein fester Bestandteil der Weltliteratur. Diese Studie zielt darauf ab, eine charakteranalytische Untersuchung zwischen den Fabeln, die Äsop als Sklave und als freier Mann erzählt hat, durchzuführen. Zu diesem Zweck wurden aus dem Buch „Aesops Fabeln oder die Weisheit der Antike“ von Dimiter Inkiow 5 Fabeln mit Tieren, die Äsop als Sklave erzählt hat, und 5 Fabeln mit Menschen, die er als freier Mann vermittelt hat, ausgewählt. Die 10 gewählten Fabeln wurden im Hinblick auf die Charaktere und die zu erteilenden Lehren miteinander verglichen.

Schlüsselwörter: Dichtung, fabel, Äsop, charakteranalyse.

Dönüşen Ezop: Özgürlük Öncesi Ve Sonrası Fabllarında Karakter Analizi

öz

İnsanlık tarihi boyunca yaşanan toplumsal olaylar, elde edilen bilgiler ve deneyimler ile bunların yarattığı etkiler, edebi metinlerde çeşitli şekillerde yer bulmuştur. Toplumların benimsediği veya reddettiği değer ve yargıları mizahi bir şekilde ele alan kurgusal metin türlerinden biri de fabldır. Fabllar, genellikle dil, akıl ve ahlak gibi insana özgü özelliklerin hayvanlara aktarıldığı manzum veya nesir olarak yazılan kısa edebi metin türlerindedir. İnsan davranışlarını anlaşılır ve zekice yansıtarak ahlaki bir öğretiyi iletme amacı taşırlar. Fabl, edebi tür olarak antik çağlardan beri varlığını sürdürerek eğitici ve toplumu eleştirme işlevi görür ve bunu, var olan yanlışları ortaya koyup insanları düşünmeye sevk ederek yapar. Metin, herkesin anlayacağı ve akılda kalacak şekilde olmalı ve bu doğrultuda yapılandırılmalıdır. En çok bilinen fabl anlatıcılarından biri de Ezop'tur. Kesin olmamakla birlikte M.Ö. 6. Yüzyılda yaşadığı düşünülen Ezop, hayatının bir kısmını köle olarak geçirmiş bir hikâye anlatıcısıdır. Onun fablları, Avrupa edebiyatını yoğun bir şekilde etkilemiş ve dünya edebiyatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bu çalışma, Ezop'un köle ve özgür bir adam olarak anlattığı fabllar arasında karakter analizi yapmak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla, Dimiter Inkiow'un "Aesops Fabeln oder die Weisheit der Antike [Ezop'un Fablları ya da Antik Çağın Bilgeliliği]" kitabından Ezop'un köle olarak anlattığı hayvanlarla ilgili 5 fabl ve özgür bir adam olarak anlattığı insanlarla ilgili 5 fabl seçilmiştir. Seçilen 10 fabl, karakterler ve vermeyi amaçladıkları öğretiler açısından birbirleriyle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, fabl, Ezop, karakter analizi.

EINLEITUNG

Der Mensch hat sich im Verlauf seiner Existenz immer darum Mühe gegeben, sich mittels der Ereignisse, die er erlebt hat, sowie der Erkenntnisse und Erfahrungen, die er durch Versuche und Irrtum erlangt hat, weiterzuentwickeln. Gleichzeitig hat er sich aber gegen bestehende Ungerechtigkeiten eingesetzt und sich gegen das Böse gewehrt. Mal hat er es versucht, sich mit körperlicher Gewalt durchzusetzen, indem er

* Dr., Necmettin-Erbakan Üniversitesi, Yabancı Diller Eğitimi, serdogan@erbakan.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-8561-3778>.

kämpft, mal bediente er sich dabei einer noch mächtigeren Waffe, nämlich der Kraft der Sprache und erzählte. Später nahm er die Feder zur Hand und begann zu schreiben.

Zu den rhetorischen Überzeugungsmitteln der Antike sind auch Fabeln zu zählen. Mittels der Fabeln konnte das Publikum nicht nur überzeugt oder in die Irre geführt werden. Es konnte aber auch ein Diskussionsgegenstand in eine alternative Dimension verlagert und dort exemplarisch veranschaulicht werden. Aristoteles ordnet die Fabel den rhetorischen Beweisführungen zu. Nach seiner Auffassung erfüllen sowohl die Fabel als auch die Analogie (der Vergleich) die Funktion der Exemplifizierung. Anders als Beispiele aus der empirischen Wirklichkeit sind sie jedoch Produkte dichterischer Erfindung und entspringen der schöpferischen Gestaltungskraft des Redners (Tepebaşı, 2022). Die Fabel ist eine Gattung, die ihren Ursprung in den Beziehungen des Menschen zu anderen Lebewesen hat. Sie ist das Ergebnis des Bestrebens, die dem Menschen eigenen Eigenschaften wie Sprache, Denken und Erzählkunst auf die Tierwelt zu übertragen und ihnen menschliche Eigenschaften zuzuschreiben (Tepebaşı, 2022).

Die Unterdrückung der herrschenden Klassen sowie die Vorenthaltung der freien Meinungs- und Gefühlsäußerung der unteren Schichten führten in Sklavenhalter- und Feudalgesellschaften dazu, dass Fabeln zu einem Mittel wurden, mit dem sie ihren Unmut zum Ausdruck bringen konnten (Yıldırım, 2009).

1. Ziel

Im Rahmen dieser Studie wird eine charakteranalytische Untersuchung zwischen den Fabeln mit Tieren, die Äsop als Sklave erzählte und denen mit Menschen, die er als freier Mann erzählte, durchgeführt. Es werden 5 Fabeln von seiner Zeit der Sklaverei und 5 Fabeln danach unter die Lupe genommen. Ziel ist es, die ausgewählten Fabeln im Hinblick auf ihre Charaktereigenschaften zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Schließlich versucht man herauszufinden, ob sich in den Fabeln, die Äsop als Sklave und als freier Mann erzählte, in Bezug auf die Charaktere und die Art der Lehre irgendwelche Veränderungen ergeben haben.

1.1. Methode

In der vorliegenden Studie wird das Buch *Aesops Fabeln oder die Weisheit der Antike* (2004) von Dimiter Inkiow als Primärliteratur gebraucht. Es wurden daraus insgesamt 10 Fabeln ausgewählt;

Tabelle 1. Die ausgewählten Fabeln

Fabeln mit Tieren aus Äsops Sklavenzeit	Fabeln von Menschen , die Äsop als freier Mann erzählte
<ul style="list-style-type: none">•Die Katze lässt das Mäusen nicht•Die klugen Krähen•Das Schilfrohr und der Olivenbaum•Der Bär und der Löwe•Der Löwe und die Mücke	<ul style="list-style-type: none">• Die Fischer• Der Bauer und seine faulen Söhne• Die Nixe und der Holzfäller• Die beiden Wanderer• Die Hündin und die arme, alte Frau

Die oben angegebenen Fabeln wurden mithilfe der hermeneutischen Methode untersucht, um einen tieferen Einblick in die Bedeutung der Texte und somit auch der Charaktere zu ermöglichen. Hermeneutik wird allgemein gefasst als die Kunst der Auslegung definiert (vgl. Baasner, 1996 und Bogdal, 1997).

2. Zum Begriff „Fabel“ und ihre Funktion als literarische Gattung

Tiere fungieren in der Literatur als Projektionsfläche des Menschen, wobei die Verwendung auf unterschiedliche Weise erfolgt. Die mittelalterliche Tierdichtung zeigt, dass es möglich sein kann, sich nicht nur mit den animalischen Akteuren zu identifizieren, aber auch gleichzeitig eine reflexive Distanz zu schaffen. Tiere sind nicht notwendigerweise sprachbegabt, doch sprechen sie stets zum und vom Menschen, ohne dabei ihre „Tierheit“ und den Eigensinn ihrer jeweiligen Spezies zu verlieren (Weitbrecht, 2016). Fabeln sind Texte, in denen Tiere genauso situiert werden.

Laut Tepebaşı (2019) wurde einer der markanten Gründe für die Existenz des Fabelgenres von Martin Luther angeführt. Er ist der Meinung, dass Menschen eine ablehnende Haltung gegenüber der Wahrheit aufzeigen, besonders in Bezug auf die eigene Person. Sie hassen sogar diese Konfrontation. Selbst wenn sie von jemand anderem zur Sprache gebracht wird, ändert daran nichts. Daher wurden Fabeln erfunden, um Wahrheiten auszudrücken, die für den Menschen nicht angenehm zu vernehmen sind. Es lässt sich demnach feststellen, dass Fabeln sich eher an Erwachsene richten.

Etymologisch betrachtet geht das Wort »Fabel« nach Leibfried (1986) auf lateinische »Fabula« zurück, das in wissenschaftlichen Schriften mit »sprechen«, »bekennen« oder »fabulieren«, im Sinne von phantasie reich erzählen, in Zusammenhang gebracht wird.

Bis zum Beginn der frühen Neuzeit existierte in Griechenland kein einheitlicher Terminus für die Fabel als literarische Gattung. Dies könnte darauf zurückgeführt werden, dass *Märchen*, *Fabel*, *Parabel* und *Allegorie* ursprünglich nicht durch eigene Bezeichnung differenziert wurden. Gemäß Grubmüller (1981) offenbart sich der erste Reflex einer engeren Gattungsbezeichnung in einer *Leipziger Äsop* genannten Fabelsammlung aus dem Jahr 1418. Insbesondere im 15. Jahrhundert findet der Terminus *Fabel* Anwendung als Gattungsbezeichnung (zitiert nach Siekmann, 2017).

Fabeln sind in Versen oder Prosa verfasste, kurze und lehrhafte Erzählungen, in denen meist Tiere mit menschlichen Eigenschaften wie Sprache, Verstand oder Moral auftreten. Sie dienen dazu, menschliches Verhalten auf einfache, oft geistvolle Weise zu spiegeln und eine moralische Lehre zu vermitteln (Reuter, 2015). Fabeln entstanden bereits in der Antike und erfüllten vor allem eine erzieherische und gesellschaftskritische Funktion. Die allgemeine Wahrheit bzw. die Lehre, die eine Fabel zu vermitteln vermag, ist meistens an sie angefügt, ihr vorangestellt, in die Handlung integriert oder sie kann ganz fehlen (Schweikle & Schweikle, 1990).

Nach Tepebaşı (2022) kann man auch die negativen Auswirkungen von Fabeln thematisieren; wenn man die Tierwelt zur Erklärung der kritisierten Ungerechtigkeiten verwendet, kann das zu einer impliziten Legitimierung des Bösen durch die Naturgesetze führen. Es sei dann darauf hingewiesen, dass solche Vorurteile „auch anderen Lebewesen wird Ungerecht getan“ oder Überzeugungen wie „die Starken gewinnen“ sich verstärken und verbreiten.

3. Äsop und seine Fabeln

Äsop lebte im 6. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland. Es sind nur wenige gesicherte Informationen über ihn bekannt, da vieles in Legenden verwurzelt ist. Es ist überliefert, dass er zwar klein von Gestalt, sogar hässlich war und als Sklave gedient haben soll, aber er erlangte durch seine Klugheit und Erzählkunst die Freiheit (Inkiow, 2004). Äsop wurde vor allem durch seine Fabeln berühmt. Sie gehören zu den ältesten überlieferten Werken dieser Gattung und prägen bis heute die europäische Literaturtradition.

Bei der Aesopischen Fabel muss ein einzelner Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre möglichst vollkommen sinnlich dargestellt werden (Bardili, 1978). Die menschlichen Schwächen, auf die er sich bezieht, sind nicht außergewöhnliche Verhaltensweisen; Neid, Eitelkeit, Dummheit, Geiz usw. Die Stoffe und Figuren stammen aus Äsops Umgebung, wobei als Handlungsträger meistens Tiere, Pflanzen, sogar Götter oder bekannte Menschen der Zeit vorkommen¹.

4. Dimiter Inkiow und sein Werk „Aesops Fabeln oder die Weisheit der Antike“

Der Schriftsteller Dimiter Inkiow ist 1932 in Bulgarien geboren und 2006 in München gestorben. Seine Neigung zum Schreiben begann schon in jüngeren Jahren, wodurch er ein Stipendium zur Theaterausbildung in Sofia bekam. Nachdem er sein Studium zum Bergwerkingenieur absolviert hatte, machte er einen Abschluss als Regisseur². Er schrieb zahlreiche Bühnenstücke, bis er wegen einiger Satiren und Komödien in Konflikt mit der damaligen Regierung geriet und das Land verlassen musste. Von 1965

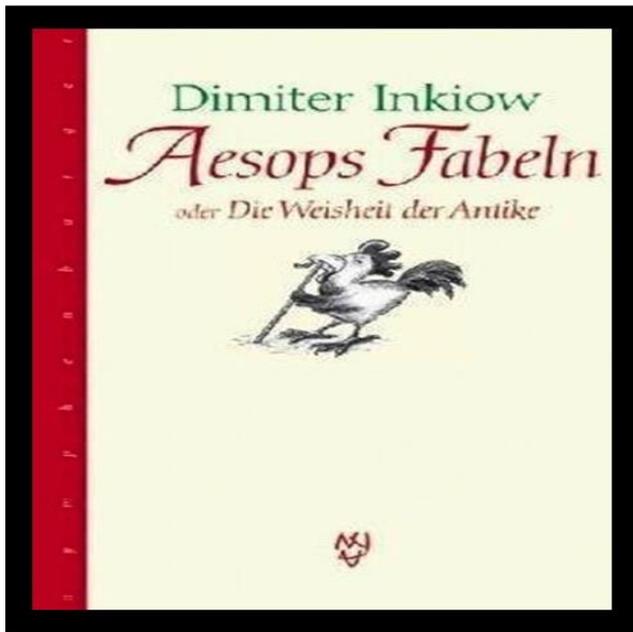
¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84sop>

² <https://www.inkiw.de/biographie/>

bis zu seinem Tod lebte er in München. In Deutschland verfasste er viele politische Kommentare und Satiren und veröffentlichte auch über hundert Bücher mit Fabeln, doppelsinnigen lustigen Geschichten für Kinder und Erwachsene. Seine Werke zeichnen sich durch Humor, leichte Verständlichkeit und eine weite Verbreitung im deutschsprachigen Raum aus³.

Inkiow ist durch seine Kinder- und Jugendbücher, insbesondere durch seine kindgerechten Nacherzählungen, bekannt geworden. Sein Buch *Aesops Fabeln oder Die Weisheit der Antike*, das 2004 veröffentlicht wurde, ist eins von ihnen.

Abb.1. Das Buchcover



Das Buch beinhaltet insgesamt 56 Fabeln, die in zwei Kategorien geteilt sind. Teil 1 besteht aus 42 Geschichten mit Tieren, die Äsop als Sklave erzählte und Teil 2 enthält 14 Geschichten von Menschen, die Äsop als freier Mann erzählte.

5. Charakteranalyse der ausgewählten Fabeln

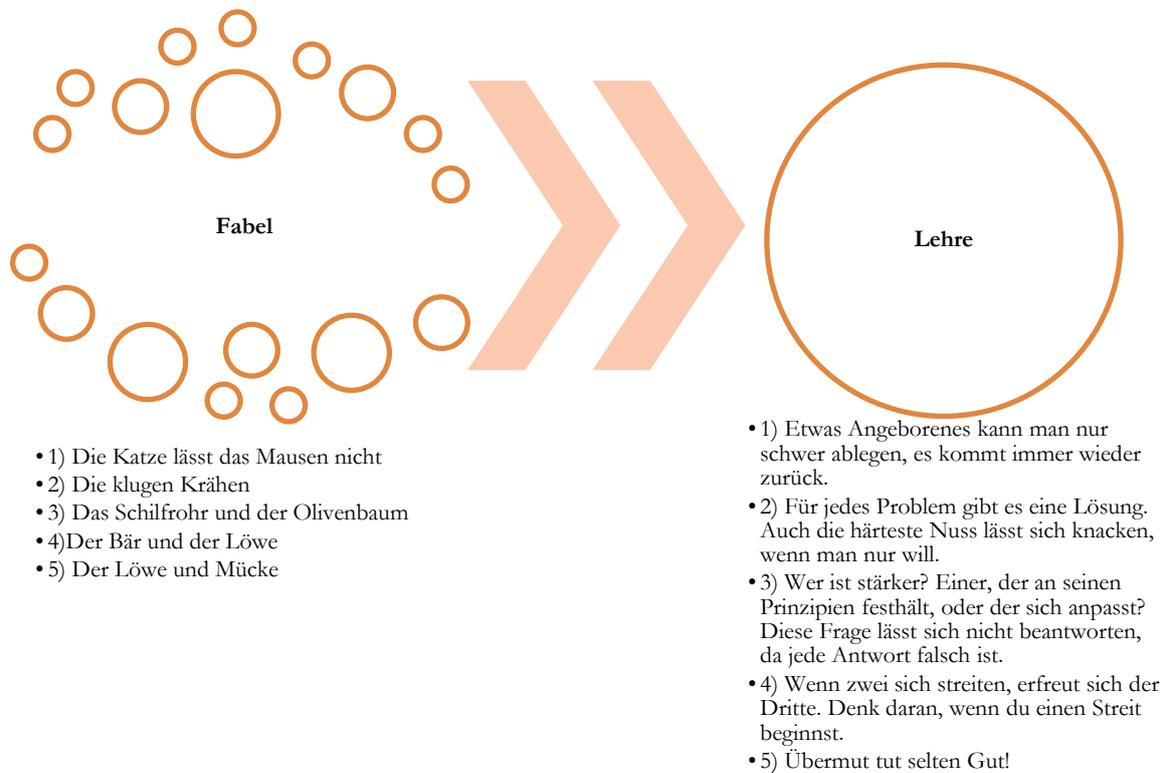
Im Folgenden erfolgt eine Analyse der Figuren aus den ausgewählten Fabeln in Bezug auf die Charaktereigenschaften. Durch einen anschließenden Vergleich versucht man mögliche Unterschiede herauszuarbeiten.

5.1. Äsops Tierfabeln in der Sklaverei

Wenn man einen Blick über die Lehren werfen möchte, die die Geschichten zu vermitteln haben, wäre es angebracht, sie folgendermaßen tabellarisch zu wiedergeben:

³ <https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84sop>

Abb.2. Fabeln von Äsop als Sklave mit ihren Lehren



In den Fabeln, die aus Äsops Sklavenzeit ausgewählt wurden, kommen Tiere und Pflanzen wie Katze, Krähe, Bär, Löwe, Mücke, Schilfrohr und Olivenbaum vor. Wenn man die Texte unter Verwendung hermeneutischer Verfahrensweise unter die Lupe nimmt, lassen sich folgende Charakterzüge der Figuren feststellen:

- ✓ Katze → Sie zeichnet sich durch ihr instinktives Verhalten und bleibt somit ihrer Natur treu, was sie unbelehrbar macht.
- ✓ Krähe → Die Krähe prägt sich durch hohe Intelligenz und hat Erfindungs- und Problemlösungsfähigkeit und eine zielstrebige Handlungsweise. Sie lässt sich nicht leicht entmutigen.
- ✓ Bär → Er ist unendlich stolz auf sich selbst und der festen Überzeugung über seine außergewöhnliche Stärke.
- ✓ Löwe → Der Löwe zeigt sich durch eine ausgeprägte Stolz- und Machtorientierung, die mit einem hohen Ehrgeiz einhergeht.
- ✓ Mücke → Sie verhält sich lästig und arrogant, was ihr ein schlimmes Ende bereitet.
- ✓ Schilfrohr → Das Schilfrohr kommt mit einer hohen Anpassungsfähigkeit und Nachgiebigkeit vor.
- ✓ Olivenbaum → Seiner Natur entsprechend zeichnet sich durch Stärke und eine Inflexibilität aus.

5.2. Äsops Fabeln von Menschen als freier Mann

In dem Buch von Inkiow hat jede Geschichte die Lehre, die sie zu erteilen vermag, am Ende des Textes angefügt. Die folgende Abbildung soll zur Veranschaulichung der Thematik dienen.

Abb.3. Fabeln von Äsop als freier Mann mit ihren Lehren



Die obige Grafik zeigt die Fabeln von Menschen, die Äsop als freier Mann erzählte. Dabei tauchen folgende Figuren auf: Fischer, Bauer, Söhne, Nixe, Holzfäller, Wanderer, arme, alte Frau und Hündin. Durch die im Rahmen dieser Studie eingesetzte Methode weisen die genannten Figuren nachfolgende Charaktereigenschaften auf:

- ✓ Fischer → Die Fischer sind durch ihre Geduld gekennzeichnet. Sie gelten aber als unglücklich und pessimistisch.
- ✓ Bauer → Er ist engagiert und zukunftsorientiert.
- ✓ Söhne → Die Söhne zeigen einen faulen und gelassenen Charakter.
- ✓ Nixe → Sie vertritt Moral und Göttlichkeit.
- ✓ Holzfäller → Die Holzfäller zeichnen sich zum einen durch Bescheidenheit und Ehrlichkeit, zum anderen jedoch durch Habgier und Lügen aus.
- ✓ Wanderer → Sie zeigen ein Verhalten, das als opportunistisch, eigennützig und somit auch als verantwortungslos beschrieben werden kann.
- ✓ Arme, alte Frau → Die alte Frau agiert hilfsbereit trotz ihrer Armut, aber sie lässt sich leicht irreführen.
- ✓ Hündin → Sie zeigt ein undankbares, eigennütziges und betrügerisches Verhalten.

5.3. Vergleichende Analyse

Die nachfolgende Tabelle ermöglicht einen deutlichen Überblick über die Merkmale der Figuren, die in den ausgewählten Geschichten vorkommen.

Tabelle.2. Vergleich der Charaktereigenschaften der Figuren

Fabeln in Äsops Sklavenzeit		Fabeln in Äsops Freiheit	
Figuren	Charakterzüge	Figuren	Charakterzüge
Katze	Instinktiv, ihrer Natur treu und unbelehrbar	Fischer	Geduldig, unglücklich und pessimistisch
Krähe	Intelligent, erfinderisch, problemlösend und zielstrebig	Bauer	Fleißig und visionär
Bär	Stolz und mächtig	Söhne	Faul und bequem
Löwe	Stolz, mächtig und ehrgeizig	Nixe	Moralisch und göttlich
Mücke	Lästig und arrogant	Holzfäller	Bescheiden, ehrlich, lügnerisch und habgierig
Schilfrohr	Anpassungsfähig und nachgiebig	Wanderer	Opportunistisch, eigennützig und verantwortungslos
Olivenbaum	Stark und inflexibel	Arme, alte Frau	Hilfsbereit und leichtgläubig
		Hündin	Undankbar, eigennützig und betrügerisch

Schluss

Im Laufe seiner Existenz strebt der Mensch stets danach, sich weiterzuentwickeln. Natürlich spielen gesammelte Erkenntnisse, Erfahrungen und Ereignisse dabei eine große Rolle. Bei Ungerechtigkeiten und in schlimmen Zeiten wehrte er sich durch körperlicher Gewalt, aber er erkannte bald eine mächtigere Waffe, nämlich die Macht der Sprache. Er erzählte zuerst und später begann zu schreiben.

Fabel zählt zu den Überzeugungsmitteln der Antike und dient zur Veranschaulichung eines Sachverhalts, der etwas zu lehren vermag. Als dichterische Erfindung hat sie ihren Ursprung in der Übertragung menschlicher Eigenschaften wie Sprache, Denken und Erzählkunst meistens auf Tier- oder Pflanzenwelt. Dadurch wird ein sicherer Weg bereitgestellt, eigene Gedanken zur Sprache zu bringen.

In diese Studie wurde eine charakteranalytische Untersuchung zwischen den Fabeln, die Äsop als Sklave und als freier Mann erzählte, durchgeführt. Zu diesem Zweck wurden aus dem Buch *Aesops Fabeln oder die Weisheit der Antike* von Dimiter Inkiow 5 Fabeln mit Tieren, die Äsop als Sklave erzählte, und 5 Fabeln mit Menschen, die er als freier Mann vermittelte, ausgewählt. Die 10 gewählten Fabeln wurden im Hinblick auf die Charaktere und die zu erteilenden Lehren miteinander verglichen.

Die Figuren der Fabeln in Äsops Sklavenzeit weisen sowohl positive als auch negative Charaktereigenschaften wie instinktgesteuert, unbelehrbar, stolz, stark, intelligent, erfinderisch, ehrgeizig, zielstrebig, arrogant, lästig, nachgiebig und inflexibel.

Äsop verleiht seinen Charakteren in den Geschichten, die er als freier Mann erzählte, folgende Eigenschaften: geduldig, pessimistisch, fleißig, zukunftsorientiert, faul, lässig, moralisch, göttlich, bescheiden, ehrlich, betrügerisch, habgierig, opportunistisch, eigennützig, verantwortungslos, barmherzig, leichtgläubig und undankbar. Es sind deutlich gegensätzliche Charakterzüge festgestellt.

In den von Äsop als Sklave erzählten Fabeln werden unterschiedliche Themen behandelt, die für die Untersuchung menschlicher Natur von Relevanz sind. Dazu gehören das Überleben, die Ohnmacht des Menschen, die Anpassungsfähigkeit an widrige oder ungerechte Umstände sowie die List der Schwachen gegenüber den Starken.

Als freier Mann behandelt Äsop in seinen Fabeln unterschiedliche Themen, die als wesentliche Tugenden und Werte einer Gesellschaft betrachtet werden können: Moral, Verantwortung, Fleiß, Ehrlichkeit sowie Gelassenheit im Umgang mit Schicksalsschlägen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baasner, R. (1996). *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Bardili, C.G. (1978). Was ist das eigenthümliche der Aesopischen Fabel? (1791) (Auszug). In: *Texte zur Theorie der Fabel. Sammlung Metzler*, 63-66 Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03875-3_16
- Bogdal, K. M. (1997). Problematisierungen der Hermeneutik im Zeichen des Poststrukturalismus. (Hrsg.) Arnold, H. L., Detering, H. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 137-156. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Inkiow, D. (2004). *Aesops Fabeln oder Die Weisheit Der Antike*. Pößneck: Nymphenburger Verlag.
- Leibfried, E. (1982). Wort Und Begriff Der »Fabel«. In: *Fabel. Sammlung Metzler*. Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04132-6_1
- Reuter, S. (2015). *Die Fabel, ihre Entstehung und (Weiter-)Entwicklung im Wandel der Zeit – speziell bei Äsop, de La Fontaine und Lessing: Zusätzlich ein kurzer Vergleich der Fabel „Der Rabe und der Fuchs“ bei diesen drei Fabelautoren*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Siekmann, H. (2017). *Wolf und Lamm. Zur Karriere einer politischen Metapher im Kontext der europäischen Fabel*. Bamberg: University of Bamberg Press
- Schweikle, G. & Schweikle, I. (Hrsg.) (1990). *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Weitbrecht, J. (2016). Feld, Wald und Wiese. Kontaktzonen und Interaktionsräume von Mensch und Tier in der Fabel und im Reinhart Fuchs. (Hrsg) Glück, J., Lukascsek, K, und Waltenberger, M. *Reflexionen des Politischen in der europäischen Tierepik*, 44-59. Oldenburg: De Gruyter Verlag
- Tepebaşılı, F. (2019). *Alman Fablları*. Konya: Çizgi Kitabevi
- Tepebaşılı, F. (2022). Fabldaki Komşularımız ve Komşulukları. (Hrsg) Gürsoy Naskali, E. *Komşuluk*, 479-496. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Yıldırım, M. (2009). *Yazınsal Türler. Söylence – Menkıbe – Destan – Fabel – Masal*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Qellen aus dem Internet

<https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84sop> (Zugriff 10.11.2025).

<https://www.inkiow.de/biographie/> (Zugriff 10.11.2025).

Wrong Time, The Correct Time: Anachronism In Margaret Atwood's *The Penelopiad*

Seyfettin Doğaç OVAT *

ABSTRACT

The use of intentional anachronism by Canadian novelist Margaret Atwood in *The Penelopiad* is examined in this study by referring to *On Anachronism* by Jeremy Tambling. Atwood's employment of deliberate anachronism as a literary device creates a complex narrative structure by juxtaposing contrasting time periods to reinterpret and challenge the traditional foundations of Homer's *The Odyssey*, which is regarded as a primary cultural narrative. In *The Penelopiad*, Atwood puts Penelope at the centre as the storyteller, turning the quiet and dutiful wife of Odysseus into the voice that drives the narrative. This choice not only reflects Atwood's broader ideological concerns but also helps her to manage the unusual, anachronistic way the story is told. Penelope's portrayal as merely existing rather than living as an individual amplifies the degree of anachronistic narrative, contingent upon her association with diverse time periods and the historical and cultural contexts of different eras. Atwood illustrates a sense of absurdity and non-compliance through the integrated use of pieces from distinct periods, ultimately resulting in the deconstruction of the traditionally recognised depictions established in Homer's *The Odyssey*. Atwood's attempt to retell the familiar myth through a postmodern, deconstructive lens signals a move towards a different kind of literary canon—one where the neglected parts of the story come into focus, while the supposedly obvious ones start to fade or complicate.

Keywords: Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Jeremy Tambling, *On Anachronism*, revisionist mythmaking, postmodern fiction

Yanlış Zaman, Doğru Zaman: Margaret Atwood'un *The Penelopiad* Eserindeki Anakronizm Kullanımı

ÖZ

Bu çalışmada, Jeremy Tambling'in *On Anachronism* adlı eserine dayanarak, Kanadalı romancı Margaret Atwood'un *The Penelopiad* adlı eserinde kasıtlı olarak kullandığı anakronizm incelenmektedir. Atwood'un edebi bir araç olarak kasıtlı anakronizm kullanımı, zıt zaman dilimlerini yan yana getirerek karmaşık bir anlatı yapısı oluşturur ve bir kültürel anlatı olarak kabul edilen Homeros'un *Odyssei*'sının geleneksel temellerini yeniden yorumlar ve sorgular. *The Penelopiad*'da Atwood'un anlatıcı olarak Penelope'yi merkezileştirmesi, Odysseus'un itaatkâr eşi figürünü merkezden uzaklaştırması, hem ideolojik yönünün uygulanması hem de anakronik anlatısını hayata geçirmek için temel disiplin işlevi görmektedir. Penelope'nin bir birey olarak yaşamaktan ziyade sadece var olan bir figür olarak tasvir edilmesi, farklı zaman dilimleri ve farklı dönemlerin tarihsel ve kültürel bağlarıyla olan ilişkisine bağlı olarak anakronik anlatının derecesini artırmaktadır. Atwood, farklı dönemlerden parçaları bütünsel bir şekilde kullanarak bir absürtlük ve uyumsuzluk hissi yaratır ve böylelikle Homeros'un *Odyssei*'sında yerleşik geleneksel tasvirlerin yapı sökülmesine yol açar. Buna göre, Atwood'un geleneksel anlatıyı postmodern dekonstrüktif bir bağlamda yeniden tasvir etmesi, görünmez olanın görünür, görünür olanın ise bulanıklaştığı bir edebi kanon değişikliğini vurgular.

Anahtar Kelimeler: Margaret Atwood, *Penelopiad*, Jeremy Tambling, *On Anachronism*, revizyonist mit yaratımı, postmodern kurgu

INTRODUCTION

Within a postmodern lens, Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2006) reinterprets *The Odyssey* by utilising anachronistic narration as a literary technique to challenge the social dynamics regarding the stereotypical imagery of female and male figures rooted from *The Odyssey*. Rather than representing an identity-based imagery, Atwood plays a transmitter role that conveys the voice of the repressed figures, Penelope and the twelve maids. By giving Penelope and the twelve maids the opportunity to voice themselves, imbued with colloquial modern idioms, legal discourses, and contemporary cultural references, Atwood pointedly violates the historical integrity of Homer's narration and the period in which it takes place. Such deliberate violation foreshadows patriarchal violence in the aspect of a transhistorical phenomenon resonating across periods. Through blending the narration with anachronistic elements and by reinterpreting myth as a vibrant space

* MA Student, Canakkale Onsekiz Mart University, English Language and Literature MA, dogac.ovat@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0008-7702-2917>.

for postmodern criticism, whether it's in feminist, literary, or textual context, Atwood encourages the reader to question the legitimacy of conventional narrations and the silenced or untold figures they uphold. In this aspect, the dynamics of storytelling as a form of art, which later Atwood mentions as a low form of art (2006, p. 3-4), are rethought in the postmodern lens, and the utilisation of anachronistic narration can be analysed to discuss it as a deconstructing literary technique.

In *The Penelopiad*, Atwood focuses on the overlooked side of Penelope's life, a character Homer first introduces simply as Odysseus's dutiful wife. While Odysseus makes his way back from the Trojan War, Homer frequently portrays Penelope as "the unhappy and weeping Queen" (Homer, 2009, p. 61). Although Homer frequently comments on Penelope's fidelity—describing her as "wise Queen Penelope" (2009, p. 179)—the text gives almost no depiction of what she fundamentally feels or thinks. Her cleverness ends up being shown mostly through the ways she tries to stall the suitors while waiting for Odysseus. For the most part, what we learn about her comes through other people's remarks, and these are generally made by male characters. When Penelope's original quintessential role in Odysseus' story is considered and compared to Atwood's interpretation, we can argue that Homer's narration prolongs a tendency to centralise the story on an authoritative account of heroism and logocentric thought. Therefore, Atwood not only offers a potential critical approach regarding the social gender dynamics but also employs an ideological background that allows us to think Homer's epic as a narrative to be examined, reimagined, and rewritten.

1. Rewriting and Anachronism

When mythic material is rewritten, pulled apart, and challenged, the usual narrative structures begin to loosen, making room for a renewed distinctive canon. Ostriker names this process "revisionist mythmaking" and defines it as: when a poet turns to a figure or story already recognised within a culture, they are drawing on myth—and that this act almost always carries the potential for revision. In such cases, the poet may take the familiar material and repurpose it, giving it new meaning that first answers the poet's own concerns but eventually opens the door for cultural change (1982, p. 72). The given definition suggests that by rethinking the conventional figures or stories, myth is led to the transformation of existing, hereditary cultural narratives. Since it is not merely fixed, myth can be given a different meaning during the reinterpretation process, which reveals the idea of its revisionist use. Since myth is culturally embraced eventually its transformation may provoke broader cultural change while articulating the individual aspects. Atwood's narrative correlates with what Ostriker discusses as myth's revisionist potential. Penelope's characterisation as the main narrator and protagonist emerging out of Odysseus' heroic epic, revolutionises a canonical narrative by transforming it into a cultural critique. The silenced figures in Homer's text are given voices and opportunities to narrate their own perspectives, which correlates with Ostriker's metaphor of "old vessel" and "new wine" (1982, p. 72). Accordingly, Atwood fills Homer's "old vessel" with "new wine" in *The Penelopiad*, and she reformulates the sociocultural aspect for Penelope's story by disclosing the authoritative dynamics of gender entrenched within classical mythology. After all, Atwood states her motivation in the closing part of the introduction by underlining the inconsistencies in *The Odyssey* (2006: xxi).

According to Coste, rewriting is best described as a process of "formal imitation, recycling, reprocessing, reworking and (im)mutation of forms" (2004, par. 3). He divides it into two approaches—"underwriting" and "overwriting" (2004, par. 3). However, these forms shouldn't be treated as rigid or isolated. Even though the prefixes imply a clear contrast, the two can easily overlap or occur together. Therefore, the two forms of rewriting should be viewed as interconnected, a perspective that offers a more effective way to approach the concept. A single text can, at the same time, dismantle an existing narrative and construct a new literary canon—functions that Coste links respectively to "overwriting" and "underwriting" (2004, pars. 3-4). In that sense, Atwood's storyline over *The Odyssey* in a postmodern lens correlates with Hutcheon's definition of postmodernism as foundationally challenging, decisively historical "and inescapably political" (2004, p. 4). This motivation is underlined by Penelope as "I'll spin a thread of my own" (Atwood, 2006, p. 4). Looking closely at Atwood's language, the phrase "spinning a thread" carries the sense of building a fresh narrative shape from existing strands, bringing them together in the careful, patient manner of weaving.

Thus, Atwood's postmodern reinterpretation functions as a form of rewriting since it uses the same material with the previous text to construct a different narration and discuss the previous text in a postmodern lens at the same time.

In *On Anachronism* (2010), Tambling compares deliberate anachronism to a feeling of "being dumped" (2010, p. 1). He argues that to comprehend anachronism means paying attention not just to the idea of time itself but also to the particular circumstances of different historical periods, which he calls a "double perception of time" (2010, p. 1). He does not directly settle on a fully fixed definition, but he roughly describes anachronism as "what is out of time, what resists chronology" (2010, p. 1). Anachronism, if it is framed as a resistance to chronological linearity, Tambling's standpoint authorises a critical examination of the texts that use chronological displacement as a form of ideological destruction. This interpretation parallels De Grazia's discussion that the utilisation of anachronism may supply artists or critics an effective source of power (2010, p. 30). Accordingly, Atwood's usage of anachronistic narration reveals her ideological foundation of rethinking the gender-based social doctrines. Thanks to her motivation of voicing the silenced figures in Homer's narration, the utilisation of anachronism places Atwood's criticism to an unrecognisable time period. More clearly, the reader is deliberately confused about the period criticised by the author. However, in literary studies, the idea that a text feels "timeless" should not be taken as the equivalent to anachronism. Tambling clarifies such misinterpretation by defining anachronism as a countering mechanism to definable chronological narrations (2010). Similarly, *The Odyssey* offers limited insight into Penelope, as a character, whereas *The Penelopiad* counters *The Odyssey*'s chronological order. By recounting events both preceding and following the epic, Atwood's version illustrates the primary element of anachronism as a form of literary instrument. Therefore, Atwood does not merely interrogate *The Odyssey*'s definable chronology; instead, she takes *The Odyssey* as a basis and rewrites the same material to depict what remains unsaid in Homer's narration, as in the following passage where Penelope reveals: *But after the main events were over and things had become less legendary, I [Penelope] realised how many people were laughing at me behind my back ... how they were turning me into a story, or into several stories, though not the kind of stories I'd prefer to hear about myself* (Atwood, 2006: 3).

On the one hand, by informing the reader about the following events of the epic, Atwood unmasks the cultural influence of Homer's narrative in the social context. On the other hand, she uncovers the burden of remaining as a silenced but existing figure. Anachronism, thus, is employed as the source of power for building up a renewed storyline and a timeline, i.e., "after the main events" (Atwood, 2006: 3) and as a distorting device for breaking the silence of the repressed. Indeed, *The Penelopiad* is a postmodern feminist reinterpretation of Homer's *The Odyssey*; However, I primarily focus on Atwood's utilisation of anachronism/anachronistic narration as a literary instrument and how anachronism functions in *The Penelopiad*'s postmodern feminist ideology. For this purpose, I do not employ postmodern feminist discourse at the core; rather, it is referred through Atwood's utilisation of anachronism.

2. Wrong Time, the Correct Time

In the introduction of the novel, Atwood explains her inclination to reimagine Penelope's story by underlining that there are different versions for Homer's story due to the fact that mythic material is fundamentally oral referring the idea of the possible differences in meaning for the mythic material depending on the period and place it is constructed or told (2006). The emphasis on the incredulity towards mythic material underlines Atwood's position not only as an author, but also as a critic. Accordingly, the fragmentation of the meaning in mythic material regarding the period and place is underlined. The local differences of a single story (Atwood, 2006, p. xx) are intentionally underlined as one of the base motivational aspects of the author to employ anachronistic narration. In this aspect, Atwood destabilises Homer's conventional narration not by fully configuring *The Odyssey*'s foundational elements, rather by narrating what has not been told by Homer. More clearly, *The Odyssey*'s storyline is not changed exceedingly but the vacancies in the storyline is reimaged in the postmodern lens by Atwood. The speaker, Penelope, narrates her own story in a different setting and different style compared to Homer's text. The narrative starts shortly after Penelope's death by delivering a personal monologue. The tone is openly reproachful,

suggesting the anger of someone who has long been kept in the background. Through this opening, Atwood foreshadows Penelope's criticism of Odysseus and, by extension, of Homer's version of events: "What a fool he made of me, some say. It was a specialty of his: making fools ... He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters" (2006, p. 2). Apart from Penelope's outburst for being obliged to be silenced, the usage of the pronoun "he" forms an ambiguous reference—whether it refers to Odysseus or Homer. Intentionally, the reader is left unanswered, but put in a state in which Homer and Odysseus are treated as indistinguishable. Thus, Homer and his narration are denounced to uphold male-centric logic, reimagined as a reflection of logocentrism, and Odysseus and Homer become integrated figures to be challenged by Atwood. Correspondingly, the phrase "his version of events" (Atwood, 2006, p. 2) pursues Homer's integration with Odysseus since the question "Whose version?" is not stated clearly and signals incredulity towards mythic material, making it vulnerable to postmodern reinterpretation. However, Penelope is clearly stated as the speaker and she mentions Homer's narration as "the official version" but describes it as "[a]n edifying legend ... [a] stick used to beat other women with" (Atwood, 2006, 2). The quoted part offers the opinion of a shadow, a repressed figure in the epic in which she is narrated and characterised for the first time. Such choice of narration by Atwood intentionally embraces and applies an indirect anachronistic usage, i.e., a dialogue with the past, a space and a period where Penelope is acknowledged within the postmodern perspective but still remains as an ancient character. To achieve such a setting, Penelope is speaking with the reader from Asphodel, which in full name "the meadow of asphodel" is defined as "the dwelling-place of souls, the disembodied wraiths of men" (Homer, 2009, p. 311).

Thanks to the setting, Penelope turns into an omniscient observer of the different time periods, and she comments on the elements of those periods. For instance, although she remains as an ancient character, she's aware of the contemporary discussions about the beginning of the world as she discusses "[w]here shall I begin? ... [t]he real beginning of the world ... but since there are differences of opinion about that, I'll begin with my own birth" (2006, p. 7). Through Atwood's centralisation of Penelope, the reader is deliberately left uncertain about the time period in which Penelope exists and speaks, and Penelope indirectly states that she is an archaic character capable of existing in the beginning of the world but can participate in the contemporary discussions as well. While telling the story from Asphodel, Penelope informs the reader about elements of particular time periods by underlining that the "customs changed" (2006, p. 18). She references elements that can be found in myths, or Homeric epics including a trip to the underworld, demonic creations or grotesque monsters: "No living people went to the underworld much anymore ... gnawing worms, demons with pitchforks – a great many special effects" (2006, p. 18). Atwood uses this approach to unsettle the supposed certainty of traditional myths, stressing that the customs behind them are anything but static. Anachronistically, Penelope, as an ancient character, seems to be aware of contemporary advancements in computer-generated images (CGI) and indirectly critiques the elements of Homeric imagery. The criticism is directed to the idea of dogmatic imagery and stereotypification rooted in ancient epic narratives and how easily such imagery can be reproduced in the contemporary period. In this sense, Atwood's utilisation of anachronistic narration serves an ideological purpose and functions as a literary instrument to debunk the traditional narration rather than a simple mistake of combining the periods of time. In a similar aspect, Penelope expresses her astonishment at the invention of the light bulb and the twentieth-century energy theories (2006, p. 19). Later, she intersects these theories, simply the electricity itself, with the God's rapid way of travelling in Homer's text (2006, p. 19). A clear comparison is made by Penelope between then and now. Apart from Atwood's anachronistic utilisation to construct ironic dynamics to reinterpret the mythic elements with contemporary technology, epics have also shift forms from poetic verses to special effects. Furthermore, Penelope's narration can be taken into account regarding Ostriker's assertion about myths' ability to construct an autonomous cultural discourse. By employing anachronistic narration, Atwood encourages the reader to observe how circumstances are shifted by the viewpoint of a formerly suppressed figure. Along with serving as a narrative method that puzzles the reader, the purposeful use of temporal dislocation –anachronism– encourages a direct interaction with the author's

fundamental ambition. Throughout the narration, Penelope often points out that only in the state of death—meaning no longer being tied to a physical body—can she speak openly and without fear. She also explains what prevented her self-expression while alive: “There was something childish about the gods, in a nasty way. I can say this now because I no longer have a body, I’m beyond that kind of suffering” (2006, p. 24). The quoted part links a woman’s ability to speak freely to the absence of a body and, by extension, to a state outside time. Atwood creates a deliberate contradiction by giving voice to a character who is already dead, one who fully understands her condition and who, ironically, is finally free from the suffering and punishment the “gods” (2006, p. 24). The representation of divine entity as a concept in the quoted passage, should be interpreted as the supreme authority who establishes moral limits in the sociocultural context. Herein a great resemblance to the traditional male-dominant structure of social norms can be observed, and Atwood subtly draws a parallel between the symbols of power as heroes, kings, or other male figures to the social position of hegemonic social authorities. In addition to the feminist criticism, she blurs the borders of such symbols of power in different periods of time to underline their prolonging oppression on the victims of this power dynamic. With this relation between life and death, Atwood’s narrative closely aligns with Rich’s discussion (1972) of the ambivalent state of finding a way existence for the female figures thanks to the feminist framework. Thus, the irony that emerges from the ambivalent state, providing us a conclusion that living without any oppressive structure becomes possible when the language is used as a liberating instrument.

Similarly, Atwood also critiques the voluntary embracement of male-dominant ideology by the contemporary female figures. To draw a parallel, the stroy repeatedly emphasises the tense relationship between Helen and Penelope. Atwood critiques the male-centred structure of Homer’s narrative by highlighting the way Helen is placed above Penelope, a position that seems tied to Helen’s own embracement of male-dominated doctrines. Consequently, the strain between them continues even in Asphodel. After Penelope explains that they are able to move between the world of the dead and that of the living, she remarks on Helen’s visits in the following way:

It was through her that I learned about patches, and sunshades, and bustles, and high-beeled shoes, and girdles, and bikinis, and aerobic exercises, and body piercings, and liposuction. Then she’ll make a speech about how naughty she’s been and how much uproar she’s been causing and how many men she’s ruined. Empires have fallen because of her, she’s fond of saying (2006, p. 187).

Atwood reintroduces Helen in a way that feels familiar to contemporary readers, mainly by attaching modern qualities such as body modifications and stereotypical imagery of femininity and womanhood to a traditionally mythical character. Thus, Atwood uses the contemporary symbolism of femininity to denounce the deliberate homogenisation of the female body, which emerges out of the male-oriented portrayal of women. Thus, Atwood reshapes Helen into a familiar stereotype rather than keeping her purely mythological which draws attention to the persistence of patriarchal thinking in the modern world and shows how deeply it is tied to the stories inherited from classical epic literature. The text points to the ongoing reality that today’s social structures still generate countless Helen-like individuals, people who actively embrace and uphold the stereotypes and doctrines that are rooted from a male-dominated mentality. By employing anachronism in this way, the narrative highlights how conventional present-day behaviour can still be. It also allows Penelope to turn her attention toward the supposed authority of the traditional epics, whose reliability she openly questions in the passage that follows: “‘I understand the interpretation of the whole Trojan War episode has changed,’ I tell her [to Helen], ... ‘Now they think you were just a myth. It was all about trade routes. That’s what the scholars are saying.’” (2006, p. 187). Through the line “you were just a myth” (2006, p. 187), the text underscores Helen’s reduction to a stereotyped image and, at the same time, questions the reliability of contemporary academic institutions and their tendency to marginalise female figures. Anachronism provides distinctive, that may be called absurd but surely ironic, aspects of the story for the reader to consider the reliability of the knowledge produced in contemporary academia. In that sense,

employing anachronism as a literary instrument ironically provides a critical framework where the function of contemporary academia can be criticised.

By expressing a substantially distinct standpoint than expressed in *The Odyssey*, Penelope's narration of the twelve-maid incident reconfigures the dynamics in *The Odyssey* by pushing its temporal boundaries to a contemporary setting. In *The Odyssey*, the maids' execution is reasoned due their disloyalty to Odysseus. Their offence comes from their sexual involvement with the suitors who attempt to claim Odysseus' position during his absence. Atwood, however, alters this dynamic by reframing the maids' encounters not as the acts of willing intimacy but as the instances of sexual abuse, unintentionally carried out under a plan arranged by Penelope. In *The Penelopiad*, Penelope mentions such incident for the first time, as her own fault (2006, p. 115). Other than Penelope's late-book lament, her admission that she kept the entire plan secret implies Homer's telling is either incomplete or simply mistaken. Atwood uses this gap to undermine the reliability of Homer's narrative, portraying him as a storyteller who lacked any real understanding of what Penelope was actually doing or thinking. Therefore, it can be concluded that the maids' story has been a vacancy in the literary canon because of *The Odyssey*'s deficient narration. In this aspect, anachronistic narration functions as the pursuer of these gaps. Still, the text foreshadows the maids' victimisation from the beginning. Their voices appear in the chorus passages, spoken as a group rather than individually. By choosing this form, Atwood draws attention to the ideological flaws built into classical epics and underlines the importance of collective resistance among marginalised female characters. By its nature, the chorus highlights a shared rather than a singular identity—something traditional epic poetry often suppresses. Atwood turns the chorus sections into a poetic tool for confronting the injustices rooted in *The Odyssey*. From the first time the maids can speak, her approach is visible: they speak together in a voice that is openly accusatory, signalling their resistance as: “we are the maids / the ones that you killed / the ones you failed ... with every goddess, queen, and bitch” (2006, p. 5-6). In this regard, social hierarchy becomes a key factor in analysing their victimisation, for the maids also direct accusations toward female figures whose emotional detachment and passivity contributed to their suffering. Atwood's articulation of the maids' perspective cannot be situated within one fixed temporal period; it becomes appropriate for the future periods as well, leaving the reader with the dilemma of class and identity, asking whether a queen is valued more than a maid. Hence, by employing anachronism, the text creates a space for figures who were never given a place in the traditional canon, allowing them both to articulate their own stories and to seek the justice they were temporarily refused.

Likewise, Atwood constructs a contemporary trial scene toward the book's last chapters, placing Odysseus in the position of defending himself against Penelope's retelling. The trial ends with the judge acquitting him and confirming his innocence. Confronting the judge's dubious verdict, the maids speak out once more, rebelling against his neglect of their situation and his willingness to dismiss the allegations made against Odysseus (2006, p. 177). This scene is the peak for anachronistic narration as the essential characters in *The Odyssey* take their place in a contemporary court, which entirely distorts the comprehension of time, causing a complicated, fragmented timeline: [*The judge is speaking*] Order! This is a twenty-first-century court of justice! You there, get down from the ceiling! Stop that barking and hissing! Madam, cover up your chest and put down your spear! What's this cloud doing in here? Where are the police? Where's the defendant? Where has everybody gone? (2006, p. 184).

The setting of the modern court, full of elements from different time periods, illustrates an absurd scene where the sense of non-belonging, both for the reader and the characters is revealed. The reader witnesses the unauthorisation of modern justice mechanisms since the judge is unauthoritative against the epic's elements. The author's critique takes on a timeless quality in the judge's decision, for he elevates *The Odyssey* to the status of a foundational legal authority, consulting it much like a constitution. In a pointed irony, the judge also claims immunity from the charge of anachronism while depending on this ancient narrative to justify his ruling (Atwood, 2006, p. 182). By employing deliberate anachronism, Atwood questions the insufficiency of the modern justice mechanisms and Homer's unshakeable existence in the literary canon. However, by employing anachronism and committing such a crime (as the judge puts it), Atwood subverts the fundamentals of contemporary institutions and social dynamics within the context of Homer's *The*

Odyssey. By employing anachronism intentionally, she distorts conventional doctrines while enabling a multi-layered reading of how social norms continue to shape, and be shaped by, modern institutions even though they are produced by the traditional narratives.

CONCLUSION

Margaret Atwood's *The Penelopiad* reconstructs Homer's *The Odyssey* by accentuating the silenced female figures, the twelve maids and Penelope, as the centered figures of the narration. By being allowed to speak in their own voices, the narrative shifts in a direction that challenges the problematic, tradition-bound portrayals of gender relations within the sociocultural sphere. Atwood employs anachronism as a literary instrument to fill the gaps of Homer's storyline by not merely rewriting it but exploring a setting that may be related to both Homer's time and the contemporary period. For this purpose, Penelope and the maids speak for themselves after their death, within the state of ambivalence: a state of not merely living but existing at the same time. Thanks to Atwood's setting, the protagonists in the novel have an omniscient point of view, witnessing and commenting on the different time periods. The friction between Penelope and Helen, also, plays an important role in emphasising Atwood's feminist stance, particularly because Helen is positioned at the crossroads of modern and mythological versions of feminine stereotypes and the behavioural patterns attached to them. Thus, the dynamics of social identities embedded in the mythical narratives are exposed, and Helen is used as a metaphor to emphasise the prolonging homogenisation of femininity and its popular symbols. By manipulating *The Odyssey*'s chronological structure, the twelve-maid incident is set in a contemporary court setting, and the modern justice mechanisms are challenged, exposing their inconsistency and insufficiency. As a result, Atwood's utilisation of anachronism not only allows the author to use Homeric material to debunk it through a postmodern lens but also critique the sociocultural dynamics embedded in cultural narratives and emphasises the necessity of reimagining them. Thereby, a new cultural canon, possibly a renewed era of myths, is created by the formerly silenced figures.

REFERENCES

- Atwood, M. (2006). *The Penelopiad*. Canongate. (Original work published 2005)
- Coste, D. (2004). Rewriting, literariness, literary history. *Revue LISA / LISA E-Journal*, 2(5), 8–25. <https://doi.org/10.4000/lisa.2893>
- De Grazia, M. (2010). Anachronism. In B. Cummings & J. Simpson (Eds.), *Cultural reformations: Medieval and renaissance in literary history* (pp. 13–32). Oxford University Press.
- Homer. (2009). *The Odyssey* (E. V. Rieu, Trans.; D. C. H. Rieu, Ed.). Penguin UK.
- Hutcheon, L. (2004). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Taylor & Francis e-Library. <https://doi.org/10.4324/9780203358856> (Original work published 1988)
- Ostriker, A. (1982). The thieves of language: Women poets and revisionist mythmaking. *Signs*, 8(1), 68–90. <https://doi.org/10.1086/493943>
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), 18–30. <https://doi.org/10.2307/375215>
- Tambling, J. (2010). *On anachronism*. Manchester University Press.

Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik (Une Jeunesse)* Adlı Eserinde Arketipsel Bir İnceleme

Sibel YILDIZ*
Ertuğrul İŞLER**

ÖZ

20. yüzyıl ile edebi eleştiri yaklaşımlarına yeni ufuklar açan Arketipsel eleştirinin Freud'un öncüsü olduğu psikanalitik yaklaşımla benzeşen birçok tarafı olsa da bu eleştirel yaklaşımın dayanak noktası, bireysel bilinçdışından ziyade kolektif bilinçdışına ait kavramlardan oluşmaktadır. Carl Gustav Jung'un kuramlarından beslenen bu eleştirel yaklaşım, edebî metinlerde sık sık tekrarlanan imgeleri, anlatı kalıplarını, olay örgülerini ve karakter tiplerini merkeze alarak, eserlerin simgesel ve kültürel arka planının çözümlemesinde oldukça önemli rol oynamaktadır.

Çalışmamızda, Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik (Une jeunesse)* adlı romanının arketipsel edebiyat eleştirisi bağlamında incelemesi amaçlanmaktadır. Modiano'nun anlatısının temelini oluşturan belirsizlik, hafıza, kayboluş ve kimliksizlik gibi baskın izlekler, bu çalışmada arketipsel bir okuma çerçevesinde ele alınarak ve romandaki karakterlerin "kahraman", "benlik", "kendilik", "yeniden doğuş", "gölge" ve "persona" gibi arketiplerle olan ilişkileri incelenerek, süregelen bu figürlerin çağdaş anlatılarda geçirmiş oldukları dönüşüm analiz edilmeye çalışılmaktadır. Arketiplerin yalnızca mitolojik ya da geleneksel anlatılarda değil, çağdaş anlatılarda da farklı biçim ve maskeler altında varlıklarını sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda, yapmış olduğumuz bu inceleme ile, bu arketiplerin çağdaş edebî metinlerde çeşitli temalar, sembeler ve karakterler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğinin ve arketipsel eleştirinin modern anlatıların incelenmesinde okuyucuya sunduğu özgün ve işlevsel okuma imkanının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arketipsel eleştiri, Patrick Modiano, arketip, Carl Gustav Jung

An Archetypal Analysis in Patrick Modiano's Work *Une Jeunesse*

ABSTRACT

Archetypal criticism, which opened new horizons for literary criticism in the 20th century, shares many similarities with the psychoanalytic approach pioneered by Freud, but its foundation lies in concepts related to the collective unconscious rather than the individual unconscious. Inspired by the theories of Carl Gustav Jung, this critical approach plays a crucial role in analyzing the symbolic and cultural underpinnings of literary works by focusing on frequently recurring images, narrative patterns, plots, and character types in literary texts.

This study aims to examine Patrick Modiano's novel "Une jeunesse" within the context of archetypal literary criticism. The dominant themes underlying Modiano's narrative, such as uncertainty, memory, loss, and anonymity, are examined within the framework of an archetypal reading. By examining the relationships between the novel's characters and archetypes such as "hero", "ego", "self", "rebirth", "shadow" and "persona" we attempt to analyze the transformations these enduring figures undergo in contemporary narratives. Archetypes persist not only in mythological or traditional narratives but also in contemporary narratives, under various forms and guises. In this context, this study aims to reveal how these archetypes are reproduced in contemporary literary texts through various themes, symbols, and characters, and to reveal the unique and functional reading opportunities that archetypal criticism offers the reader in the examination of modern narratives.

Keywords: Archetypal criticism, Patrick Modiano, archetype, Carl Gustav Jung

GİRİŞ

Antropoloji, sosyoloji, tarih, psikoloji, din gibi birçok bilim alanıyla harmanlanan arketipsel eleştiri yöntemi, James Frazer, Northope Frye, Joseph Campbell ve en önemlisi Carl Gustav Jung gibi birçok bilim insanının çalışmalarıyla şekillenerek, edebi eserlerde "görünmeyi" keşfetmemize olanak sağlar. Esere dönük bir bakış açısını benimseyen yöntem, "ilk model" "ilk örnek" anlamına gelen ve bazen bir kişi, bir imge, bir simge, olay örgüsü ya da bir durum olarak edebiyat eserlerine yansıyan arketiplerin yaratmış olduğu gizemli dili çözümleyerek, esere ışık tutmayı amaçlamaktadır (Moran, 2005).

Carl Gustav Jung'un çalışmaları, kuramsal düzlemde arketipsel eleştirinin gelişmesinde oldukça önemli rol oynamaktadır: Rüyalar kadar, tarihin farklı dönemlerinde var olmuş, farklı kültürlerle ait mitler, vizyonlar,

*Öğr. Gör. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, sibelkocan@adu.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-1702-1214>.

** Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı esler@pau.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1133-1556>.

dini fikirler üzerinde yapmış olduğu incelemeler, analitik psikolojinin arketipsel eleştiri için önemli bir kaynak oluşturmasına sebep olur. Jung'a göre edebiyat, bütün sanat ve bilimlerin rahmi olan psikenin çeşitli dışa vurumlarını barındırır. Ruhun yapı taşları olarak değerlendirebileceğimiz arketipler, psikik motiflerden oluşan her insan faaliyetinde olduğu gibi, edebiyat eserlerinde de gözlemlenmektedir. Bu bağlamda edebi eserler, analitik psikolojinin de alanına girmektedir. Jung, Freud'un edebi eleştiri yönteminin özünü “ *bilinçdışı arka planı işaret eden bütün ip uçlarını toplamak ve sonra da bu malzemeyi analiz edip yorumlayarak temel içgüdüsel süreçleri yeniden inşa etmek*” (Jung, Ruh İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 95) olarak değerlendirir ve onun bu görüşünü oldukça indirgemeci bulur. Ona göre, edebi eser bir hastalık olarak değerlendirilmemeli ve esere tıbbi ön yargılardan uzaklaşarak yaklaşılmalıdır çünkü “*sanat eseri bir insan değil; kişi-ötesi bir şeydir. Sanat eseri kişilik değildir; bu yüzden kişisel kriterlerle değerlendirilemez. Aslında gerçek bir sanat eserinin önemi, kişisel sınırlamaların dışına çıkıp, yaratıcısının kişisel kaygılarının ötesine geçmesinden kaynaklanmaktadır*” (Jung, Ruh İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 97)). Ayrıca Freud'dan farklı olarak eserin kaynağını kişisel bilinçdışından ziyade, arketiplerin oluşturduğu kolektif bilinçdışı olduğu kanısındadır. Arketipsel eleştirinin ışık tutmayı amaçladığı bu ilksel imgeler, insanlığın doğuşundan bu yana farklı zaman dilimleri içerisinde, yer ve mekân fark etmeksizin süregelen ve insan ruhunun ortaya koyduğu her üründe ortaya çıkan figürlerdir. Jung'a göre, yazım süreci, yazarın, bilinçdışında canlanan arketipik bir imgeyi, kendine has dokunuşuyla şekillendirerek bir yapıya dönüştürmesidir (Jung, Ruh İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 111). Yazar, bilinçdışından kalemine akan bu arketipsel yapıyı içinde bulunduğu dönemin diline aktarır ve böylece yaşamın derinliklerine ışık tutar. Bu özelliği ile Jung'a göre: “*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 İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 131). İnsanlığın kaynağına uzanan arketipler, mitolojik öğelerle iç içe olsalar da yazar, ilksel imgeleri içinde buldukları bu mitolojik kalıplardan çıkarır ve dönemine uygun kıyafetler giydirerek eserine aktarır; artık Zeus'un kartalı bir uçakta, (Jung, Ruh İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 130) ejderhayla savaşan kahraman, geleceği için zorlu bir yolculuğa çıkan sıradan bir gençte, ulaşılması zor hazine, genç güzel bir kadında hayat bulur.

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde, ne kadar klasik yazına ait ya da mitolojik imgelerle oluşturulmuş eserler arketipsel eleştiri açısından değer arz ediyorsa, çağdaş yazarlar tarafından kaleme alınmış eserler de aynı öneme sahiptir çünkü bireyin parçası olan kolektif bilinçdışı, her dönemde kendini yansıtacak imgeler bulur. Bu tarz yansımalarla, ünlü yazar Jean Patrick Modiano'nun eserlerinde de karşılaşmaktayız. Yazar, II. Dünya Savaşının son döneminde Nazi işgali altında olan Paris'te 1945 yılında, Yahudi kökenli bir aileden dünyaya gelmiştir. Annesi ve babasının ilgisizliği yüzünden büyükbabası ve büyük annesi tarafından büyütülür. Kendini “savaş çocuğu” olarak tanımlayan yazarın, yaşamış olduğu dönemdeki zorluklar, anne babadan yoksun geçen çocukluk dönemi, karanlık aile geçmişi romanlarına esin kaynağı olmuştur. Yaşadıklarını, anılarını, geçmişini benli anlatım türü olan özkurmaca aracılığıyla okuyucuya sunar (Tilbe & Budak, 2021). Romanlarının temelini oluşturan deneyimleri, onu sürekli geçmişi, kaybolan çocukluğu, anne-baba imgeleri, Yahudilik olgusu, kimlik sorunsalı, aile, aidiyet kaygısı gibi temel izleklere yöneltir. Anlatılarında sade ve yalın bir anlatım tarzı hakimdir. Ortaya koyduğu eserlerle Çağdaş Fransız edebiyatının en önemli isimlerinden olan Modiano, birçok saygın ödülün yanı sıra, son olarak da usta bir bellek sanatı uygulayıcısı olarak 2014 yılında Nobel Edebiyat Ödülü ile onurlandırılmıştır.

Yazarın kendi hayatını romanlarına kurgulayarak aktarması, kurgunun, ebeveynsiz bir hayat anlatısı çerçevesinde dönmesi, yapıtlarının psikolojik değerlendirme açısından elverişli olduğunu göstermektedir. Ancak bizi ilgilendiren yapıtların daha da derinlerinde yatan kolektif bilinçdışına ait arketiplerin esere yansımalarıdır. Modiano'nun kaleminden dökülen karakterlerin detaylı betimlemeleri, flulaşmış atmosferler, eşyalar, yer ve mekân betimlemeleri ve kelimeleri kullanımı (Blanckeman, 2014, p. 157) derinlerde var olan arketiplerin yansımalarına ışık tutmaktadır. Modiano'nun 1981 yılında kaleme aldığı *Bir Gençlik (Une Jeunesse)* adlı romanı da arketipsel eleştiri süzgecinden geçirildikten sonra okuyucuya çağdaş anlatının altına gizlenmiş arketiplerin kapılarını açmaktadır. Geriye dönüş tekniğiyle, ailesi olmadan hayata tutunmaya çalışan ve tesadüfen yolları kesişen Louis ve Odile'in gençlik yıllarını konu alan roman, arketipsel izleklere açısından oldukça zengindir. Ana karakterlerin, bir toplumun parçası olmaya ve hayata tutunmaya çalıştıkları bu zorlu süreç, psikolojik olarak bireyin özünü bulmak için çıkmış olduğu “bireyleşme sürecini” anımsatmakta ve bu süreçte bireyin yüzleşmek zorunda kaldığı arketipler, karakterler aracılığıyla esere yansımaktadır.

1. Kendilik-Benlik

Kişinin “öz”nü bulmak için çıktığı ruhsal süreci temsil eden bireyleşme süreci, dünyanın bir çok yerinde kahramanlık mitiyle hayat bulur: Bu mitlerde kahramanların, tehlikeli bir yolculuğa çıkarak, sonunda onları bekleyen büyük hazineye ulaşip ülkelerine geri dönmeleri gerekmektedir: “Benliğin sembolü olan 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” (Yıldız, Pierre Benoit'nın “Gobi Çölü” Adlı Eserinde Kahramanın Bireyleşme Serüveni, 2024). Fiziksel yolculuk teması altında kahraman, aslında kendi özünün arayışına düştüğü bu ruhsal yolculuğa başlar; yaşadığı dünyadan uzaklaşır ve gerçek zorlukların olduğu ruhsal dünyaya geçer ve orada bu zorluklarla baş ederek dolaysız deneyimi yaşar (Campbell, 2017, s. 25).

Jung'a göre “bireyleşme”, “insanın kendi olması” nı ya da “kendini gerçekleştirme” (Jung, Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme, 2016, s. 197) ni ifade etmektedir. Psikolojik bir gelişim olan bireyleşme sürecinde kişi, bilinçdışının derinliklerinde yatan ürkütücü, karanlık ya da güçlü yönleriyle tanışır ve onlarla yaşamayı öğrenir; ne onların çekimine kapılmalıdır ne de onları inkâr etmelidir; bu süreci tamamlayabilmesi için onları özümsemelidir. Bu, kişi için oldukça zorlu ve yorucu bir deneyimdir çünkü birey olabilmek için benliğinin iyi ve kötü tüm arketipsel unsurlarını bilinçli olarak tanımak ve onları kabullenmek zorundadır. Birey için bu süreçte özümsemesi gereken birçok önemli arketip vardır: Gölge kişinin karanlık, ilkel ya da aşağılık yönüdür. “Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar” (Fordham, 2015, s. 65). Persona, toplumun bizden beklediği özellikleri barındırdığımız arketiptir: Sosyal yaşantımızı ve kişisel ilişkilerimizi yoluna koymak için taktığımız maske özelliği taşır. Anima, her erkeğin içinde barındırdığı kadınsı taraf iken, animus ise her kadının içinde barındırdığı erkeksi taraftır. Benlik, bilincin merkezidir: Kişi kendi yaşamını kurabilmek için güçlü bir benliğe sahip olmalıdır. Kendilik ise, sadece tümüyle bir insanı temsil eden “merkez” değil aynı zamanda bilinç ve bilinçdışını çevreleyen bir çemberdir. Kendiliğin amacı, bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir (Korucu, 2020, s. 50). Bu iki arketipin yüzleşmesi bireyleşmesinin kaçınılmaz bir aşamasıdır; bu devrede, iki arketip arasında uzlaşma sağlandığı takdirde bütünlüğe ulaşılabilir.

Birey için bir dönüm noktası niteliğinde olan bu sürecin arketipsel izlekleri ile *Bir Gençlik* romanında karşılaşmaktayız. Genel olarak kahramanların gençlik yıllarının konu alındığı eser, onların olgunluk dönemiyle başlar. Bu kısımda, gençliklerini sorgulayan ve kendi “öz”lerini aramaya başlayan otuz beş yaşlarında Odile ve Louis ile karşılaşırız. “Otuz beş yaşında insanın başına yeni bir şeyler gelebilir mi artık?...Acaba bazen hayat tekrar sıfırdan başlar mı otuz beş yaşında?” (Modiano, 2023, s. 13) diye kendi kendine düşünür Odile, ikisinin de içinde buldukları huzursuzluk anlatının genelinde hissedilmektedir. Kahramanların hayatlarının ikinci yarısında, yeni bir başlangıcı sorgulamaları, onların bireyleşme süreci için adım atmak arzusunda olduğunun bir göstergesidir. Jung'a göre bireyleşme daha çok yaşamın ikinci yarısındaki olgun insanlar tarafından yaşanmaktadır; bu kişiler yaşama yeni bir anlam ve amaç bulma çabasıdadır. Eserin geneline baktığımızda, kahramanlar gençlik yıllarında yaşadıkları çeşitli olayların üstünü örterek 35 yaşına gelmişlerdir ancak arayış içinde olmaları artık o örtünün kalkma vaktinin yaklaştığının bir göstergesidir. Frieda Fordham, Jung'un çalışmalarını anlattığı kitabında bu durumu şu şekilde açıklar; onlar için “varoluş mücadelesi doğrultusunda ve isteklerinin peşinde koştukları zamanlarda acımasızca baskı altına aldıkları yönlerini anlamak, gereklilik durumuna gelir” (Fordham, 2015, s. 103). Gençlik yıllarında bilinçdışına bastırarak unutmayı tercih edilen arketipsel unsurlar, bireyin, olgunluk döneminde, içini kemiren ve onu bireyleşme sürecine iten etkenlere dönüşürler. Louis'in sürekli babasıyla ilgili gördüğü düş, Odile'in geçmişi ile ilgi gözünün önüne gelen anıları, sahipsiz geçen gençlik yıllarında yarım kalan bir şeyler olduğunu desteklemektedir.

Louis ve Odile'in bireyleşme sürecinin eşliğinde olduğu uzamsal olarak da desteklenmektedir. Otuz beş yaşlarının anlatıldığı bölümde, evlerinin karşısındaki kırmızı teleferiğe ve Louis'nin onun iniş çıkışlarını hayranlıkla izlemesine birkaç yerde vurgu yapılmaktadır. Jung'a göre dağ ve bu tür iniş çıkışlar, bilinçdışına yapılan yolculuğu simgeledikleri için kendiliğin tezahürü olarak değerlendirilmektedir (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 89). Mitolojik anlatılarda, bir dağa tırmanma, dağdaki prensesi kurtarma ya da tepedeki saklı kenti bulma gibi çeşitli motiflerle yansıtılan kendilik arketipi, günümüz anlatılarında teleferik, asansör, merdiven ya da basamak gibi tezahürlerle kendini gösterir; çünkü tüm bu tezahürler iniş-çıkışlarıyla psişik bir dönüşüme işaret eder (Jung, Rüyalarda, 2015, s. 152). Teleferiğin yukarıya doğru hareket etmesi bilinçdışından

bir şeylerin bilince yükselmesini simgelemektedir. Ayrıca bu iniş çıkışları betimlerken yapısı gereği ışık saçan “ateş böceği” benzetmesinin yapılması da, yine bireysel aydınlanmaya yapılan vurgu olarak değerlendirilebilir.

Eserin ilerleyen bölümlerinde geriye dönüş tekniği kullanılarak Odile ve Louis’in gençlik dönemlerinde yaşamış oldukları olaylar anlatılmaktadır. Anlatıda Louis’i benlik arketipini temsil ederken her zaman onun yanında olan Brossier karakteri de kendilik arketipini temsil etmektedir. Eserin geneli göz önüne alındığında Brossier, Jung’un kendilik arketipinde bulguladığı birçok özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Edebi eserler de kendiliğin birçok farklı tezahürü vardır ancak taşıdığı özellikler bakımından bu karakter İslam açısından önemli bir figür olan ve Jung’un kendiliğin önemli bir tezahürü olarak belirttiği Hızır’ı anımsatmaktadır. Bu arketip anlatılarda, mitlerde ya da rüyalarda genellikle kahramanın hayatının kritik zamanlarında ya da yaşam biçimini değiştirmek üzere olduğu dönüm noktalarında karşısına çıkar (Franz, 2015, s. 194) ve kahramana yol gösterir: Louis tezkeresini aldığı anda, yırtık ayakkabılarıyla ne yapacağını bilmez durumdayken sadece adını bildiği, geçmişine dair hiç bilgisi olmadığı Brossier ile karşılaşır. Jung’a göre bilinçdışının birey tarafından tanınmayan bir figürle betimlenmesi oldukça doğaldır çünkü Ben’inin farkında olmadığı bu kişisel nitelik, birey tarafından ben-olmayan olarak değerlendirilir (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 72). Hayatının en zor anında karşısına çıkan Brossier’in ona aldığı ayakkabıları giyip eskileri çöpe attığında her şeyin yeniden başlayacağını hissetmesi, bu karakterin onun hayatındaki önemini vurgulamaktadır.

Kendilik ve benlik ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde, kendilik her zaman benlikten daha baskın bir konumda, Benlik ise kendilik tarafından yönlendirilen konumdadır (Stevens, 1999, s. 64). Eserimizde de kendiliğin bu özelliği açıkça görülmektedir: Louis hayatının zor bir evresinde karşılaştığı bu yabancı sayesinde kendine yeni bir yol çizmeye çabalar. Onu iyi tanımasa bile, onun rüzgarına kapılarak hayatını şekillendirmeye çalışır “*çünkü kendilikten yayılan belirleyici unsurlar benliği tüm yönlerden kuşatır ve bu yüzden, ona nispetle üstün bir konuma sahiptir*” (Stevens, 1999, s. 64). Yaşça Louis’den büyük ve ondan daha deneyimli olması da kendiliğin üstünlüğünü destekler niteliktedir.

Kendiliğin bir diğer özelliğinin ise bütünlüğü, yani bireyin bilinç ve bilinçdışı unsurları arasında uyum sağlamak olduğuna değinmiştik. Eserde de Brossier, Louis’in hayatını kurmasına yardım etmek için hem maddi hem de manevi çaba harcamaktadır. Onun bu çabası kendiliğin bireyleşme yolundaki çabasını simgelemektedir.

Eserde Brossier karakterinin yanı sıra ilk bölümde teleferik binası aracılığıyla olduğu gibi ilerleyen bölümlerde de yine uzam olarak kendilik arketipine işaret edilmektedir. Anlatının genelinde eseniksiz bir ortam hakimdir: Elinde hiçbir şey olmayan Louis, Paris’te, Brossier’in etrafında kendine bir yol çizmeye çalışır. Karamsar atmosferin içinde tek bir yer aydınlığı, mutluluğu temsil etmektedir: Cité universitaire’in kampüsü. Brossier kendini evindeymiş gibi hissettiği bu kampüsü, başka bir dünya olarak betimler ve elinde olsa asla oradan çıkmayacağını vurgular. Kent, mağara, kilise, gibi yerler, bilinçdışının tezahürü olarak kabul edilir (Jung, Dönüşüm Sembolleri, 2019, s. 282) ve bireyleşme sürecini temsil eder. Kampüsün çizmiş olduğu sınırları, kendiliği bir patlamaya ya da kopmaya karşı koruyan sembolik duvarlar olarak değerlendirebiliriz. Jung’un bu korunaklı alanlar için yapmış olduğu “*dışarıdakilerle karıştırılmaması gereken içe dönük bir süreci korur veya izole eder... neredeyse denilebilir ki, tutsak ve koruma altında bulunan, insanın kendisi, ya da en azından en derindeki ruhuydu*” (Jung, Psikoloji ve Din, 2017, s. 78) şeklindeki yorumu bizim bu değerlendirmemizi destekler niteliktedir. Tarihsel süreçte, sınırlarla çevrilmiş alanlar, özellikle mandala şeklinde olanlar, ya “özü” yani kendiliği ya da bireyleşme sürecinin başarılı şekilde tamamladığı odayı ya da aracı sembolize ederler (Jung, Psikoloji ve Din, 2017, s. 83). Brossier’in kendini kampüs içinde önceki hayatından bambaşka bir hayat kurup, orada yaşamayı tercih etmesi bu durumun simgesel bir anlatısıdır.

Eserin geneli göz önüne alındığında, hayatlarını kurma çabası ve bir kimlik arayışı içinde olan baş karakterler, gençlik dönemlerinde yaşamış oldukları birçok sıkıntıdan, onları görmezden gelerek ve bilinçdışına bastırarak kurtulurlar. Bu süreçte, sadece kendilik ve benlik değil, gölge, persona, anima, yeniden doğuş gibi birçok arketipsel unsurlarla karşılaşır. Bireyleşme sürecini tamamlayabilmeleri için bu arketiplerle yüzleşip onlarla uzlaşmaları gerekmektedir. Ama otuz beş yaşına geldiklerinde tekrar bir arayış içine girmeleri, geçmişlerini sorgulamaları ve yeni başlangıçlar arzulamaları, gençlik yıllarındaki bu süreçte başarısız olduklarını göstermektedir.

2. Gölge

Bireyleşme serüveninde insanın karşılaşacağı ve uzlaşması gereken bir diğer önemli arketip ise kişisel bilinçdışına olduğu kadar kolektif bilinçdışına da ait olan “gölge” arketipidir. Ona bu kolektif özelliği katan ise tüm insanlığın bünyesinde barındırdığı, ruhun karanlık ve ilkel tarafını temsil eden, ortak bir olgu olmasından kaynaklanmaktadır. Gölge ve benlik bireyleşme sürecinde Jung’un “tahtıye savaşı” (Jung, İnsan ve Semboller, 2018) adını verdiği bir çatışma içerisindedir. Bu çatışma mitolojik anlatılarda, arketipsel kahramanın canavarlarla yapmış olduğu savaş ile ifade edilir ve genel olarak eserlerde şeytan, büyücü, iblis (Stevens, 1999, s. 66) en önemli ve yaygın tezahürleri olarak karşımıza çıkar. Çağdaş anlatılarda ise, insanın yük gibi taşıdığı bu arketip, mitolojik giysilerinden kurtulup farklı yansımalarla kendini göstermeye devam eder.

Bu yansımalarından en belirgin olanı “düşman” bir kişiliktir ve genellikle de kahramanın hem cinsi olarak esere yansır. Benliğin sembolü olan Louis’in çıkmış olduğu bu serüvende, en önemli karakterlerden olan Roland de Berjardy, gölge arketipinin bir tezahürü olan “hilebaz” figürünün özelliklerini taşımasıyla karşımıza çıkar. Kurnazlık, yok etme ve aç gözlülük gibi özelliklerin birleşimi olarak değerlendirilebileceğimiz ortak gölge arketipinin uzantısı olan hilebazın, çağlar boyu, farklı kültürlerde Loki, Seth, Hermes gibi figürlerde hayat bulması, bu arketipin zaman içinde yayılarak uygar insanlığa kadar ulaştığının bir kanıtıdır (Yıldız & İşler, Pierre Benoit’ın "Batılı Kadın"ında Gölge Arketipinin Farklı Yüzleri, 2024). Her arketip gibi, hilebazın da karşıtlıkları bünyesinde barındırarak taşımış olduğu çift yönlülük özelliği esere açık şekilde yansımaktadır. Bu figürün en önemli özelliklerinden biri çevresindeki insanları yalanlarla ya da hilelerle kandırarak, onları kendi çıkarları doğrultusunda kullanmasıdır. İncelemiş olduğumuz eserde Berjardy karakteri de kurnazlık, zeka ve gerçekleri farklı maskeler altına gizleyerek çevresindekileri kendi istekleri doğrultusunda şekillendirme özelliklerini yansıtmaktadır. Louis, Berjardy ile kendilik arketipinin tezahürü olan Brossier aracılığıyla tanışır ve Berjardy de tıpkı Brossier gibi ona, hayatının zor evresinde, özellikle maddi olarak destek olur. Ancak iki karakterin arasındaki fark; Brossier bir karşılık beklemeden Louis’in hayatını düzene koymasına yardımcı olurken, Berjardy, aslında, bu yardımları bir çıkar için yapmaktadır: Takmış olduğu “iyi adam” maskesi altında Louis’i kullanarak onu kendi çıkarları doğrultusunda çalıştırmaktadır. İlk tanıştıkları andan itibaren Louis, kendini garaj müdürü olarak tanıtan Berjardy’ye karşı bir şüphe içindedir: “*Bu herif gerçekten oto tamircisi miydi? Louis bunu ona sormaya cesaret edemiyordu?*” (Modiano, 2023, s. 63). Paraya ihtiyacı olduğu için tam olarak ne iş yaptığını bilmediği patronun yanında gece bekçisi olarak işe başlar. Louis’in ihtiyacı doğrultusunda önce Odile ile oturdukları çatı katından onları kurtarır, maaşına zam yapar. İlerleyen zamanda Berjardy, Louis’e bekçilik dışında görevler vermeye başlar; Louis bu durumu kendi kendine sorgular ancak ona sormaya cesaret edemez. Bu durum gölge arketipinin benlik üzerinde kurmuş olduğu baskıyı yansıtmaktadır. Berjardy karakteri eserin sonuna kadar, Louis için tam olarak net olmaz; ne iş yaptığı, nereli olduğu, nasıl biri olduğu onun için hep fulü kalır; sorgulamaktan çekinir ancak bu kadar şüpheye ve belirsizliğe rağmen ondan ayrılmaya cesaret edemez. Ona olan bağlılığı, bize gölge arketipinin bireyin bir parçası olduğunu, ondan kopmanın zorluğunu ve aslında ikisinin bir bütün oluşturduklarını yansıtmaktadır.

Bireyin bireyleşme sürecini tamamlayabilmesi için tıpkı diğer arketiplerde olduğu gibi gölge arketip ile de uzlaşma sağlanması gerekmektedir:

Gölgenin dost mu düşman mı olacağı bize bağlıdır... gölge her zaman düşman olmak zorunda değildir. O aslında, durumun gereğine göre, bazen boyun eğerek bazen direnerek, bazen de severek birlikte yaşamak ve geçinmek zorunda olduğumuz herhangi bir insan gibidir. Gölge ancak görmezden gelinir ya da yanlış anlaşılırsa düşmanlaşır (Jung, İnsan ve Semboller, 2018, s. 169).

Bu aşamayı Berjardy ve Brossier ilişkisinde görmekteyiz: Kendiliğin sembolü olan Brossier karakteri, eserin başında, Louis gibi onunla çalışmaktadır hatta onların tanışmasına vesile olur. Ancak Brossier, Louis’i kadar bilinçsiz biri değildir; Berjardy’nin geçmişi hakkında bilgilere sahiptir. Onunla yıllarca çalıştığı halde, zamanı geldiğinde kendini ondan korumasını bilir; yani kendini gölgenin iradesine teslim etmeden, onunla uzlaşarak yaşamını devam ettirir. Onun için de dönüm noktası, olumlu animanın tezahürü olan Jacqueline Boivin ile tanışması olur: Üniversite öğrencisi olan Jacqueline, Brossier’in hayata bakış açısını değiştirmesine, doğru yola ilerlemesine yardımcı olur. Onunla beraber gölgesinden uzaklaşan Brossier’in yaşamış olduğu zafer, “*Louis... Sana müthiş bir haberim var...artık Berjardy’yle çalışmıyorum... O iş bitti.*” *Muzaffer bir edayla Louis*

ve Odile'in tepkilerini gözliyordu." (Modiano, 2023, s. 138) ve " Tümüyle. Onu artık görmek bile istemiyorum. Hayatımın bu sayfasını tüümüyle kapattım. Louis, ben artık bambaşka bir insanım..." (Modiano, 2023, s. 139) şeklinde kullanmış olduğu ifadelerde açıkça görülmektedir. O, kendini bu kadar mutlu ve özgür hissederken, bu değişim Louis'nin gözünden de aktarılmaktadır: "Sesindeki gırtlaklı sertlik gitmiş, yerine onu açık batta eğili kalan canlılık ve coşku gelmişti. Her zamanki söz dağarcığını da bırakmıştı, öyle ki eskiden konuşmasını süsleyen lavuk, bok herif, mangır, fasa fiso gibi argo sözcükler artık pek ağzına yakışmayacaktı" (Modiano, 2023, s. 139). Hayatı tamamen değişmiş olan karakterin, bunu gölgenin etkisinden kurtularak gerçekleştirdiği aşikardır ancak önemli olan bu süreci sağlıklı şekilde gerçekleştirebilmektir: Çocukluk arkadaşı sayılabilecekleri vurgusu yapılan iki karakter arasındaki bağ, bilinçdışına ait arketiplerin arasındaki ilişkiye vurgu yaparken, Berjardy'nin " Sanırım "Sanırım olmuş. Ben ne yapabilirim ki buna karşı?... Sevgili Louis, bana artık kendi hayatını kurmak istediğini açıkladı." (Modiano, 2023, s. 145) şeklindeki ifadeleri de bu bağın sağlıklı bir şekilde sonlandığını desteklemektedir. Sonuç olarak Brossier, gölgesinin varlığını kabul ederek onunla uzlaşma yoluna gidip, bireyleşme sürecini tamamlayabilmiştir.

Louis ve Berjardy'nin arasındaki ilişkiyi ele aldığımızda, daha farklı bir kopuş söz konusudur. Louis'nin gölge ile yaşadığı kabullenme ve uzlaşma tam olarak Jung'un açıklamasında ifade ettiği şekilde gerçekleşir: "Gölge figürü değerli, yaşamsal güçleri içeriyorsa, bunlar gerçek deneyimin içine katılmalı ve bastırılmamalıdır. Gururu ve kibiri bırakıp karanlık gibi görünen ama aslında öyle olmayabilen şeyleri yaşamak egoya bağlıdır. Bu tutkuların zapt edilmesi kadar kahramanca bir fedakarlığı gerektirebilir ama ters anlamda" (Jung, İnsan ve Semboller, 2018, s. 170). Berjardy'nin ona vermiş olduğu yasa dışı görevlerden ve Brossier'in de yaşamış olduğu değişimden dolayı iyice şüpheleri artıp tedirgin olan Louis, kendine bir çıkış yolu aramaya başlar. Bu sırada Berjardy ondan son bir istek de bulunur ve bir çanta dolusu parayı yurtdışına kaçırmasını ister. Kafasının çok karışık olduğu bu dönemde kendine bir rehber ararken, Odile ile eskiden oturdukları çatı katında yaşamış olan Bauer ile tanışır. Onunla yapmış oldukları sohbet sonunda, Berjardy'nin geçmişte bir cinayete karıştığını öğrenirler ve artık her şey onlar için netleşmeye başlar. Benzer bir görevi daha önceden de gerçekleştiren Louis ve Odile görevi kabul ettikten sonra ani bir karar ile güzergâhlarını değiştirerek Nice trenine binip, yeni hayatlarına ilk adımı atmış oldular:

Bir sabah Nice ile Villefranche arasındaki deniz kıyısını izleyen yolu izlerken, Louis'nin içinde tubaf bir hafiflik, bir tür sersemleşme hissetti. Bu duyguyu Odile'in de paylaşıp paylaşmadığını bilmek isterdi... Bir şey –daha sonraları bunun düpedüz kendi gençliği olduğunu düşünmüştü- o zamana kadar kendisine yük olmuş olan bir şey, benliğinden kopup gidiyordu: yardan kopan bir kaya parçasının yavaş yavaş denize doğru yuvarlanarak bir köpük fıskırtması içinde suda kaybolması gibi... (Modiano, 2023, s. 165)

Louis'i gölgenin gücünü bastırıp onu yok saymak yerine onun gücünü kullanarak, hem ondan uzaklaşmayı hem de hayatına yeniden başlamayı başarır : "yardan kopan bir kaya parçası" ifadesini, aslında gölge arketipinin bireyin bir parçası olduğu düşüncesine bir göndermeyken aynı zamanda Louis'nin üzerinde bir yük olarak taşıdığı gölge arketipinin baskısından kurtuluşunu da yansıtmaktadır.

Yukarıda yapılan alıntı ne kadar kısa bir paragraf gibi görünse de anlamsal olarak birden fazla olguyu yansıtmaktadır: Aldığı karar sonucunda Louis'nin yaşadığı sersemlik hissi arketipsel olarak yeniden doğuşu simgelemektedir. Çok eski çağlardan günümüze kadar ulaşan ve çeşitli kültürlerin ritüellerinde, mitolojik anlatılarda sıkça karşımıza çıkan yeniden doğuş arketipi, her zaman aynı anlamda kullanılmayan çok yönlü bir kavramdır. Kökeni çağlar öncesine dayanan kavramın, *ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş, yeniden doğuş ve dönüşüm sürecine katılım* gibi birçok farklı çeşidi vardır. Birkaç yerde daha gözlemlediğimiz yeniden doğuş arketipinin, fiziksel bir ölüm ve dirilmeden ziyade ruhsal bir olgu olarak esere yansıtıldığı görülmektedir. "Yenilenen kişiliğin özü değişmemiş, yalnızca işlevleri, bazı kısımları iyileşmiş, güçlenmiş ve düzelmişse, yeniden doğuş, varlığın değişmediği bir yenilenme de olabilir" (Jung, Dört Arketip, 2015, s. 48). Louis'nin almış olduğu bu zor karar sonrası hayatı tamamen değişir; gölgesinin baskısından kurtulup yeni hayatına başlangıç yapar. Onun, bu kararı alırken yaşamış olduğu sersemlik hissi ölümünü temsil ederken, arkasından yaşadığı ruhani değişim de dirilişi temsil etmektedir.

3. Persona

Hem kolektif hem de bireysel bilinçdışına ait olan bir diğer önemli arketip de persona arketipidir. Antikçağda aktörlerin takmış olduğu maske anlamına gelen persona, aslında analitik psikolojide de benzer işlevi görmektedir. Bireylerin yaşamakta oldukları toplum içerisinde, onlara yüklenen bazı sorumluluklar vardır ve bu arketip aracılığıyla birey başkaları tarafından kabul göreceğini umduğu şekilde yaşamına yön verir; bir iş adamı zeki görünmeye, bir hâkim adil olmaya, bir öğretmen sevecen ve vicdanlı olamaya çalışacaktır çünkü herkes içinde bulunduğu koşulların üzerlerinde yarattığı beklentiyi karşılamalıdır. Bireyin sosyal dünyasını bu kadar etkilemesi, onu sosyal bir arketip ya da uyum arketipi (Stevens, 1999, s. 64) olarak değerlendirilmesine olanak sağlar: “Persona ise, dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir. Persona diğer insanlardan neler bekleyebileceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi, daha hoş kılar” (Fordham, 2015, s. 63).

Bireyin ayrılmaz bir parçası olan personanın tıpkı diğer arketipler gibi insan ruhunu değdiği her üründe bulunması olağandır. İncelemiş olduğumuz eserde Louis ve Odile içinde buldukları çevrede hayatlarına devam edebilmek adına dış dünyaya karşı takmış oldukları maskeler aracılığıyla yaşamaya devam etmektedirler. Louis, para kazanıp hayata tutunabilmesi için Berjardy’nin ondan beklediği şekilde davranmaktadır. Aslında her ne kadar Berjardy’den şüphelense de bunu ona hissettirmeden onun yanında sadık bir çalışan olarak işini yapmaktadır; yaptığı işten bir şey anlamasa da bunu yapmaya mecburdur çünkü onun çevresi ve verdiği maaş ile ayakta kalmaktadır.

Müziyen olmak isteyen Odile ise, mesleğini yapabilmek adına uzun bir süre çevresinin ona belirttiği hayati kabul etmeyerek kendi yolundan devam etmeyi tercih eder. Ancak babası olarak gördüğü Bellule’un ölümüyle hayatı daha da zorlaşır; onun acı kaydı Odile için, zaten zor olan hayatının, daha da zorlaşmasına sebep olur. Şarkıcı olma çabasından vazgeçmeyen Odile, her gittiği yerde uygunsuz teklifle karşılaşır. Uzun bir süre bu tekliflere sırt çevirse de sonunda pes ederek para kazanmak için teklifleri kabul eder. Cinsel birliktelik esnasında yaşadığı tiksinti hissini karşındakine hissettirmeden ilişkiye devam eder ve sonunda parasını alıp bürodan çıkar. Bu durumdan Louis’e hiç bahsetmez. Hem ona hem de diğer şirket sahibi insanlara karşı takmış olduğu maske sayesinde hayatına devam eder; ne Louis’den ayrılmak zorunda kalır ne parasız yaşamak zorunda kalır. İkisinin de takmış oldukları bu uyum maskesi, onların içinde buldukları toplumda hayatlarına devam etmelerine olanak sağlar:

Hayır Odile’in önünde en küçük bir buzursuzluk belirtisi bile göstermemesi gerekiyordu! Yoksa yaşamlarındaki hassas denge tehlikeye girerdi. Ne de olsa artık bir çatı arasında değil Caulaincourt Sokağı’ndaki bir dairede oturuyorlardı. Ve kapıcı kulübesinin camına yapıştırılmış kiracılar listesinde “Mösyö ve Madam Memling” yazısı okunabiliyordu. Vardıkları aşama yirmi yaş için hiç de fena sayılmazdı... (Modiano, 2023, s. 94-95)

Persona’nın etkisinin hissedildiği bir diğer karakter de Brossier’dir. Bu karakterin Berjardy ile ne iş yaptığı açık şekilde belirtilmemektedir ancak anlatının genelinden yasa dışı işler yaptığı anlaşılmaktadır. Bu yasa dışı yaşantısının dışında üniversite öğrencisi olan, sevgilisi Jacqueline ile kurmuş olduğu başka bir hayat daha vardır. Kendini ait hissettiği kampüste, sevgilisiyle vakit geçirebilmek adına sahte bir öğrenci kimliği yaptırır ve hafta sonlarını kampüste geçirmeye başlar. Berjardy ile çalışan Brossier ile kampüste sevgilisinin yanındaki Brossier birbirinden çok farklıdır; kampüste daha kibar, daha sevecen ve daha heyecanlı bir karakter ile karşılaşırız. Sonuç olarak da Berjardy ile yollarını ayırarak, başta sahte kimlikle girmeye başladığı kampüse, dinleyici öğrenci olarak kayıt olur ve hayatına bambaşka biri olarak devam eder. Brossier’in bu değişimi, etrafındaki kişilerle uyumu yakalayabilmek adına yansıttığı personasını ile yaşamış olduğu özdeşleşmeyi göstermektedir: Sahte öğrenci kimliği aracılığıyla oluşturduğu profilin, hem sevgilisi hem de çevresi tarafından olumlu karşılanması onun bu kimlikle özdeşleşmesine sebep olur. Burada söz konusu olan olumlu bir özdeşleşmedir; bu özdeşleşme sayesinde hayatının karanlık tarafını geride bırakarak, ilk zamanlar maskesini takmış olduğu öğrencinin, kendisine dönüşmeyi başarır.

Karakterler üzerindeki etkisi açısından ele aldığımızda, Louis ve Odile personalarının kontrolünü ellerinde tutarak, çevrelerinin onlara sunmuş olduğu koşullara uyum sağlarlar. Brossier için durum daha farklıdır: O, personası ile özdeşleşme yaşayarak, takmış olduğu sahte öğrenci maskesinin etkisine girer ve onun için daha olumlu olan bir hayata adım atar.

SONUÇ

Üretkenliğin kaynağı olarak değerlendirebileceğimiz psişe(ruh)nin, en önemli özelliği, kendini insan zihninin ortaya koyduğu tüm faaliyetlerde dışa vurmasıdır. 20. yüzyılda başlayıp günümüzde hala devam etmekte olan çalışmalar, bilinçdışının etkilerinin sadece klinik ögelerde değil, ayrıca din, sanat ve edebiyat gibi kültürel alanlarda da gözlemlenebileceğini göstermektedir.

Bir psişik süreç incelemesi olan psikolojinin edebiyat araştırmasına da pekâlâ uygulanabileceği açıktır, çünkü insan psişesi bütün sanat ve bilimlerin rabmidir. Dolayısıyla psişenin incelenmesi, bir yandan sanat eserinin psikolojik yapısını açıklayabilmeli, öte yandan bir kişiyi sanatsal açıdan yaratıcı yapan faktörleri ortaya çıkarabilmelidir (Jung, Ruh İnsan Sanat Edebiyat, 2017, s. 103)

Çağlar öncesinden günümüze kadar süregelen arketiplerin en yaygın tezahürleri mitolojik öğelerdir. Ancak yıllar içinde insanın yaşamış olduğu gelişim ve dönüşümler, arketiplerin tezahürleri için sınırları genişletmektedir. Edebi eserlerde bir figürün, bir imajın ya da sembolün arka planında karşılaşılabileceğimiz arketipsel bir unsur, bize evrimsel değişimin mesajını iletebilir. İncelemiş olduğumuz eserde de gözlemlediğimiz gibi, mitolojik imgelerin yerini, yazarın kaleminden dökülen ve onun ait olduğu dönemi yansıtan farklı imgeler, karakterler ve figürler almaktadır: Eserde, karakterlerin arka planında gizlenmiş büyük hazineye ulaşmaya çalışan kahraman, benliğin tezahürü olarak Louis karakterinde; büyük hazineyi, yani bireyin bütünlüğünü temsil eden kendilik arketipi ise Brossier karakterinde hayat bulur. Hem bireysel hem de kolektif bilinçdışına ait olan ve bireyin karanlık tarafını temsil eden gölge arketipinin özellikleri ise, Berjardy karakteri ile özdeşleşmektedir. Persona ise karakterlerin sosyal hayatlarını dengeleyici rolü ile esere yansımaktadır. Ayrıca karakterlerin taşımış oldukları bu arketipsel özellikler, yapılan uzamsal vurgularla da pekiştirilerek anlatıya zenginlik kazandırmaktadır.

Sonuç olarak arketipleri sadece mitolojik imgeler ya da motifler olarak değerlendirmek eksik olacaktır. Edebiyat incelemelerinde bu motifler ve imgeler, eserin oluştuğu döneme göre şekil değiştirirler ve yazarın kalemiyle nesilden nesile taşınan bir mesaja dönüşürler.

KAYNAKÇA

- Blanckeman, B. (2014). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Fordham, F. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. İstanbul : Say Yayınları.
- Franz, V. (2015). Bireyleşme Süreci. C. G. Jung içinde, *İnsan ve Sembolleri* (s. 194). İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Psikoloji ve Din*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Ruh İnsan Sanat Edebiyat*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2018). *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2019). *Dönüşüm Sembolleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım .
- Korucu, A. (2020). *Jung'yen Bir Okuma: "İtaat-edilmesi-Gereken-Kadın" Ayesha Serisi* . Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Modiano, P. (2023). *Bir Gençlik*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tilbe, A., & Budak, E. (2021). Patrick Modiano'nun La Place de L'étoile'inde Bir Özkurmaca Roman Okuması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2092-2106.
- Yıldız, S. (2024). Pierre Benoit'nın "Gobi Çölü" Adlı Eserinde Kahramanın Bireyleşme Serüveni. *Dünya Dilleri ve Edebiyatları Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* (s. 7-30). içinde Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yıldız, S., & İşler, E. (2024). Pierre Benoit'nın "Batılı Kadın"ında Gölge Arketipinin Farklı Yüzleri. *Bilime Ve Türk Tarihine Adanmış Bir Ömür Prof. Dr. Alpaslan Ceylan'a Armağan Cilt II* (s. 655-665). içinde Çanakkale: Paradigma Akademi.

Fiction as a Site of Ethical Collapse: Normalization of Cannibalism in the *Tender is the Flesh*

Sude ÖNER *

ABSTRACT

This paper examines Agustina Bazterrica's dystopian novel, *Tender is the Flesh*, through the theoretical framework of Giorgio Agamben, specifically his concepts of *bare life*, *homo sacer*, *state of exception*, and biopolitics. In the novel, a virus renders animal meat inedible, leading to the reclassification of human flesh as "special meat" and the legalization of cannibalism under a tightly regulated industry. This systemic transformation mirrors Agamben's notion of *homo sacer*—a figure reduced to biological existence, stripped of legal and moral value, and subjected to death without consequence. Cannibalism thus emerges not as a collapse of order but as an extreme manifestation of sovereign power, where violence is normalized through bureaucratic language and ritualized consumption. The breeding centers and slaughterhouses represent modern camps—spaces in which the law is suspended, and life becomes fully exposed to political control. The novel portrays how ethical boundaries are not only eroded but also reconstructed through the internalization of institutionalized cruelty, revealing the mechanisms by which individuals adapt to oppressive regimes. Drawing on Agamben's political philosophy and key theoretical concepts, this paper also considers how the spectacle and liturgy surrounding the "special meat" industry sustain the political system, echoing Agamben's claim that governance relies as much on ritual and glorification as on law. *Tender is the Flesh* ultimately becomes a disturbing reflection on how fiction can expose the processes of dehumanization, the commodification of the body, and the transformation of moral perception. By foregrounding cannibalism as both a physical act and a symbolic structure of control, the novel compels readers to confront the terrifying ease with which violence can be normalized and human life stripped of its ethical significance under the guise of necessity and order.

Keywords: Dystopian Fiction, Giorgio Agamben, commodification of the human body, *Tender is the Flesh*, cannibalism.

Etik Çöküşün Anlatısal Sahası Olarak Kurgu: *Tender is the Flesh*'te Yamyamlığın Normalleşmesi

ÖZ

Bu makale, Agustina Bazterrica'nın distopik romanı *Tender is the Flesh*'i Giorgio Agamben'in kuramsal çerçevesi üzerinden, özellikle de *çplak hayat*, *istisna hali* ve biyopolitika kavramları aracılığıyla incelemektedir. Romanda, bir virüs hayvan etini yenilmez hale getirir, bu da insan etinin "özel et" olarak yeniden sınıflandırılmasına ve sıkı bir şekilde denetlenen bir endüstri altında yamyamlığın yasallaştırılmasına yol açar. Bu sistemsel dönüşüm, Agamben'in *homo sacer* kavramını yansıtmaktadır: biyolojik varlığa indirgenmiş, yasal ve ahlaki değerden yoksun bırakılmış ve sonuçsuz bir şekilde ölüme mahkûm edilmiş bir figür. Yamyamlık böylece düzenin çöküşü olarak değil, bürokratik dil ve ritüelleştirilmiş tüketim yoluyla şiddetin normalleştirildiği egemen gücün aşırı bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Yetiştirme merkezleri ve mezbahalar, kanunların askıya alındığı ve yaşamın tamamen siyasi kontrole maruz kaldığı modern kamp alanlarını temsil eder. Roman, etik sınırların sadece nasıl aşıldığını değil, aynı zamanda kurumsallaşmış zulmün içselleştirilmesi yoluyla nasıl yeniden inşa edildiğini de tasvir ederek, bireylerin baskıcı rejimlere nasıl uyum sağladıklarını ortaya koymaktadır. Agamben'in siyaset felsefesi ve temel kuramsal çerçevesinden yararlanarak, bu makale aynı zamanda "özel et" endüstrisini çevreleyen gösteri ve ayınların siyasi sistemi nasıl sürdüğünü ele almakta ve Agamben'in yönetimin yasalar kadar ritüel ve yüceltmeye de dayandığını iddia eden görüşünü yinelemektedir. *Tender is the Flesh*, nihayetinde kurgunun insanlıktan çıkarma süreçlerini, bedeninin metalaştırılmasını ve ahlaki algının dönüşümünün nasıl ortaya çıkabileceğine dair rahatsız edici bir yansıma haline gelmektedir. Yamyamlığı hem fiziksel bir eylem hem de sembolik bir kontrol yapısı olarak ön plana çıkararak, roman okuyucuları, şiddetin ne kadar kolay normalleştirilebileceği ve insan hayatının gereklilik ve düzen kisvesi altında etik anlamından nasıl sıyrılabileceği ile yüzleşmeye zorlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Distopik kurgu, Giorgio Agamben, insan vücudunun metalaştırılması, *Tender is the Flesh*, yamyamlık.

INTRODUCTION

The consumption of human flesh is considered one of the most deeply rooted and absolute taboos in almost every culture. Violation of this prohibition means crossing not only a biological border, but also an ontological and ethical threshold. However, Agustina Bazterrica's dystopian novel *Tender is the Flesh* demonstrates how this taboo can become institutionalized, making the consumption of human flesh not an unusual deviation or a state of insanity, but a norm that is legally regulated by the state, culturally internalized and economically incentivized. In this context, the novel represents much more than individual deviance; it

offers how ethical norms are systematically dissolved, how human life is instrumentalized, and how language functions as an ideological apparatus in this dissolution process.

This paper aims to analyze *Tender is the Flesh* not only as a literary dystopia but also as an allegorical narrative of contemporary biopolitical forms of governance, crisis ideologies, and ethical collapse. Focusing in particular on Giorgio Agamben's (1998) concepts of *bare life*, *homo sacer*, and *state of exception*, it will be analyzed how, in the world represented in the novel, the human being is removed from the status of political subject and transformed into a consumable body. This transformation is enabled by a process of reclassification, which is conducted not only at the biological but also at the legal, ethical, and cultural levels. As Agamben argues, modern sovereignty no longer operates with the power over death, but with the power to determine the definition of life. (Agamben, 1998, p. 11)

The social restructuring at the center of the novel, called the "Transition Period", bans the consumption of animal meat, citing a public health crisis, and substitutes state control over the production, distribution and consumption of human meat. In this process, human beings bred for consumption are no longer described as "human beings", yet they are referred to by terms such as "head", "product", "special meat" or "FGP" (First Generation Pure). As Judith Butler (2004) points out, this terminology is the product of linguistic and cultural practices that determine whether a life is "mournable" or not. According to Butler, which deaths society deems noteworthy are shaped through language and media, and in this process, some lives are declared invisible, unmournable, and unethical. In Bazterrica's dystopian novel, this invisibilization is taken to a radical level; the individual is made not only killable but also consumable.

The novel is a powerful metaphorical narrative about how, in today's world crises, such as health, security, or economic emergencies transform into exceptions and suspend the rule of law. As Agamben (2005) argues, modern forms of governance perpetuate the exception by producing a constant state of crisis, thus legitimizing the suspension of law. Within this context, *Tender is the Flesh* takes place in a world where the *state of exception* is perpetuated. Ethics is not only shelved; it is redefined, adapted to the functioning of the system, and emotionally neutralized. The narrative structure of the novel also formally supports this ethical dissolution. The main character, Marcos, is a slaughterhouse manager and mechanically conducts the processes required by his job. However, the most shocking moments in the novel are not his internalization of this order, but his instrumentalization of his emotions to suppress his contradictions with the system. The emotions such as hate, pity, and shame have become part of this system. This situation is also related to Lauren Berlant's (2011) concept of "emotional management"; instead of resolving ethical contradictions, individuals have adapted to live with them. The contradictions Marcos experiences throughout the novel portray how much the system has transformed him and how impossible resistance has become.

On the other hand, dystopia, the literary genre of the novel, is also a prominent component of this analysis. Dystopian narratives not only depict a dark future but also offer a critical perspective on the political, cultural, and economic structures of the present. (Booker, 1994, p. 3) In this regard, *Tender is the Flesh* is a warning about how neoliberal forms of governance, biopolitical violence, and crisis management can pave the way for totalitarianism, rather than only being a narrative about the transgression of ethical boundaries.

Within this framework, this paper aims to analyze how ethical collapse and the instrumentalization of human life are constructed on the literary plane by evaluating Agustina Bazterrica's novel *Tender is the Flesh* within the concept of Giorgio Agamben's biopolitics theory. This analysis, which proceeds especially through the concepts of *bare life*, *homo sacer*, and *state of exception*, will concentrate on how, within the dystopian narrative structure of the novel, the ways in which the state governs life are legitimized, and how language is transformed into a tool of power that obscures ethical responsibility. Thus, it will be demonstrated that literary narrative not only constructs a fictional world but can also function as a critical allegory of contemporary social orders.

1. The Biopolitical Framework in Giorgio Agamben: Sovereignty, *Bare Life*, and the *Homo Sacer*

Biopolitics is one of the main theoretical frameworks developed to comprehend the functioning of modern power not only through laws and institutions, but also through life itself. This concept was first brought to the agenda by Michel Foucault in the 20th century and was taken as a descriptor of a paradigm in which political power, in particular since the 18th century, has based its control over individuals not only on lethal force but also on a paradigm centered on the regulation, optimization, and administration of life. (Foucault, 1978) The Foucauldian concept of biopolitics aimed to reveal how power operates in areas ranging from disciplinary forms to population policies by considering life within the processes of production and reproduction.

Giorgio Agamben, on the other hand, has taken this discussion to a more radical dimension, discussing how biopolitical power operates as a mechanism of violence that operates as not just governs life but also excludes, invisibilizing and exceptionalising it. In *Homo Sacer* (1998) and *State of Exception* (2005) Agamben argues that modern sovereignty is not only an administrative but also an ontological practice of intervention. According to Agamben, contemporary sovereignty reduces the life of the individual to bare life by pushing it out of the political sphere, and this process of reduction forms the basis of institutional structures in which violence is legitimized. In this regard, the figure of *homo sacer* developed by Agamben emerges as the paradigmatic example of life deprived of political recognition, which can be killed but cannot be sacrificed. This figure, beyond being a historical or legal abstraction, represents the common fate faced by bodies that are excluded from the system today for reasons such as crisis, disaster, or security.

Agamben's theoretical framework offers an explanatory tool for understanding the forms of power that emerge, especially in dystopian literature. Dystopias function not only as catastrophic predictions of the future, but also as texts that reveal the aesthetic and ideological codes of existing regimes of sovereignty. In this context, *Tender is the Flesh* presents how the social structure is reshaped by biopolitical forces, how ethical boundaries are erased, and how life is objectified. Agamben's concepts of *homo sacer*, *bare life*, and *the state of exception* also become functional in understanding the intellectual trajectories that permeate the structure of the text. Therefore, in the analysis of the novel, Agamben's theory constitutes a fundamental basis for conceptualizing both the individual's relationship with institutional violence and social desensitization.

Agamben's theory of biopolitics is structured around the concept of *bare life*, which refers to the exclusion of the individual from the spheres of political, legal, and ethical recognition and its reduction to a mere biological existence. Bare life is neither a citizen in the full sense of the term; it can be killed but not sacrificed, that is, it is a form of existence that exists physically but is rendered socially invisible. (Agamben, 1998, p. 82) The figure of *homo sacer*, taken from Roman law, is the historical and conceptual prototype of this situation. While *homo sacer* can be killed with impunity under the law, he cannot be sacrificed in religious rituals since he no longer has a meaningful place in the eyes of either gods or humans. According to Agamben, this figure represents the common denominator of all individuals who today live in border regions, are held in refugee camps, or who have been de-territorialised or excluded from "normal society." (Agamben, 1998, p. 174-175)

In addition to *bare life* and *homo sacer*, *the state of exception* is also prominent in order to understand the functioning of modern sovereignty. The *state of exception* is an interval in which law is suspended, but sovereignty functions in the most absolute manner. Agamben (2005) argues that in modern forms of government, this state of emergency is transformed from a temporary state of emergency into a permanent strategy of sovereignty. Extraordinary situations such as epidemics, terrorist threats, natural disasters, or economic crises enable the state to stretch legal boundaries and reduce its citizens to bare life. In this context, sovereignty is no longer only concerned with legislating, but also with defining life and deciding who to protect and who to exclude.

Agamben's theoretical structure offers an explanatory tool in the analysis of fictional novels written in the dystopian genre. Since dystopias often construct universes in which the *state of exception* becomes permanent, law exists in form but is emptied in content, and life is coded as a resource that only needs to be regulated. In this sense, Agustina Bazterrica's novel *Tender is the Flesh* can be analyzed in this context. In

the novel, a regime that bans the consumption of animal products and transforms human flesh into a legal, institutional, and economic object justifies a state of emergency as a social norm, citing a so-called health crisis. This “*Transition Period*” is, in Agamben’s statement, the perpetuated form of the *state of exception*. In this dystopic world, the human being is no longer a political subject; it is a body that can be bought, processed, and consumed, that is, bare life. The slaughterhouses at the center of the novel are not only meat production centers; they are also places where *homo sacer* is produced and managed, where the boundaries between life and death are erased, and where the connection with ethics is completely ruptured. Individuals killed in the slaughterhouse to be consumed are not referred to as “human beings”, but as products or special meat. While this process of re-nominalization determines the status of the entity, it also determines the legitimacy of the violence directed against it. Agamben’s concept of *bare life* provides an insight at this point: The bodies here are not living beings, but beings that continue to be consumed, regulated, and controlled, yet do not have the right to ethical, legal, or political recognition. In this regard, *Tender is the Flesh* cannot be defined only as a dystopia; it is a literary allegory of contemporary biopolitical violence and a narrative representation of ethical collapse.

This theoretical framework not only elucidates Agamben’s political theory but also provides an intellectual perspective to analyze how life of human beings is objectified in the narrative universe of *Tender is the Flesh*, through which structural strategies of ethical collapse are staged and how violence is institutionalized. The fictional reality of the novel creates a universe in which bare life acquires both a conceptual and an experiential dimension. In this dystopic universe, the human being is defined through his/her body; deprived of his/her social, moral, or legal identity, he/she is evaluated only as a functional resource. While such a world reveals the extreme limits of biopolitics, it also offers the reader a narrative space where ethical desensitization is aestheticized. In particular, the structure in which violence is trivialized, legitimized by regulations, and rationalized by economic logic coincides with Agamben’s concept of the *state of exception* and *homo sacer*. Therefore, *Tender is the Flesh* allows both the representation of contemporary biopolitical regimes and the critique of these regimes on moral and political levels. Whilst dramatizing dystopian conditions in which life is devalued and the human subject is dissolved, the novel invites the reader to question the contemporary projections of these conditions.

2. Institutionalized Violence and Body Politics of the State

Giorgio Agamben’s concepts of *bare life* and the *state of exception* are central to understanding how the modern state operates as a mechanism of violence that not only regulates life but also excludes and controls it. In particular, in his work “*State of Exception*”, Agamben highlights the fact that modern power normalizes its own violence through states of perpetual crisis by stating that ‘today, the *state of exception* has become the norm’ (Agamben, 2005, p. 2-4) In this context, the state’s absolute power of decision between ‘to live and to let die’ constitutes a sphere of power that encompasses not only the legal sphere but also the biological, social and economic value of the body. In Bazterrica’s *Tender is the Flesh*, the functioning of this institutionalized violence is dramatically fictionalized. The state’s ban on meat consumption under the pretext of an alleged virus spreading in animals and the subsequent institutionalization of human flesh production is the most extreme form of biopolitics. In the early parts of the novel, the legal framework of this new order is described as follows: “*Many people have naturalized what the media insist on calling the ‘Transition’. But he hasn’t because he knows that transition is a word that doesn’t convey how quick and ruthless the process was. One word to sum up and reclassify the unfathomable. An empty word...*” (Bazterrica, 2020, p. 6).

This quotation demonstrates how quickly and ruthlessly the system was normalized under the name ‘Transition’, which was based on a health crisis. The word ‘transition’ here is an empty shell that legitimizes violence and normalizes the *state of exception*. Thus, a process of ethical erasure becomes operational not only at the legal but also at the discursive level. This process of ethical erasure reveals that language is not only a passive means of transmission; on the contrary, it turns into an active tool of power that renders violence invisible and transforms social memory. Throughout the novel, the human body is defined by technical and neutralized concepts such as ‘product’, ‘meat’, ‘high quality’, or ‘production standard’. These terminologies create a discursive plane that conceals and legitimizes violence. Such discourses, which Foucault defines as

'the functioning of disciplinary power at the micro level' as in Agamben's notion of bare life, ensure that life is reduced to a matter that can only be processed and managed. (Foucault, 1978, p. 139-145)

In this regard, bare life, which Agamben defines as 'taking life out of the political', is not only a physical vulnerability, but also a form of invisibility that emerges as language empties the ethical space. (Agamben, 1998, p. 82) The terms Marcos constantly encounters but chooses not to question the slaughter approval, labelling procedure, or quality control clearly demonstrate how the technical language of the dystopian system objectifies the individual. Thereby, the biopolitical power in the novel regulates both the bodies and the meaning; it systematizes ethical dissolution by transforming language into an instrument of governance.

2.1. Slaughterhouses: Spatialization of *Homo Sacer*

The *camp*, which Giorgio Agamben describes as one of the most extreme forms of modern political power, includes not only concentration camps in the historical sense, but also all kinds of spaces where bare lives that have lost their legal status and exist on the border between life and death are produced, organized, and managed. (Agamben, 1998, p. 167) Hence, the slaughterhouses in *Tender is the Flesh* are a dystopian reflection of the *camp* conceptualized by Agamben. These places are no longer just production areas where meat is processed, but rather biopolitical spaces where individuals who have lost their ethical status are integrated into the economic system. The slaughterhouse where Marcos, the main character, works in the center of a production chain in which the human body is completely commodified and ethically invisible. The descriptions of the slaughterhouse are uncomfortably detailed and highlight the banalization of ethical collapse. In a scene from Marcos' childhood memories, the fact that the inscription 'Slaughterhouse' remains on the façade of a demolished building reveals the ethical trauma of the place, as it says, "The building was destroyed, but the façade remains intact, the word 'Slaughterhouse' striking out in silence. Huge and alone, the word resisted, didn't disappear. It held out, refusing to be broken down by the weather." (Bazterrica, 2020, p. 63) This quote demonstrates that the slaughterhouse is no longer a structure that has lost its function, but a place of memory that bears the permanent traces of violence. The silent but resilient presence of the word 'slaughterhouse' symbolizes the permanence of ethical collapse engraved in architecture. This silent shout signifies an order in which violence has become 'without exception' just as Agamben remarks about the *camp*s. (Agamben, 1998, p. 168)

The institutionalized production of meat involves both physical and discursive violence. In *Tender is the Flesh*, individuals are no longer referred to as 'human beings' but as 'special meat', 'product', or even just a 'head'. This form of denomination is a strategy of linguistic re-coding, which avoids the ethical burden and normalizes violence. As Giorgio Agamben (1998) argues, the non-recognition of *bare life* is not only through legal exclusion, but also through linguistic erasure. (p. 82) This legal exclusion and linguistic erasure are observed frequently throughout the novel, from the first chapter to the last chapter. In the first part of the novel, the process of defining human meat as 'special meat' is expressed as it says, "They gave human meat the name 'special meat'. Instead of just 'meat', now there's 'special tenderloin', 'special cutlets', 'special kidneys'." (Bazterrica, 2020, p. 11) This categorization in the novel indicates that *bare life* is transformed into a commodity that can not only be killed but also segmented within the consumer culture. Thereby, the physical existence of the individual is completely deprived of its ethical value and placed in an economic category at the level of language. As Michel Foucault (1978) highlights, this relationship that biopolitical power establishes with discourse renders life a regulable resource, while at the same time rendering violence invisible. (p. 143) This neutralization of violence is not limited to the level of classification; it is also maintained through the language of everyday production and marketing. The character Spanel's method of labelling body parts in the novel exemplifies how language, which is rooted in the discourses of everyday production and marketing, facilitates the normalization of violence and the erasure of ethical subjectivity, as it stated, "The label read 'Special Meat', but on another part of the package, Spanel clarified that it was 'Upper Extremity', strategically avoiding the word hand." (Bazterrica, 2020, p. 44) It elucidates that the disintegration of the body is both physical and discursive. The use of medical and technical terms such as 'upper limb' instead of 'hand', and 'lower limb' instead of foot systematizes a language that avoids the

reminder that the consumed body is still a human being. Hence, this situation reflects Agamben's concept of *bare life* and the reduction of the individual from being a human being to a categorical object.

This system is not confined to the physical objectification of the body; it is also implemented through the denial of the victim's right to speak. The language and voice of the ethical subject are systematically suppressed by the biopolitical order. The novel refers to this act of silencing as "No one can call them humans because that would mean giving them an identity. They call them product, or meat, or food." (Bazzterrica, 2020, p. 11) It depicts how the human body is ethically, legally, and ontologically 'deprived of a name'. In this context, giving a name to an entity is to give it recognition and rights, whereas here bodies are de-identified and transformed into products. Thus, Agamben's concept of *bare life* becomes relevant: a human being can be killed, but cannot be a subject. (Agamben, 1998, p. 82) This silencing occurs at more than just the level of identity; it also affects the voice. The victim's right to speak is eliminated for the sustainability of violence. In another part of the novel, this silencing is concretized as follows: "No one wants them to talk because meat doesn't talk." (Bazterrica, 2020, p. 26) This statement can be analyzed as both a discursive strategy and a representation of a political reality in which the ethical subject has been entirely eradicated. When the body cannot speak, it becomes unquestionable, and consequently, violence becomes invisible and ethical collapse becomes institutionalized.

2.2. Ethical Collapse and the Normalization of Cannibalism

Tender is the Flesh not only depicts a dystopian future but also serves as an allegorical account of institutional violence and moral desensitization, revealing how ethical decadence has become a social norm. The novel reveals how modern biopolitical regimes instrumentalize the individual's body, how ethical sensitivity is systematically erased, and how violence is integrated into everyday life. In accordance with Giorgio Agamben's concept of *bare life*, the human body in the novel is both killable and transformed into a commodified object for economic and cultural consumption. (Agamben, 1998, p. 82) This transformation operates through legal regulations, the restructuring of language, class distinctions, and marketing strategies, working in a multi-layered manner. The individuals around Marcos internalize this new order rather than questioning it; the touring of slaughterhouses to tourists, the categorization of "special meat" into categories such as "Premium" and "Grand Reserve", or the presentation of body parts as refined products labelled "Spanel's Delicacies" are experiences as cultural habits rather than ethical debates. This collapse is not just a state-specific intervention; it is a broader historical process involving the dissolution of social sensitivity and the silencing of ethical reflexes. As Foucault indicates, modern power not only has the right to kill but also regulates life by reducing it to a substance that can be produced, managed, and utilized. (1978, p. 139) In this regard, Marcos' initial discomfort leads to silence, unresponsiveness, and ultimately, conformity. This decline is not just a personal failing, but according to Agamben, a symptom of a deeper ethical exhaustion in the internal governance of *bare life*. Marcos' internal reaction to the concept of 'Transition' reveals the linguistic dimension of this dissolution:

"Many people have naturalized what the media insist on calling the 'Transition'". But he hasn't because he knows that transition is a word that doesn't convey how quick and ruthless the process was. One word to sum up and classify the unfathomable. An empty word (Bazterrica, 2020, p. 6).

In this context, the term 'transition' is used to denote more than just a political shift; it also alludes to rhetorical validation of past injustices. This discourse, which can be directly related to Agamben's concept of the *state of exception*, represents a form of sovereignty in which law is suspended but violence systematically operates. (2005, p. 3-4) Within this framework, the 'Transition period' was presented as temporary crisis management. In reality, however, it evolved into a governance paradigm in which the *state of exception* became permanent and formed the basic logic of the political structure's functioning. This ethical reticence is directly reflected in language, which is not only a means of communication but also a mechanism that enables the aestheticization of violence and the suppression of moral reactivity. The aforementioned examples of labelling, such as 'Special Meat', 'Upper Extremity', reveal that the system not only commodifies bodies, but

also legitimizes by using aesthetic and logistical language. In the institution where Marcos works, these neutralized notions ensure that the body is stripped of its human status and reduced to a consumable object rather than an ethical being. According to Agamben (2005), this process of discursive renaming enables the perpetuation of the *state of exception* and the invisible processing of *bare life* within the capitalist system. (p. 4) Thereby, violence is no longer merely imperceptible; it becomes a culturally internalized and economically functionalized norm. This dismemberment and labelling of the body is not based on ethical obligations, but on aesthetic tastes and class consumption habits associated with social class. Marcos's silence, withdrawal, and growing apathy are not only a form of individual defense but also a reflection of the normalized barbarism produced by the totalitarian system. Hence, cannibalism is no longer taboo; it has become a sophisticated market product, governed by codes of class and aesthetics.

CONCLUSION

Agustina Bazterrica's novel *Tender is the Flesh* is the literary representation of how biopolitical power shapes and instrumentalizes life and blurs ethical boundaries in modern societies. This analysis, conducted within the framework of Giorgio Agamben's concepts of *bare life* and *state of exception*, has revealed that the novel not only depicts a dystopian future but also offers an allegorical criticism of contemporary political and cultural structures. In particular, the transformation of the human body into a product, a category of special meat; the expressions of violence in a sterile, technical, and logistical discourse; the legitimization of cannibalism through class distinctions, and the fact that institutional violence has become a social norm reveal the dimensions of contemporary ethical collapse.

The absence of ethical questioning in the novel cannot be explained solely by the individual's desensitization; there is a multi-layered process of legitimization that operates on a systematic, linguistic, and cultural level. When the effects of these processes on the individual are examined through the character of Marcos, it is evident that ethical hesitation is replaced by normative consent, and violence is not questioned despite being witnessed and eventually internalized. Drawing on Foucault's (1978) theory of biopolitics, Agamben asserts that power involves not only controlling life, but also ruling through the systematic exclusion of certain lives. In this regard, *Tender is the Flesh* dramatically and clearly exposes how ethical boundaries are eroded and *bare life* normalized in the contemporary world.

The systematization of cannibalism at the cultural, economic, and political levels is not only a grotesque element of fiction but also an allegory for the social realities of today, where 'worthy' and 'unworthy' lives are separated, violence is rendered invisible, and ethical responsibility is suspended. In this context, the novel reveals the representational, critical, and transformative power of fictional literature. This analysis, supported by Agamben's theoretical framework, exposes the painful reality of ethical decadence in contemporary society, both in literature and politics.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life* (D. Heller-Roazen, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1995)
- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz: The witness and the archive* (D. Heller-Roazen, Trans.). Zone Books.
- Agamben, G. (2005). *State of exception* (K. Attell, Trans.). University of Chicago Press.
- Bazterrica, A. (2020). *Tender is the Flesh* (S. McDowell, Trans.). Pushkin Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Booker, M. K. (1994). *Dystopian literature: A theory and research guide*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Volume 1: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books.

Entre Mémoire et Fiction: *Petit Pays* de Gaël Faye

Sultan Dilek GÜLER *

RÉSUMÉ

La fiction autobiographique est une forme d'écriture proche de l'autofiction qui permet à l'auteur d'exprimer des faits réels tout en les mêlant à son imagination. Paru en 2016, *Petit Pays* de Gaël Faye, auteur franco-rwandais, est un roman qui aborde la guerre au Burundi et le génocide de 1994 au Rwanda. Il peut être qualifié de fiction autobiographique compte tenu des faits historiques réels qui y sont mentionnés et les points communs entre le narrateur et l'auteur de l'œuvre. Cette forme d'écriture hybride entre réalité, mémoire et fiction permet à l'auteur de se mettre en retrait par rapport à son expérience personnelle qu'il exprime avec plus de liberté. Ce qui offre au lecteur l'opportunité de formuler sa propre réflexion sur des écrits qui prennent un aspect plus universel. Au-delà d'un récit d'enfance, *Petit Pays* est une œuvre qui aborde plusieurs sujets tels que l'enfance et la fin de l'enfance, la guerre et ses effets, l'exil, la violence, l'appartenance identitaire ou encore l'innocence et permet donc de mettre en question certaines facettes et réalités de la vie. Nous tenterons ainsi de voir comment mêler la fiction et les faits réels permet à l'auteur de donner une dimension universelle à des faits concrets qui se sont passés dans une région du monde puis de discerner l'évolution du personnage narrateur-enfant protagoniste en nous appuyant sur les effets de la guerre sur les enfants, le développement de leur personnalité, leur identité et leur vision du monde.

Mots-clés: Autofiction, enfance, fiction autobiographique, guerre, identité, *Petit Pays*.

Bellek ile Kurgu Arasında: Gaël Faye'in *Küçük Ülke* Romanı

ÖZ

Otobiografik kurgu, yazarın gerçek olayları hayal gücüyle harmanlayarak ifade etmesine olanak tanıyan, otokurmaya benzer bir yazı biçimidir. 2016 yılında yayımlanan, Fransız-Ruandalı yazar Gaël Faye'in *Küçük Ülke* adlı romanı, Burundi'deki savaşı ve 1994 Ruanda soykırımını ele alan bir romandır. Bahsedilen gerçek tarihsel olaylar ve anlatıcı ile yazar arasındaki ortak noktalar göz önüne alındığında, otobiografik kurgu olarak sınıflandırılabilir. Gerçekliği, hafızayı ve kurguyu harmanlayan bu karma yazı biçimi, yazarın kişisel deneyimlerinden uzaklaşmasına ve bunları daha özgürce ifade etmesine olanak tanır. Bu, okuyucuya daha evrensel bir boyut kazanan yazılar üzerine kendi düşüncelerini geliştirme fırsatı sunar. Basit bir çocukluk anlatısının ötesinde, *Küçük Ülke*, çocukluk ve çocukluğun sonu, savaş ve etkileri, sürgün, şiddet, kimlik ve masumiyet gibi çeşitli temalara değinen ve böylece yaşamın belirli yönlerini ve gerçekliklerini sorgulamamızı sağlayan bir eserdir. Bu nedenle yazarın kurgu ve gerçek olayları harmanlamasının, dünyanın belirli bir bölgesinde gerçekleşen somut olaylara nasıl evrensel bir boyut kazandırdığını görmeye çalışacağız ve ardından savaşın çocuklar üzerindeki etkilerini, kişiliklerinin, kimliklerinin ve dünya görüşlerinin gelişimini inceleyerek anlatıcı-çocuk kahramanın evrimini izleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler : Çocukluk, kimlik, *Küçük Ülke*, otobiografik kurgu, otokurmaya, savaş.

INTRODUCTION

Gaël Faye est un auteur-compositeur métis franco-africain né en Afrique au Burundi qui a été forcé de quitter son pays natal pour des raisons dramatiques et que l'on peut qualifier de traumatiques. L'écriture a été une manière de soigner les blessures de son âme et de se remémorer les situations difficiles auxquelles il a dû assister dès son plus jeune âge. C'est peut-être pour cette raison que le roman *Petit Pays* a vu le jour.

Cette histoire, ancrée dans la vie de l'auteur, bien qu'il affirme dans plusieurs reportages que Gabriel n'est pas son enfance, il ne nie pas cependant avoir écrit ses propres sensations, ses sentiments et bien sûr la réalité des faits historiques mentionnés dans le roman. On peut dans ce cas parler de fiction autobiographique, une forme d'écriture qui permet à son auteur de parler de faits réels en les mêlant à l'imagination en leur donnant une part de fiction. Ce genre, se démarquant de l'autofiction par quelques différences, est une fiction qui garde tout de même l'importance de toute sa réalité historique et permet alors à son auteur d'archiver certains faits vécus dans l'Histoire d'une population et permet surtout d'attirer l'attention sur des réalités qui deviennent immortalisées à jamais.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Fransızca Mütercim Tercümanlık, sdguler@cumhuriyet.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0001-6536-3396>.

Petit Pays est le premier roman de l'auteur, ce roman lui a valu une renommée dans le monde littéraire et une notoriété à grande échelle avec plusieurs prix. Ce roman qui se situe à la frontière de réalités historiques et fiction, nous permet d'emblée de créer un lien entre son personnage et son auteur qui semble à première vue proche l'un de l'autre. Cependant, une fois imprégnés dans la lecture, nous pouvons remarquer que l'écriture mixte, c'est-à-dire entre mémoire et réalité, nous permet de sortir du contexte et de nous trouver face à une multitude de sujets à l'intérieur d'un même roman. Nous essayons de voir à travers ce travail comment l'auteur a réussi à donner une valeur universelle à son œuvre, même si elle narre des faits qui se sont passés dans une partie du monde, en la formulant sous forme de fiction autobiographique.

1. Entre mémoire et fiction : la fiction autobiographique et l'autofiction

Lorsqu'un auteur écrit ses propres vécus, on a tendance à penser en premier lieu à l'autobiographie, cependant l'écriture qui tourne autour du « moi » ne se limite pas uniquement à l'autobiographie. L'autobiographie est décrite par Philippe Lejeune (1975) comme étant « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (p.14).

Une autre forme de l'écriture de soi est l'autofiction, elle désigne certaines œuvres fictives où l'auteur utilise sa propre vie, ou une partie, comme matière pour rédiger son œuvre et où l'auteur, le narrateur et le personnage principal ont le même nom. Même si en pratique l'autofiction n'est peut-être pas un procédé très récent, c'est en 1977 que Serge Doubrovsky, dans la quatrième de couverture de son livre *Fils* formule et définit pour la première fois le terme autofiction,

Autobiographie ? Non c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (Quatrième de couverture)

On comprend bien par ces termes qu'il y a en effet une aventure qui est réelle mais à qui on a laissé la libre parole. C'est-à-dire que dans l'autofiction une histoire qui est réelle est racontée sans donner la plus grande importance à la véracité des faits mentionnés mais en accordant une liberté à l'écriture. A. Beggar mentionne que :

Pour qu'il y ait conclusion d'un pacte autofictif – si l'on peut se permettre cette analogie –, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, du personnage principal et un entremêlement du fictif et du réel. Les événements empruntés à la vie réelle octroient une authenticité au texte et tendent à faire croire au lecteur que c'est bel et bien de la vie de l'auteur qu'il est question. (A. Beggar, p. 124).

Vincent Colonna considère la fiction autobiographique comme l'une des sortes de l'autofiction. Il définit l'autofiction comme étant « *une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)* » (1989, p. 30). Sur les grands axes la principale différence entre ces deux genres est le fait que l'auteur, le narrateur et le personnage n'ont pas le même nom. Même si dans la forme le principe reste très proche de l'autofiction, la fiction autobiographique permet tout de même à l'auteur de garder une certaine distance par rapport à ses écrits même si une partie appartient à sa vie. Dans l'autofiction, en lui donnant son propre nom, l'auteur cherche davantage à s'identifier à son personnage, souvent dans le but de réécrire peut-être une partie de sa vie ou se mettre en scène sans cacher son identité.

Colonna (1989) nomme la fiction autobiographique « *la fiction d'inspiration autobiographique* » et la définit ainsi « *l'écrivain utilise son existence, un épisode de sa vie, pour relater une histoire, mais en modifiant une foule d'éléments, pour des raisons personnelles ou esthétiques.* » (p. 9). Il différencie cette catégorie de « *la fictionnalisation de soi* » qu'il emploie pour désigner l'autofiction. Il distingue les deux concepts :

À l'opposé, la fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation de soi

soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. (p. 10).

Décrit en quelques phrases, même si le concept peut paraître « simple », il n'en va pas de moins qu'il a donné naissance à beaucoup de débats et discussions car il regroupe en un terme deux concepts qui semblent en réalité contradictoires : l'autobiographie et la fiction. Comme on le sait, pour être qualifié d'autobiographie, un récit doit cocher les cases du pacte autobiographique de Philippe Lejeune.

Ce mode d'écriture entre réel et fiction nous amène à la notion de « brouillage » qui apparaît lors de la comparaison entre le récit et la vie de l'auteur et marque en réalité la frontière entre l'autobiographie et la fiction qui figure dans le récit en question. Beggar le mentionne en disant que l'autofiction « est un mode de passage entre fiction et autobiographie, un mode qui introduit la part de brouillage, de l'imaginaire, des fantasmes et, parallèlement, réinvente de nouveaux protocoles d'écriture et de lecture » (2014, p. 124).

Dès lors qu'il est question de dimension autobiographique, la frontière entre les genres littéraires peut être assez floue. Bien que le pacte autobiographique soit assez représentatif en matière d'autobiographie, les genres autour de l'autobiographie sont susceptibles de laisser place à diverses questions.

2. *Petit Pays* de Gaël Faye

Bien que *Petit Pays* soit le premier roman de Gaël Faye, son aventure avec l'écriture débute avant ce roman. Il commence en effet avec l'écriture de chansons, il est compositeur avant d'être écrivain. Avant d'être un roman, l'histoire de *Petit Pays* est d'abord présente dans une chanson qu'il a composée en 2013, la chanson *Petit Pays* dans l'album « *Pili Pili sur un croissant au beurre* ».

Pour Gaël Faye, qui est né en 1982 au Burundi, raconter cette histoire et plus spécifiquement celle de son pays à travers les yeux d'un enfant d'une dizaine d'années est comme une mission qui le tient à cœur car on remarque en effet qu'il a recours à plusieurs systèmes sémiotiques pour faire entendre l'histoire de son pays. Au-delà de l'histoire d'un enfant métis qui narre d'abord les bonheurs de son enfance puis les malheurs de la guerre, *Petit Pays* publié en 2016 est une œuvre qui amène son lecteur à réfléchir sur une multitude de sujets.

Compte tenu des éléments similaires qui existent entre l'histoire du roman, le personnage principal et l'auteur lui-même, *Petit Pays* est effectivement une œuvre que l'on peut rapprocher de l'autofiction. Et bien que l'auteur mentionne à plusieurs reprises que l'histoire de Gabriel n'est pas la sienne et que son œuvre n'est pas une autobiographie, il reste tout de même possible de souligner les rapprochements qui existent entre lui et son œuvre, son propre vécu et l'histoire qu'il présente. On peut considérer le narrateur comme un double fictif de l'auteur, mais étant donné que le personnage principal et l'auteur ne portent pas le même nom, on pourrait plutôt qualifier cette œuvre de fiction autobiographique plutôt que d'autofiction. Comme le mentionne Mouloudj,

Le lecteur peut saisir d'emblée la ressemblance de ce prénom avec celui de l'auteur mais d'autres éléments de l'œuvre viennent brouiller les limites entre fiction et réalité » (p. 296). Et elle précise également que « ce qui fait également la particularité de ce roman c'est qu'il est porteur d'un regard singulier, à la jonction de la fiction et du récit de témoignage, il se fait porteur d'une vision sur la région et ses tourments qui est celle d'un jeune garçon qui a vécu les événements et en apporte un regard » de l'intérieur (Mouloudj, 2025, p. 296).

On peut tenir compte de la partie autobiographique qui se trouve dans ce récit. Premièrement, les éléments similaires qui existent entre la vie de Gaël Faye et les éléments historiques mentionnés dans le livre, les similitudes entre l'auteur et le personnage principal, leur lieu de naissance est identique, Gaël et Gabriel sont des enfants métis d'un père français qui vit en Afrique et d'une mère rwandaise. Les deux ont dû quitter leur pays natal en raison de la guerre et du génocide au Rwanda, et tous les deux n'ont pas apprécié la vie en exil et sont revenus dans leur pays natal.

Deuxièmement, on peut ressentir la similitude dans les dires de l'auteur. Soulignons en effet que l'auteur a choisi de narrer les faits par le regard d'un enfant, il a choisi de raconter une enfance étant donné qu'il a assisté à ce génocide lorsqu'il était enfant, cela nous permet davantage de rapprocher l'auteur et son

personnage. Il aurait pu narrer les faits à travers les yeux d'un adulte ou d'une des victimes directes. Il choisit en effet de narrer par le regard d'un enfant car c'est ainsi qu'il a été témoin de ces faits, il dit d'ailleurs, en parlant de la période où il se retirait dans un local pour composer son œuvre :

Je n'étais pas triste en écrivant. Dès que j'entrais dans mon local, je retrouvais mes dix ans, dans les rues de Bujumbura. Ça me rendait vraiment heureux. C'était comme un film qui me poursuivait encore dehors, je continuais de parler à Gabriel. L'enfance est un coffre-fort, on pourrait en extraire mille histoires sans avoir besoin de sortir de sa pièce. Ça contient tout, les odeurs, les sensations, les émotions. Tout est là. (Portrait. Gaël Faye, 2016)

Cette œuvre est en effet un récit ancré dans un vécu réel mais ce n'est cependant pas une autobiographie. On pourrait la qualifier de fiction autobiographique par la réalité des faits historiques, les similitudes entre l'auteur et le narrateur personnage principal.

L'histoire du roman débute sur la vie quotidienne et les aventures vagabondes d'un enfant métis d'une dizaine d'années qui vit en Afrique au Burundi. Le premier contact avec le lecteur est fait par la voix du narrateur vingt ans après les faits et qui va alors narrer son enfance de manière rétrospective, nous sommes ainsi face à une polyphonie narrative.

Le narrateur qui se présente en début d'histoire comme exilé de son pays natal et qui va raconter de manière rétrospective les faits vécus auparavant, est dans l'attente et surtout l'appréhension de retourner dans son pays natal. Ces éléments correspondent également à la vie de l'auteur lui-même, qui justement a grandi au Burundi, a été rapatrié en France en raison de la guerre puis est retourné par la suite dans son pays natal.

L'enfance insoucieuse où même le plus grand problème semble très naïf se tourne malheureusement en cauchemar avec l'arrivée subite de la guerre civile au Burundi et qui enclenche le génocide des Tutsis au Rwanda. Une enfance d'abord heureuse, calme, ornée de souvenirs vagabonds et enfantins mais ensuite brisée par la violence et la brutalité de la guerre et le fait d'avoir assisté à un génocide. On assiste dans ce roman au déracinement d'un jeune métis déjà tranché entre deux cultures.

Le point de vue de l'enfant nous permet de garder une certaine distance face à la difficulté des vécus et des répercussions de la guerre. Il dit lui-même dans un reportage « *La guerre, la souffrance est pour moi atténuée, non seulement par le regard de l'enfant, mais même dans les descriptions* » (Fruchon-Toussaint, 2016).

Pour récapituler la gravité des faits dont il est question dans *Petit Pays*, reprenons les dires de Mouloudj, « *le génocide rwandais perpétré en 1994 ayant fait plus d'un million de victimes, principalement tutsis, a été l'une des pires tragédies de l'histoire contemporaine. Ce massacre organisé par le pouvoir hutu a duré près de trois mois (avril-juillet) et est considéré comme le génocide le plus rapide de l'Histoire.* » (Mouloudj, 2025 :294) et elle ajoute également quelques lignes plus bas en parlant de *Petit Pays*, « *Ce premier roman, est inspiré par la propre existence de l'auteur qui a vécu son enfance au Burundi, petit pays voisin du Rwanda, largement touché par la guerre qui a sévi dans la région ainsi que par le génocide.*» (pp. 294-295).

On comprend alors pourquoi Faye parle de son roman en précisant que ce n'est pas une autobiographie ou en disant que Gabriel n'est pas lui-même car Gaël Faye veut surtout que ce soit l'histoire de son pays qui soit mise en avant, que l'on retienne et qu'il puisse archiver et rappeler les vécus de son pays, il intitule également son livre *Petit Pays* pour être sûr de mettre toute l'attention en premier lieu sur son pays.

La lecture de cette œuvre mène à se demander s'il est possible de devenir un adulte sans blessure et sans séquelle lorsque l'enfance est brisée et peut-être même pourrait-on dire volée d'une manière si violente. On peut alors comprendre que briser l'enfance d'une personne c'est également une manière de briser l'adulte qui est en devenir. Cette enfance difficile racontée comme le vécu personnel d'un enfant fait également référence au vécu de tout son pays et nous amène à réfléchir sur l'histoire de l'Afrique.

3. La voix multiple du récit : la littérature africaine francophone

La littérature africaine n'est pas un simple récit des faits historiques ou fictifs, c'est une littérature qui touche, un cri du cœur. Une manière de dénoncer la réalité, un souhait de changer certaines choses qui souvent ne leur appartiennent pas. Une volonté de retour à la case départ pour retrouver leur bonheur, le

calme, la paix dans des terres dignes d'un paradis mais qui a été transformé en enfer par la main humaine qui souvent a voulu profiter de leurs richesses terrestres.

Dans la littérature africaine, les sujets sont très nombreux, c'est une littérature engagée, une manière d'archiver des souvenirs souvent tristes ou traumatiques mais surtout de redonner une vie à la culture, aux traditions et aux réalités de la vie africaine. Montrer comment ces peuples ont vécu des difficultés et comment ils ont pu se battre entre eux également. Montrer parfois la beauté humaine mais sans idéaliser en montrant également la cruauté de l'homme.

Dans *Petit Pays* également, il est possible de méditer sur une multitude de sujets comme l'enfance, la guerre, le génocide, la perte de l'innocence, l'exil, la quête identitaire, la cruauté humaine, la politique, les blessures du peuple africain, les faits historiques ou encore l'hommage à l'Afrique et à son peuple. On comprend que l'auteur veut redonner vie à une époque qui a disparu, il le dit lui-même « *Parce que j'ai réussi à faire surgir un monde qui a disparu, qui reste dans la mémoire, dans les souvenirs de personnes qui ont vécu cette époque-là. Au fil de l'écriture j'ai ressenti des choses comme dans une séance de spiritisme. J'ai ressenti de vieilles sensations.* » (Fruchon-Toussaint, 2016). Puis il souligne la violence qui a été vécue sur ces terres :

Ce qui s'est passé dans ces régions-là a atteint des sommets de violence et d'horreur que même la littérature ne pourrait pas décrire. Et j'ai essayé – comme le personnage met la violence à distance, moi-même en tant qu'écrivain à ce moment-là- j'ai essayé de mettre le plus longtemps cette violence à distance et de ne pas trop la décrire. » (Fruchon-Toussaint, 2016).

Petit Pays est une œuvre qui recense en effet certaines particularités de la littérature africaine francophone par son récit qui allie mémoires et dénonciations, elle nous permet d'essayer de comprendre l'histoire d'un enfant mais également celle de son peuple qu'il ne souhaite pas laisser dans l'oubli.

4. Le développement du personnage principal

Gaël Faye n'est évidemment pas le premier auteur, ni le dernier, à utiliser son enfance comme matière pour composer une œuvre littéraire. De nombreux auteurs à travers le monde ont utilisé leur enfance ou en ont fictionnalisé une pour composer leur récit.

Dans ce roman, le narrateur adulte raconte de manière rétrospective les souvenirs d'enfance, nous sommes ainsi face à une polyphonie narrative, même si du même narrateur, l'une des voix est celle du narrateur adulte, celle qui ouvre et qui ferme le récit, et l'autre est la voix du narrateur enfant, celle qui raconte l'histoire principale du livre.

Au-delà d'un récit d'enfance, *Petit Pays* est une œuvre qui permet de mettre en question diverses facettes et réalités de la vie, il procure une réflexion dans divers thèmes autant spécifiques qu'universels ; l'enfance, la guerre, la violence, la perte de l'innocence, les effets et les répercussions de la guerre.

Comme mentionné précédemment, le récit débute sur une intervention du narrateur adulte qui pense à son passé et est envahi par l'envie de retourner dans son pays natal, quitté en raison de la guerre. Cette envie de retourner dans son pays n'est pas uniquement une attente impatiente mais également une appréhension douloureuse « *Il m'obsède ce retour. Pas un jour sans que le pays ne se rappelle à moi* » (Faye, 2016, p. 13), il l'évoque à nouveau quelques pages plus loin « *Il m'obsède, ce retour, je le repousse, indéfiniment, toujours plus loin. Une peur de retrouver des vérités enfouies, des cauchemars laissés sur le seuil de mon pays natal* » (Faye, 2016, p. 15). Le narrateur adulte exprime les séquelles que lui a laissées son enfance : « *L'enfance m'a laissé des marques dont je ne sais que faire. Dans les bons jours, je me dis que c'est là que je puise ma force et ma sensibilité. Quand je suis au fond de ma bouteille vide, j'y vois la cause de mon inadaptation au monde.* » (Faye, 2016, p. 15). Il est tout de même conscient du fait qu'il doit affronter son passé pour se libérer de ses douleurs « *Je dois y retourner. (...) solder une bonne fois pour toutes cette histoire qui me hante.* » (Faye, 2016, p. 16).

Suite à la mise en place de cette situation, le narrateur enfant qui est totalement inconscient de l'avenir qui l'attend et principalement préoccupé par des aventures enfantines prend la parole, il a tout de même cependant dès le début des questionnements notamment concernant son identité, cela dû au fait qu'il soit

métis. Dans sa quête identitaire, Gabriel préfère la pluralité plutôt que de choisir forcément une seule identité.

En parlant de son ami Gino, Gabriel dit « *je l'enviais secrètement car il parlait parfaitement kinyarwanda et savait exactement qui il était* » (Faye, 2016, p. 84) on voit ici que Gabriel essaye de comprendre qui il est. Il dit également, toujours en parlant de Gino, « *Quand nous étions tous les deux, il insistait pour que j'acquière ce qu'il appelait une « identité ». Selon lui, il y avait une manière d'être, de sentir et de penser que je devais avoir* » (Faye, 2016, p. 85).

La vie de Gabriel avant la guerre est plutôt constituée de moments où il profite de chaque instant avec ses amis « *Une fois rassasiés, saouls de tout ce jus et de toute cette pulpe, le souffle court et le ventre rond, nous nous sommes enfoncés tous les cinq au fond des vieux sièges poussiéreux de Combi Volkswagen (...), nos rires faciles et nos cœurs sucrés. C'était le repos des cueilleurs de mangues.* » (Faye, 2016, p. 79).

On observe également ici l'innocence de l'enfant qui rêve de rester toute sa vie dans le pays où il est heureux et où il se sent bien, sans aucune idée de l'avenir bien plus différent et de la vie qui va se passer loin de ses lieux où il grandit « *On connaissait tous les recoins de l'impasse et on voulait y rester pour la vie entière, tous les cinq, ensemble.* » (Faye, 2016, p. 82).

Ensuite, en une nuit tout bascule, autant la manière de vivre que celle de penser, car la guerre ne touche pas uniquement ceux qui décident de la faire mais en effet toute la nation, et les enfants sont le plus souvent le plus profondément touchés. Comme le dit Hélène Dumas « *Les enfants constituent la cible première de tout génocide.* » (2019, p. 43).

Ainsi toute l'innocence du récit de l'enfance heureuse est envahie par la crainte avec la violence et la guerre. On peut constater à partir de là que les enfants touchés par la guerre parlent beaucoup plus facilement de la mort et sont peut-être prêts à chaque instant à l'affronter, la mort sort de son réel contexte et devient une réalité voire même une banalité de la vie, on peut le lire dans ces lignes « *On apprivoisait l'idée de mourir à tout instant. La mort n'était plus une chose lointaine et abstraite. Elle avait le visage banal du quotidien. Vivre avec cette lucidité terminait de saccager la part d'enfance en soi* » (Faye, 2016, p. 199).

Mais comme les enfants ont un potentiel à chercher des refuges, Gabriel essaye de se rétablir par le biais de la lecture. Ce qui nous permet de faire un autre rapprochement entre Gaël et Gabriel : l'un écrit pour atténuer sa douleur, l'autre lit pour se réfugier. Il se rend régulièrement chez sa voisine Madame Economopoulos qui lui prête des livres, qu'il lit avec enthousiasme, il dira « *Les livres, mes amis* » (Faye, 2016, p. 200). Gaël Faye mentionne cette guérison par l'écriture « *Je n'ai pas ressenti de douleur. Je l'ai même atténuée. La guerre, la souffrance est pour moi atténuée, non seulement par le regard de l'enfant, mais même dans les descriptions.* » (Fruchon-Toussaint, 2016).

L'enfant qui se reproche, avant la guerre, d'avoir repris son propre vélo à un enfant qui n'avait pas les moyens de s'en acheter, se trouve ensuite confronté à de telles atrocités qu'il perd tout sens de la réalité et de l'innocence et commence à raconter des faits dramatiques comme une simple continuité de la vie.

La guerre dévaste tout, même l'amitié la plus sincère, tout ce qui est beau et innocent est totalement brisé par la guerre. On voit les répercussions autant sur les victimes que sur les innocents, on remarque au fil de la lecture comment les innocents sont susceptibles de devenir des bourreaux pour rester en vie face aux circonstances de la guerre. On peut remarquer comment l'enfant innocent et insouciant devient totalement transformé par la guerre et ses répercussions.

CONCLUSION

Petit Pays est un roman qui narre une enfance mais les sujets sont au-delà des problèmes quotidiens d'un enfant. La vie de ce petit enfant dans ce « petit pays » nous met en effet face à un questionnement sérieux de l'identité, de la guerre, des violences subies dans le monde mais également des répercussions de la guerre et la violence sur un enfant, sur la formation de son caractère et de son identité. Et, à travers cet enfant nous pouvons nous questionner sur le sort et la situation de tous les enfants à travers le monde qui se trouvent face à des situations semblables autant dans le passé qu'actuellement. Des milliers d'enfants aujourd'hui vivent ce que nous avons du mal à lire dans des romans ou du mal à voir dans des films. La fiction qui nous paraît trop difficile à imaginer est la réalité et le quotidien de certains enfants dans le monde. Ce genre

d'œuvres nous permet de réfléchir sur le sort de ces enfants totalement innocents qui n'ont absolument pas demandé à vivre dans un pays, petit ou grand d'ailleurs, mais où les grands se font la guerre et où les petits également meurent ou sont traumatisés ou parfois marqués à vie.

On peut ainsi remarquer que son double fictif permet à Gaël Faye de donner une valeur plus universelle à son texte. Un moyen de donner à son expérience personnelle une dimension plus profonde, sans qu'elle perde néanmoins sa réalité historique. Il cherche tout de même à rester dans le sens général pour que justement la question ne tourne pas uniquement autour de sa personne, autour de Gaël mais plutôt de toutes les personnes qui ont vécu et qui continuent encore de nos jours à vivre de telles situations.

L'auteur met alors son expérience personnelle au service de l'archive et de l'histoire avec une œuvre lue et traduite à travers le monde, une œuvre dont on parle, qui a reçu plusieurs prix et qui a été la source de diverses œuvres dans d'autres systèmes et formes artistiques.

Le génocide du Rwanda comme toute autre guerre ou n'importe quel génocide bien sûr a ravagé toute une partie de la population d'une région du monde et a laissé derrière lui des séquelles sans doute irrémédiables. Ce que veut souligner Faye dans cette œuvre est surtout cette partie de la guerre et il veut montrer comment même si être exilé ou rapatrié ou dans d'autres termes se sortir sain et sauf de la guerre ne permet tout de même pas de vivre une vie paisible. Les blessures de la guerre, surtout pour les enfants, sont incurables.

BIBLIOGRAPHIE

- Beggar, A. (2014). L'autofiction : un nouveau mode d'expression autobiographique. *Analyse.org*, vol.9, numéro 2, printemps-été 2014 pp.122-137.
- Colonna, V. (1989). L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), thèse de doctorat de P.E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.
- Dumas, H. (2019). Quand les enfants se souviennent : une histoire du génocide des Tutsis à hauteur d'enfant (1994-2006). *Revue Internationale de la Croix Rouge*, volume 101 sélection française 2019/1.
- Faye, G. (2016). *Petit Pays*. Paris : Grasset.
- Fruchon-Toussaint, C. (2016, 8 septembre). Gaël Faye : « Petit pays n'est absolument pas mon histoire » [Article en ligne]. RFI. Récupéré de <https://www.rfi.fr/fr/culture/20160908-gael-faye-petit-pays-absolument-pas-histoire>
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Le Journal du Dimanche. (2016, 11 septembre). Portrait. Gaël Faye, l'écriture pour la vie. Mis à jour le 6 février 2023. Récupéré de <https://www.lejdd.fr/culture/portrait-gael-faye-lecriture-pour-la-vie-103892>
- Mouloudj, R. (2025). Petit Pays de Gaël Faye Récit de l'enfance et de l'intime pour dire les tourments de l'Histoire. *Paradigmes Vol. VIII – no 03* – mai 2025 pp. 292-306.

Leïla Slimani'nin Yapıtlarında Kurgusal Kadın İmgesi

Tuğrul ERTUĞRUL*

ÖZ

Goncourt ödüllü Leïla Slimani, çağdaş frankofon kadın yazarlardan biridir. Slimani'nin Türkçeye çevrilen eserleri arasında yer alan *Gulyabaninin Bahçesi*, *Hoş Nağme* ve *Başkalarının Ülkesi* bir üçleme olarak yer almaktadır. Yazar, bu eserlerinde genellikle kadının toplumdaki yerini, eşitsizlik, Doğu-Batı toplumunun kadına bakış açısını ve farklılıklarını ele alır. Söz konusu eserlerin ortak yönlerinden biri de ana karakterlerin kadın olmasıdır. Slimani, özellikle doğu toplumunda baskılanan kadınların yaşamışlıklarını eserlerine aktararak onların bir sesi olmayı amaçlamıştır. Yazar, bu yaşamışlıkları yapıtlarını yansıtırken gerçek olaylardan faydalanarak gerçeklik ve kurgu arasında gidip gelen hikayeleri okura sunar. Fas asıllı yazar, *Başkalarının Ülkesi* adlı üçleme eserinde ailesinin bir panoramasını ortaya koyarken, bir yandan Fas'taki kadınların yaşadığı durumları hem kendi gözünden hem de ailesindeki yaşayan kadınların gözünden okuyucuya aktarır. Bu üçleme, içinde gerçek olayları, baskılanan kadınları, travmaları ve yazarın yaşamışlıklarını da metne dahil etmesiyle kurgu ve gerçeklik arasında geçişleri olan bir yapıya bürünür. Slimani'nin yapıtlarındaki kadın karakterler, özgürlükçü, kendi ayakları üzerinde durabilen, erkeklerle eşit haklara sahip, seslerini duyurabilen, baskıya boyun eğmeyen ve toplumun onlar üzerindeki kalıplaşmış yargılarını sorgulayan, hatta altüst eden düşüncelere sahiptir. Bu durum aslında doğu toplumundaki baskılanan ve toplum içinde yeri olmayan kadınların tam tersidir. Bu yüzden, Slimani yapıtlarında kurgusal güçlü bir kadın imgesi yansıtmayı, aslında baskılanan kadınların ve her toplumda eşitliği isteyen kadınların da sesi olmaya çalışır. Bununla birlikte, yazar söz konusu yapıtlarında kadın karakterler üzerinden travmaları da ele alır. Fas'ın özgürlük savaşı dönemi yaşanan olayları aktarırken, bir yandan da kadınların baskılanması üzerine okura derin bir psikolojik yolculuk sunar. Bu çalışmanın amacı toplumsal gerçekliğin Slimani'nin yapıtlarındaki kadın karakterlerin kurgusal yapısını ve eserdeki karakterlerin psikolojik yönlerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Leïla Slimani, kurgu, kadın, travma, kadın'ın toplumdaki yeri

The Fictional Female Image in Leïla Slimani's Ouvrages

ABSTRACT

Leïla Slimani, winner of the Goncourt Prize, is one of the contemporary Francophone female authors. Among Slimani's Works translated into Turkish is *Gulyabaninin Bahçesi*, *Hoş Nağme* and *Başkalarının Ülkesi* form a trilogy. In these works, the author generally addresses the place of women in society, inequality, and the perspectives and differences between Eastern and Western societies regarding women. One of the common features of these works is that the main characters are women. Slimani aims to be a voice for oppressed women, particularly in Eastern societies, by conveying their experiences in her works. The author reflects these experiences in his works, drawing on real events to present stories that oscillate between reality and fiction to the reader. The Moroccan author, in his trilogy entitled *Başkalarının Ülkesi*, presents a panorama of his family while conveying to the reader the circumstances experienced by women in Morocco, both from his own perspective and that of the women in his family. This trilogy takes on a structure that shifts between fiction and reality, incorporating real events, oppressed women, traumas and the author's own experiences into the text. The female characters in Slimani's ouvrages are liberated, self-reliant, enjoy equal rights with men, are able to make their voices heard, do not bow to pressure, and have thoughts that question, even overturn, society's stereotypical judgements about them. This situation is actually the opposite of that of oppressed women in Eastern societies who have no place in society. Therefore, Slimani's portrayal of a strong female character in her works actually serves as a voice for oppressed women and women who seek equality in every society. However, the author also addresses trauma through female characters in the aforementioned ouvrages. While recounting the events of Morocco's struggle for freedom, it also offers the Reader a profound psychological journey into the oppression of women.

Keywords: Leïla Slimani, fiction, women, trauma, women's place in society

GİRİŞ

Leïla Slimani, 1981 yılında Fas'ın başkenti Rabat'ta doğmuştur. Slimani, üniversitede okumak için Paris'e gitmiştir. Slimani, yapıtlarında genellikle kadın imgesini, kadınların yaşadığı psikolojik etkileri, Doğu-Batı çatışmasını ve özellikle de doğu toplumunun yaşadığı olayları yansıtan Fas asıllı fransız yazardır. Slimani'yi yazmaya yönelten en önemli etkenlerden biri Arap Baharı'dır. Gazetecilik yaptığı dönemde Tunus'a Arap

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, tugrul.ertugrul.14@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0007-6018-0313>.

Bahar'ına dair haberler yapmak için gittiğinde tutuklanır. Bu olayın ardından romanlarını yazmaya başlar ve sonrasında ilk romanı *Gulyabaninin Bahçesi*'ni yayımlar. Yazar, Gulyabaninin Bahçesi adlı romanında kadın başkarakter Adèle'in başından geçen olayları aktarır. Adèle, Paris'te yaşamakta olup evli ve bir çocuk annesidir. Adèle de tıpkı Slimani gibi bir gazetede çalışmakta ve aynı onun gibi Tunus haberleri yapmaktadır. Bu yönüyle roman aslında yazarın hayatından izler taşır. Adèle, küçükken okuduğu *Milan Kundera*'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanından etkilenir ve bu nedenle iki taraflı bir yaşam sürmektedir. İlk yaşamı annelik ve eş rolü üzerine kuruludur. Adèle, evliliğinde kocası Georges'in sözlerini dinleyen, ona karşı fazla ses çıkarmayan ve ayrıca anneliği benimsemese de buna zorunluluktan katlanan silik bir karakter rolündedir. Ama, diğer yaşamında bastırılmış olan cinsel arzularının izinden giden ve kendi yaşamının patronu olan güçlü bir kadın karakter rolündedir. Slimani'nin bir diğer önemli eseri ise *Hoş Nağme* adlı romanıdır. Yazar, bu romanında Louise adında bir bebek bakıcısının hayatını anlatır. Louise, Paul ve Fas asıllı olan Myriam'ın çocuklarını bakar. Myriam, hem yazar gibi Fas kökenli olması hem de kocasının onayı olmasa da avukatlık yaparak kendi ayakları üzerinde durmasından dolayı roman da güçlü bir kadın karakter figürü temsil eder. Bu roman da yazar Louise'in psikolojik sorunlarını, toplumsal sınıf çatışmalarını, toplum eleştirisi konularını ele alırken, Myriam karakteri üzerinden de güçlü bir kurgusal kadın figürü okuyucuya yansıtır. Slimani'nin hayatından parçalar taşıyan bir önemli yapıtı ise *Başkalarının Ülkesi* üçlemesidir. Bu üçleme; ilk roman *Savaş, Savaş, Savaş*, ikinci roman *Dans edişimize Baksamıza* ve üçüncü roman ise *J'emporterai le feu* başlıkları adı altında yayımlanmıştır. Bu üçlemede yazar, kendi ailesinin kökenlerinden esinlenerek anlatıyı kurgu ile gerçeği harmanlayarak okuyucuya sunar. Slimani, üçlemenin ilk romanında Mathilde ve Emin'in hikayesini anlatırken, ikinci romanda onların çocukları Ayşe ve Selim'in hikayesine odaklanır. Üçüncü romanda ise kendi hayatından esinlenerek kurguladığı Mia'nın hikayesini anlatır. Slimani, bu yapıtta kurgu ve gerçeği büyük bir ustalıklarla kullanarak adeta ailesinin bir soy ağacını inşa eder. Özellikle yazar, o dönemde yaşanan Fas'ın bağımsızlık mücadelesine, kimlik sorununa, Doğu-Batı çatışmasına, kadınların yaşadıkları zorluklara, doğu toplumuna, sömürge ve savaşların etkisiyle oluşan travmalara değinerek bu üçlemede okuyucuya derin bir psikolojik yolculuk sunar.

Böylelikle, Slimani yapıtlarında genellikle psikolojik olgular, Doğu-Batı çatışması, doğu toplumu ve kadın imgesi gibi temaları kullanırken kurguya başvurur. Kurgu onun için bir savunma mekanizması olarak görülebilir. Çünkü, yazar genellikle ataerkil toplum içinde bastırılan kadınların aksine, romanlarında güçlü ve özgür kurgusal kadın karakterlere yer vererek kendi içbenliğinde oluşan duyguları da dışavurur. Bunların sonucunda bu çalışmanın amacı toplumsal gerçekliğin Slimani'nin yapıtlarındaki kadın karakterlerin kurgusal yapısını ve eserdeki karakterlerin psikolojik yönlerini incelemektir.

1. Kurgusal Kadın İmgesi

Tarihsel süreç incelendiğinde kadınlar birçok kez ataerkil toplumlarda baskı altında kalmıştır. Kadın imgesi, geçmişten bugüne hâlâ bazı toplumlarda değer görmeyen, yalnızca doğurganlığı ve ev işleriyle ilişkilendirilen dar bir düşünce sistemi içinde yer almaktadır. Ancak son zamanlarda, toplumdaki bu düşünce giderek azalmaktadır; çünkü kadınlar eylemleri aracılığıyla bu sisteme karşı direniş göstererek varoluşlarını güçlü biçimde ortaya koymaktadırlar. Bu durum, edebiyat eserlerine de yansımıştır. Baskılanan kadınların sesi olmaya çalışan Colette ve George Sand gibi kadın yazarlar Fransa'da feminist düşüncenin temellerini atmışlardır. Bu yazarlar, kadınların toplumsal baskılara karşı durumlarını yazarken, aynı zamanda onların kendi kimliklerini ve özgürlüklerini ortaya koymalarını sağlayan fikirler yansıtmışlardır. Bu fikirlerin ışığında feminist düşüncenin öncüsü olan Simone de Beauvoir, kadının toplumdaki yerini ve ataerkil düzende ezilen bireylerin özgürleşme adına somut adımlar atmıştır. Özellikle, kadının toplumda "öteki" gibi görülmesine karşı gelen düşünceleri ve onu bağımsız bir birey olarak öne çıkaran fikirleri büyük bir önem taşımaktadır. Binevi, feminist düşünce adı altında öteki gibi görülen kadın imgesi toplumun önemli bir değeri olarak görülmektedir. *"Bugünün kadınları kadınlık efsanesini yıkmak üzere. Bağımsızlıklarını somut bir biçimde ortaya koymaya başlıyorlar"*(Gönenç, 2006, s.69). Böylelikle, yazarlar edebiyatı sadece bir anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda kadınların sesini duyurmayı yarayan bir anlatıcı olarak kullanmayı amaçlamışlardır. Bunlara bağlı olarak, Leïla Slimani'nin romanlarının birçoğunda göçmen ve özgür kadın karakterler yer almaktadır.

Yazar, özellikle yapıtlarında bu kadın karakterlere bağımsız ve kendi iradesiyle hareket edebilen nitelikler vererek güçlü bir kurgusal kadın imgesi ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu nedenle, kadınların yaşadığı adaletsizlikleri gözler önüne seren romanlar ortaya çıkmıştır. Birçok kadın yazar gibi Slimani’de, çocukluğunda Fransız yazar Simone de Beauvoir’dan etkilenmiştir. Bu durum, yazarın romanlarındaki bağımsız kadın karakterlerin davranış biçimlerini ve düşüncelerini etkilemektedir. Özellikle, Beauvoir’ın “*Kadın doğulmaz kadın olunur*” (Beauvoir, 2019, s.18) düşüncesi aslında Slimani’nin karakterlerinde de yansıma bulmaktadır.

*Simone de Beauvoir hayatımı değiştirdi. Onu ilk duyduğumda bir fotoğrafını buldum. Bir kafede yerde, kitaplarla dolu bir masanın önünde oturuyordu ve bir şeyler yazıyordu, gerçekten güzeldi. Anneme bu kadın kim diye sordum, annem onun bir entelektüel olduğunu söyledi. Çok özgür bir kadındı. Çok ünlüydü Fransa’da ve bir feministti. Feminist ne demek, entelektüel ne demek diye sordum. Annem bana anlattı ve ben dedim ki, ben tam olarak bu kadının hayatını istiyorum. O özgür, yazıyor, seyahat ediyor. Sahip olmak istediğim her şeye sahip ** (Louisiana, 2022, 27 Mayıs).

Böylece, yazarın romanlarında kadınlar, genellikle eylemleri aracılığıyla kendilerini ifade eder. Bu da onların ataerkil düzende toplumsal varlıklarını görünür kılar. Onların eylemleri, yalnızca kadınlık için değil, aynı zamanda ezilen bütün bireyler adına da büyük bir önem taşımaktadır. Dolayısıyla, Slimani kadınların ataerkil toplumda baskı altında olduğunu vurgularken, yapıtlarında bu duruma karşı güçlü kurgusal kadın karakterlerle eşitlikçi bir toplum ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. “*Yerinin olmadığı bir dünyada yaşamının nasıl bir şey olduğunu anlayabilmesi için çabaladı; adaletsiz ve isyan ettirici kurallarla hükmedilen, erkeklerin hiç hesap vermediği, yaralayıcı bir söz için ağlamaya hakkının olmadığı bir dünyada*”(Slimani, 2020, s.186). Yazarın, bu ifadeleri aslında yaşadığımız dünyada kadınların toplumdaki yerinin ve varlıklarının nasıl değersizleştirildiğini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, yazarın romanlarında yalnızca bireysel hikayeler değil, bu hikayelerin ardında yatan toplumun bakış açısı da önemli bir yere sahiptir. Slimani, özellikle Başkalarının Ülkesi adlı üçlemesinde Doğu ve Batı toplumlarının düşünce yapılarını okura açık bir biçimde sunar. Ayrıca, yazar kendi ailesinden ilham aldığı bu roman serisinde üç kuşaktan oluşan bir nesli konu edinir. Roman, Fransız Mathilde’in Faslı Emin’le evlenip onun memleketine gitmesiyle başlar. Mathilde, romanın başlığının temel kaynağının başlangıcı olarak sunulur. Fransa’dan Fas’a gittiğinde, ‘Baskalarının Ülkesi’ne geldiğini vurgular. Böylelikle, o oraya gittiğinde ise Fransa’daki tüm kurallardan mahrum kalacaktır, çünkü Fas’ın benimsediği kurallar Fransa’ya göre farklıdır. Bu durumu Mathilde, Emin’in ailesiyle yaşamaya başladığında aslında bir varoluş mücadelesinin içine girdiğinde fark eder. O, Faslılar için bir Avrupalıdır ve ülkenin o dönemde Fransa’nın sömürgesi olması, onun için bir ötekilik sorunu yaratır. Emin’in annesi Muylala ve kız kardeşi Selma, onun ilk gözlemlerinin odak noktası olur. Muylala okuma yazma bilmez ve evin tüm işlerini üstlenir. Selma ise liseye gitmektedir ve geleneksel bir Fas kadını profilini yansıtır. “*Muylala hayatında ilk kez evini mürekkep yalamış bir kadınla paylaşıyor ve kabverengi mektup kağıdının üzerine eğilmiş çalışan Mathilde’i gördüğünde gelinine derin bir hayranlık duyuyordu*”(Slimani, 2020, s.23). Muylala, gelinine hayranlık duysa da Selma’nın okumasına karşıdır ve onun okumak yerine ev işleriyle ilgilenmesini istemektedir. Bu durum, aslında Fas toplumunun kadına bakış açısını yansıtır. Çünkü kadın, yalnızca annelik ve ev işleriyle uğraşan bir kişi olarak görülmektedir. Bu nedenle Slimani, romanları boyunca bağımsız kadın kurgusal karakterler yaratarak bu düşüncüyü eleştirip yıkmayı amaçlar. “*Mathilde, Selma’nın eğitimle kendi bağımsızlığını, özgürlüğünü kazanabileceği konusunda Muylala’yı ikna etmeye çalışmıştı. Ancak yaşlı kadın kaşlarını çatmıştı*”(Slimani, 2024, s.25). Bu durum aslında geleneksel olanla modern olanın çatışması olarak değerlendirilebilir. Mathilde, zamanla davranışları ve düşünceleri nedeniyle Faslılar tarafından 'kötü kadın' olarak damgalanır çünkü bağımsız, eşitlikçi ve baskın bir düşünce yapısına sahiptir. Binevi, yazar bastırılmış ve gizli duygularını Mathilde aracılığıyla açığa çıkarır. Mathilde, zaman ilerledikçe eşi Emin ile fikir ayrılıklarına ve çatışmalara sürüklenir. Emin, onu zaman içinde kısıtlamaya ve baskı altına almaya başlar. Ancak Mathilde, birliktelikleri boyunca kendi varlığını ve özgür seçimlerini korumak için eşine karşı direnç gösterir. Böylelikle, cesur eylemleriyle hem kendi kimliğini oluşturur hem de Fas toplumuna kendini kabul ettirir. Özellikle, Mathilde’nin Selma’yı, Emin’in namus adı

* Çalışma boyunca, aksi belirtilmedikçe yabancı yazarlardan yapılan çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.

altında ona silah çekmesine karşı koruma çabası, onu cesur bir kadın figürü olarak gösterir. *“Mathilde, işaret parmağını dudağının üzerine koydu. Sessizlik içinde ağlıyordu ve Selma’ya hareket etmemesini işaret etti. Emekleyerek tabancanın üzerine atladı”* (Slimani, 2020, s.261-262). Böylece, yazarın güçlü kurgusal kadın tanımının bir parçası haline gelir. Ayrıca yazar, roman boyunca ataerkil toplumun kadına bakış açısını gözler önüne sererek adaletsizliği ve kadının değersizleştirilmesini eleştirir. *“Ne büyük dert! Ne büyük can sıkıntısı! Erkeklerin erişebileceği, göz koyabileceği, gebe bırakabileceği, tarlalarda başıboş gezen kızlar. Evlendirmek, en iyi teklifi verene satmak gerekecek bu kızları, ne masraflı iş!”* (Slimani, 2020, s.82). Bu durum, Slimani’yi kadın düşmanı ve ataerkil bir toplumda, romanlarındaki kadın karakterleri özgürlük arayışına yönlendirmeye itmiştir. Yazar bu durumu bir röportajında şöyle anlatıyor: *“Fas’ta, birçok insanın son derece ataerkil ve kadın düşmanı olduğu bir dönemde, böyle bir ülkede yaşıyordum”* (Louisiana, 2022, 27 Mayıs). Böylece, yazar Mathilde gibi bir kadın karakteri güçlü bir figür olarak kurgulayarak romanda baskı altında kalan kadınların bağımsızlığının simgesi haline getirmektedir. Bu nedenle okur, roman boyunca Fas toplumunda yaşayan kadınların maruz kaldığı adaletsizlikleri, kısıtlamaları ve baskıları, Mathilde gibi zıt bir karakter üzerinden daha iyi kavrayabilmektedir. Yazar, bu güçlü kurgusal kadın karakter aracılığıyla, kadın-erkek ayrımı gözetmeksizin herkesin eşit koşullarda yaşaması gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla, Slimani Fas’taki baskıcı rejimler nedeniyle kadınların var olmadığını eserlerinde ortaya koymaktadır. Bu durum, Mathilde’nin eylemleriyle varlığını kabul ettiren ve bağımsızlığını kazanmaya çalışan bir kadın olarak tasvir edilmesini gösterir. Nitekim, Emin’e karşı çıkararak adeta bir doktor gibi milleti iyileştirirken para kazanır, Faslı kadınlar gibi sadece eşini dinlemez, aynı zamanda bütün aileyi karşısına alarak Selma’nın eğitim görmesi için çaba gösterir ve kızı Ayşe ile oğlu Selim’in daha iyi bir yaşam sürmesi için de mücadele eder. *“Devir değişti. Kendi kızını da düşün. Ayşe’yi boyun eğen bir kadın olarak yetiştirmeye niyetlendiğini söyleme bana”* (Slimani, 2024, s.90). Böylece, Mathilde Beauvoir’ın işaret ettiği gibi davranışlarıyla kendini kabul ettirmiş ve gerçek anlamda bir kadın olmuştur. Üçlemenin ilk romanında Mathilde kadınların bağımsızlığının simgesi olarak gösterilirken, ikinci romanda bu rolü diğer güçlü kurgusal kadın karakter Ayşe üstlenmektedir. Mathilde, Ayşe’nin özgür ve boyun eğmeyen bir karakter olması için çaba göstermiştir. Böylece, Ayşe annesinin izinden giderek özgür ve güçlü bir kadın olmayı ister. *“O zamanlar koyun kafalı Ayşe doktor olmuştu. Bir pasaportu vardı, İngilizce konuşuyordu ve ne olursa olsun annesinden daha başarılı olacaktı ve hayatını annü açarak geçirmeyecekti”* (Slimani, 2022, s.33) Ayşe, doktor olabilmek için eğitimini Fransa’da alır ve Faslı bir kadın olarak orada ötekileştirme, kimlik sorunları ve adaletsizlik gibi sorunlarla mücadele etmek zorunda kalır. Slimani, eserlerinde Ayşe, Mathilde ve Mia gibi kendisine benzeyen göçmen ve bağımsız kadın karakterlere yer vererek kendi benliğinde yatan duyguları kapalı bir anlatımda okura yansıtır. Bu karakterler, onun romanlarında bağımsızlığın temsilcisi haline gelirken, aynı zamanda toplumsal baskılara karşı bir direnişin sembolü olarak da görülebilirler. Ayşe de, tıpkı annesi gibi, eylemleri aracılığıyla kendi varlığını ortaya koyan bir karakterdir. Fransa’da kaldığı süre boyunca Arap kimliği nedeniyle ötekileştirilse de, tüm bu baskılara rağmen kendini ezdirmeyen ve toplumda yer edinmeyi başaran bir karakterdir. Ayşe, Fas’a geldikten sonra Fransa’daki yaşam tarzını da beraberinde getirir ancak bu durum, özellikle babası tarafından hoş karşılanmaz. *“Emin direksiyonun başına geçip ağzına bir sigara götürdü. Çakmağa doğru eğilirken kızının bacaklarına kaçamak bir bakış attı. Bu rükuşlük de neyin nesi? Burası Fransa değil”* (Slimani, 2022, s.53-54). Emin’in bu sözleri aslında kendi benliğinde oluşan düşünceler değil, toplumun geleneksel ve ataerkil yapısının bir yansımasıdır. Böylece Ayşe, babasından bu sözleri duysa da roman boyunca kendi düşüncelerinin arkasında duran ve toplumun dayattığı geleneksel, baskıcı anlayışa boyun eğmeyen bir karaktere dönüşür. Slimani, bu üçlemesinde güçlü kurgusal kadın karakterlere yer verirken, toplumun ve bu karakterlerin bilinçaltındaki yansımalarına da derinlemesine bir yolculuk sunmaktadır. Üçlemenin ilk romanının alt başlığı olan “Savaş, Savaş, Savaş” aslında okuyucu tarafından Fas’ın bağımsızlık savaşı, kadınların özgürlük savaşı ve yazarın adalet savaşı olarak da yorumlanabilir. Fas’ın bağımsızlık mücadelesi sırasında meydana gelen ölümler, adaletsizlikler ve çeşitli olaylar, toplum üzerinde kötü travmalar bırakır.

Patlamaları ilk önce kadınlar duydu. Kulakları yavrularının çığlıklarını, bastalarının inlemelerini algılamaya alışkındı ve göğüsleri kötü bir önsözyle ezilerek yataklarında oturdular. Mathilde çocukların odasına koştu. Uykuyla ısınan ve gevşeyen bedenleri taşıdı. Selim’e sarıldı: “Her şey yolunda, her şey yolunda” (Slimani, 2020, s.298).

O dönemde Fas, Fransız sömürgesi altındadır. Bu nedenle Fas toplumunun ortak bilinci, Avrupalıların kötü olduğu yönünde düşünceler doğar. Çünkü romanda da belirtildiği gibi, Avrupalılar onların topraklarını işgal etmiş ve bu toprakları kendi çıkarları için kullanmışlardır. Yerli halk ise o dönemde köle ya da tarım işçisi olarak yoksulluk içinde yaşamaktadır. Özellikle bu durum, toplumda ortak bir bilinç olarak milliyetçilik duygusunun doğmasına neden olur ve bu duygularla birlikte bağımsızlık mücadeleleri ortaya çıkar. Bu bağımsızlık savaşı sırasında yaşanan patlamalar, ölümler ve silah sesleri, orada yaşayan her bireyin bilinçaltına işler ve böylece olayları deneyimleyen herkesin hafızasında silinmez bir iz olarak kalır. Bir diğer savaş ise, baskılanan kadınların özgürlük hakları ve kadının toplumdaki yeri konusundadır. Slimani, bu üçleme anlatısında kadınların özgür düşüncelerini ve kadınlığın önemini sürekli olarak öne çıkararak, ataerkil toplumda yerleşmiş erkek egemenliğini sarsmayı amaçlamaktadır. Yazar, bu düzeni yıkmak isterken aslında geleneksel toplumda baskılanan Muylala ve Selma gibi kadın karakterlerin yaşadığı psikolojik sorunları da gözler önüne sermektedir.

Bizî öldürmeye kalktı o tabancayla, anneni, ablani ve beni. Tembel olduğumu, okulda çalışmadığımı iddia ediyordu. Ama işin aslı şu, parlak bir öğrenci olsaydım, Ayşe Hanım kadar parlak olsaydım da gütmeme asla izin vermezdi. Eğitim masraflarını asla üstlenmezdi. O zaman ne anlamı var, ha? Senin yaşındayken hostes olmayı hayal ediyordum. Hostes mi? diyordu. Oldu olacak orospu ol daha iyi (Slimani, 2022, s.61-62).

Selma'nın abisi hakkındaki bu sözleri, aslında onun içinde biriken baskının duygusal bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Böylelikle yazar, ataerkil ve geleneksel toplumda ezilen kadınların maruz kaldığı baskıları, adaletsizlikleri ve yok sayılmalarını, kadın karakterlerin bilinçaltı aracılığıyla okura aktarır. Ayrıca, Slimani roman üçlemesi boyunca kadınların hak ve özgürlüklerine odaklanırken, serinin son kitabı *J'emporterai le feu*'de bu anlatıyı adeta dolaylı bir adalet mücadelesine dönüştürmüştür. Yazar, özellikle babasının gerçek hayatta haksız suçlamalarla cezalandırılmasından etkilenerek bu anlatıyı Mehdi karakteri üzerinden kurgulamıştır. Ayşe'nin eşi Mehdi, Fas'ta önemli bir devlet kurumunda çalışmaktadır ve görevi sırasında çeşitli suçlamalarla yargılanır ve cezalar alır. Bu olaylar, onun ölümünü hazırlar. Slimani, bu olayları babasının gerçek yaşam öyküsünden ilham almış ve onları romanının kurgusuna dahil etmiştir. Yazar, toplumu eleştirirken adeta bir katarsis yaşar ve iç dünyasında oluşan düşünceleri romana yansıtır. Babasının ölümü onda bir travma yaratmıştır ve bu ölümden toplumu sorumlu tutmaktadır. Böylece yazar, kendi iç dünyasını romana yansıtarak adeta adaletsizliklere karşı bir savaş açar. *"Bize zarar veren herkesten, adaletsizliğe karşı intikam almak istiyordum. İçimde olanları onlara göstermek istiyordum"* (Louisiana, 2022, 27 Mayıs). Böylelikle yazar, Başkalarının Ülkesi üçlemesinde kendi ve ailesinin hayatından ilham alarak, bağımsız, boyun eğmeyen ve kendi kararlarını alabilen güçlü kurgusal kadın karakterler yaratırken, ilk romanı Gulyabaninin Bahçesi, evli ve bir çocuk annesi olan Adèle'in iki farklı yaşamına odaklanır. Adèle, evliliğinde kocası Georges'in sözlerini dinleyen, ona karşı fazla ses çıkarmayan ve ayrıca anneliği benimsemese de buna zorunluluktan katlanan silik bir karakter rolündedir, ama diğer yaşamında bastırılmış olan cinsel arzularının izinden giden ve kendi yaşamının patronu olan güçlü bir kadın figür temsil eder. Adèle, çocukluğunda Milan Kundera'nın *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanından etkilenmiş, davranışlarını da bu romana göre şekillendiren bir karakter yapısına sahiptir. Bu durum, onun kendi cinsel arzularını keşfetmesini sağlar, hayatını bütünüyle bunun üzerine kurar. Evliliği bile bu arzularının önünde bir engel oluşturmaz ve sürekli olarak eşini aldatır. Adèle, iki dünya arasında sıkışmış bir karakterdir. *"Gözaltı morluklarını makyajla kapattıktan sonra. Şimdilik; iki dünya arasında kalmış, şimdiki zamana hâkim. Tehlike geçti"* (Slimani, 2024, s.23). Bu durum, kendi hayatında sürekli sorunlara yol açmaktadır. Bunlar, anlatı boyunca onun kocasından farklı adamlarla ilişki yaşamasından kaynaklanan suçluluk duygusu ve kocasının bunu öğrenmemesi için gösterilen çabalarıdır. Ancak romanın son bölümünde, kocası yasak ilişkilerini öğrenince Adèle evi terk eder. Böylece, okur anlatı boyunca iki farklı yaşam süren bir kadın karakteri gözlemler. Yazarın gerçek hayatından izler taşıyan Adèle karakteri, ilk yaşamında silik bir eş olarak bağımsızlığını bulamayan bir roledir. Aslında, toplumun ona değer biçtiği bir rolün içindedir, çünkü birçok toplumda kadınlar ilk olarak annelikle öne çıkarılır ve kocasının sözünden çıkmayan bir yapıda olmaları gerektiği savunulur. Bu durum, kadınların özgürlüklerini kısıtlamaktadır. Ama

ikinci yaşamında ise Adèle bağımsızdır ve erkeklerle eşit haklara sahip bir konumdadır. Ayrıca yazar, romanda Fas kökenli olmasının da etkisiyle, cinsel dürtüleri bastırılmış kadınlara bir ses olmayı hedeflemiştir.

Hayal kırıklığına uğramış, yalan söyleyen, çift yaşam süren bir kadın. Pızmanlık ve kendi ikiyüzlülüğü tarafından kemirilen bir kadın. Yasakları aşan ama baz alamayan bir kadın. Adèle, bir bakıma, Faslı genç kadınların cinselliğinin biraz uç bir metaforudur (Slimani, 2017, s.6).

Böylelikle, yazar roman boyunca ana karakterin iki farklı yaşamı üzerinden kadının toplumdaki yerini sorgulamaktadır. “Sanki ben bu hayatın ötesinde bir şeylerin hayalini kurmuyor muyum sanıyorsun? Benim hayallerim yok mu, bazen kaçmak istemiyor muyum?” (Slimani, 2024, s.23). Slimani, Adèle gibi karakter kurgulayarak hem güçlü bir profili hem de toplumun normları altında baskılanmış bir karakteri okuyucuya sunar. Yazarın, eserlerinde böylesine güçlü kurgusal kadın imgeleri ise eşitlik arayışının bir simgesi olarak görülebilir. Diğer yandan Slimani, Hoş Nağme adlı romanında geleneksel ve modern kadın ikilemi üzerinden kadın kimliğini sorgulayıcı bir biçimde okuyucuya sunar. “Hoş Nağme, eşitlikçi feminizm akımının ortaya attığı süper kadın modeline farklı bir açıdan örnek oluşturur. Romanda bu modeli temsil eden iki kadın- anne figürü vardır. Kadınlardan biri modern, özgür ve sosyal anne Myriam, diğeri geleneksel, içe dönük ve eve bağımlı dedi Louise” (Yücedağ, 2023, s.154). Slimani, bu eserinde de güçlü ve baskı altındaki kadın figürleri üzerinden bir anlatım benimsemiştir. Myriam, kendi ayakları üzerinde durabilen bir konumdayken, Louise ise hayatını eşinin kararlarına göre yaşar. Yazar, diğer romanlarına kıyasla bu eserinde zıtlık içeren bir olguyu da ortaya koyar. Bu durum, özgür bir yaşam süren Myriam’ın Arap kökenli, Louise’nin ise Avrupalı olmasıdır. Böylelikle, yazar zıtlıklar ile okuyucu da etkileyici bir izlenim bırakır.

Aslında Slimani, yapıtlarında kadının toplumdaki konumunu sorgularken bir yandan da adalet arayışı içindedir. Herkesin eşit olduğu bir dünya düzenini savunur. Yazarın eserlerinde kurguladığı kadın karakterler bir nevi eşitlikçi toplumu arzulayan elçiler gibi konumlandırılabilir.

Farklı türden kadınlarla konuştum ve aynı zamanda içsel bir çalışma yapmaya, hatırlamaya çalıştım. Bunun ne kadar yabancılaştırıcı ne kadar küçük düşürücü olabileceğini... Cinselliğin yasaklandığı bir ülkede yaşamak kadınlar için ne demek? Kadınlar için tek seçenek ya bakire olmak ya da evli olmaktır. Ama cinsellik yasaktır, zina yasaktır. Eşcinsellik yasaktır ve kürtaj yasadışıdır. Fas'ta her gün 600 gizli kürtaj gerçekleşiyor. Bu beni derinden öfkeliyor, içimde büyük bir isyan yaratıyor. Yıllardır bu konuda yazıyorum. Bu yüzden bu kadınların sesini doğrudan ve çok açık bir şekilde duyurmak istiyorum. Aslında, FASLI KADIN diye bir şey yok. Benim kitaplarımda yapmaya çalıştığım şey, bireyi merkeze koymak ve bizci büyük harflerle tanımlayan kavramlara karşı savaşmak: KADIN, EŞCİNSELLİK, SİYAH, BEYAZ...” (Librairie le failles, 2020, 23 Kasım).

Bir bakıma, Slimani’nin yapıtlarında bulunan kurgusal kadın karakterler adaletin bir simgesi olarak görülebilir. Bu karakterler, adaletsizliğe ve baskı altında yaşama durumuna karşı bir direnişin sembolü olarak da nitelendirilebilir.

SONUÇ

Leila Slimani, yapıtlarında ataerkil toplumda baskılanan kadınların sorunlarını ele alırken, ayrıca onların bilinçaltında yatan travmaları da okuyucuya yansıtır. Özellikle yazar, kadının yeri, adaletsizlik ve psikolojik olgular gibi temaları hikayelerinde kurgusal kadın karakterler aracılığıyla ortaya koyar. Bu temaların en belirgin şekilde görülebildiği eseri ise ‘Başkalarının Ülkesi’ adlı üçlemidir. Slimani, üçlemesinde kendi aile soy ağacını resmederken, Fas'ta yaşanan olayları da Avrupalı Mathilde 'in gözünden okuyucuya aktarır. Böylece yazar, Doğu-Batı çatışmasını gözler önüne serer. Özellikle, Slimani üçlemesinde ataerkil toplumda baskılanan kadınların yaşadığı toplumsal ve psikolojik problemleri ustalıkla işler. Ayrıca, yazar edebiyatı adeta bir savunma aracı olarak kullanır ve kurguladığı kadın karakterler üzerinden eşitlikçi ve adaleti bir dünya anlayışını arzulamaktadır. Bu yüzden, Slimani yapıtlarında kadın karakterleri ön plana çıkararak onların varlıklarının önemini gösterir.

Beni derinden etkileyen, duygulandıran, öfkeliendiren ve kimi zaman isyan ettiren bu hikâyeleri paylaşmaktı. Pek çok erkek ve kadının gözlerini çevirmeyi tercih ettiği bir toplumda, çoğu zaman acı dolu bu yaşam kesitlerine kulak vermek istedim. Hayatlarını anlatarak ve tabuları yıkarak bana içlerini açan tüm bu kadınlar, bana aslında tek bir şeyin mesajını verdiler: Hayatları önemliydi. Onlar önemliydi ve önemli olmalıydılar (Slimani, 2017, s.6).

Ayrıca yazar, ilk romanı Gulyabaninin Bahçesi'nde, Adèle gibi iki farklı yaşam süren kurgusal bir kadın karakter üzerinden hem güçlü bir figür ortaya koyar hem de baskılanmış geleneksel kadın tiplemesini yansıtarak zıtlıklarla dolu bir anlatı sunar. Bir başka romanı olan Hoş Nağme'de ise, yine güçlü bir kadın karakter olan Myriam'ın karşısına, ataerkil toplumda baskılanmış bir başka kadın figürü Louise'i koyarak, adaletli bir yaşam arayışının dengesini ortaya koyar. Slimani, böylelikle edebiyat aracılığıyla yapıtlarında kadınların adalet arayışını kurgusal kadın karakter imgeleri üzerinden duyurmuş, ayrıca onların yaşadığı psikolojik ve toplumsal problemleri ele alarak eşitlikçi bir dünya anlayışını ortaya koymuştur. Nitekim, Slimani yalnızca kadınların değil, dünyadaki herkesin eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur bir düşüncesi yapısını eserlerine yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

- Avcı, C. (2025). Leïla Slimani'nin Chanson Douce Adlı Romanının Postkolonyal Söylem Çerçevesinde İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 42(1), 1- 10
<https://dx.doi.org/10.32600/huefd.1519651>.
- Badinter, E. (1992). Biri Ötekidir: Kadınla erkek arasındaki yeni ilişkiler ya da Androjin Devrim (Ş. Tekeli, Çev.) Afa Yayınları.
- Badinter, E. (2011). Kadınlık mı? Annelik mi? (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beauvoir, S. (2019). İkinci Cinsiyet (G. Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Kristeva, J. (2016). Simone de Beauvoir Aramızda. İstanbul: Sel yayıncılık.
- Librairie Le Failler (2020, 23 novembre). Rencontre avec Leïla Slimani autour de pays des
<https://www.youtube.com/watch?v=CEWUtEszbgo&t=2217s> | autres" (Vidéo).
- Louisiana Channel (2022, 27 mai). "I decided to write for revenge. Against the injustice." Writer Leïla Slimani
<https://www.youtube.com/watch?v=5xW-4hKs9c4&t=792s> (Vidéo).
- Slimani, L. (2017). Sexe et Mensonges La Vie Sexuelle Au Maroc. Paris: Éditions des Arènes (Cette édition électronique du livre Sexe et mensonges de Leïla Slimani a été réalisée le 9 juin 2017 par Soft Office).
- Slimani, L. (2020). Başkalarının Ülkesi (Çev. Işıtan Tual Şekercigil). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Slimani, L. (2020). Le Pays des Autres. Editions Gallimard (Cette édition électronique du livre Le pays des autres de Leïla Slimani).
- Slimani, L. (2022). Dans Edişimize Baksanıza (Çev. Aslı Anar). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Slimani, L. (2024). Gulyabaninin Bahçesi (Çev. Deniz Kureta). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Slimani, L. (2025). J'emporterai le feu. (Cette édition électronique du livre J'emporterai le feu de Leïla Slimani a été réalisée le 8 novembre 2024 par les Éditions Gallimard).
- Yapar Gönenç, A. (2006). Fransa'da ve Türkiye'de Kadın Hareketleri, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 27, 63-84. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212219>
- Yücedağ, Seçil (2023). Leïla Slimani'nin Hoş Nağme adlı romanında "Süper Kadın Modeli" kapsamında kadın rolleri. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(140), 149-160.
<https://dx.doi.org/10.29228/ASOS.69218>

Bellek, Travma ve Kimlik Arasında: *Perec*'te Parçalı Anlatı ve Özkurmaca

Uğur TÜRKSEVER *

ÖZ

Bu çalışma, George Perec'in *W ya da Çocukluk Hatırası* eserinde kullanılan parçalı anlatıyı ve bu anlatının hafıza, travma ve kimlik temalarıyla ilişkisini incelemektedir. Parçalı anlatı, modern ve postmodern edebiyatın bir özelliği olarak, doğrusal olmayan, kesintili ve çoğulcu bir yapı sunmaktadır. Bu yapı, okuyucuyu metnin anlamını yeniden inşa etmeye davet eder ve sabit bir hakikatin reddine işaret eder. Eserdeki iki paralel anlatı -bir distopik hikâye olan *W Adası* ve Perec'in *Çocukluk Anıları*- farklı dilsel ve yapısal kontrastlarla sunulur, bu da okuyucunun aktif katılımını teşvik eder. Hafıza ve travma teorileri, parçalı anlatının tematik derinliğini anlamada önemli bir rol oynamaktadır. Perec, kayıplarını ve travmalarını doğrudan değil, dolaylı ve parçalı bir biçimde aktararak, bu temaların temsilini güçlendirir. Eserin özkurmaca özelliği, yazarın kimlik arayışını karmaşıklarlaştırır ve kurgusal ile otobiyografik gerçeklik arasındaki gerilimi vurgular. Bu makale, *W ya da Çocukluk Hatırası*'nin parçalı anlatı yapısının, eserle ilgili estetik ve kültürel etkileri nasıl şekillendirdiğini ve bu yapının okuyucuya anlam üretme sürecinde nasıl bir etki yarattığını analiz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: parçalı anlatı, özkurmaca, George Perec, *W ya da Çocukluk Hatırası*, hafıza, travma, kimlik

Between Memory, Trauma, and Identity: Fragmented Narrative And Auto Fiction in *Perec*

ABSTRACT

This article examines the fragmented narrative structure employed in George Perec's *W, or the Memory of Childhood* and its relationship with the themes of memory, trauma, and identity. As a hallmark of modernist and post modernist literature, the fragmented narrative presents a non-linear, discontinuous, and pluralistic form that invites the reader to reconstruct meaning and signals a rejection of fixed truth. The novel's two parallel narratives -*the dystopian story of the island of W* and *Perec's childhood memories*- are presented through contrasting linguistic and structural patterns, encouraging the reader's active participation. Theories of memory and trauma play a crucial role in understanding the thematic depth of this fragmented structure. Perec conveys his losses and traumas not directly, but in an indirect and fragmented manner, thereby reinforcing the representation of these themes. The autofictional quality of the work complicates the author's search for identity and emphasizes the tension between fictional and autobiographical reality. The article analyzes how the fragmented narrative structure of *W, or the Memory of Childhood* shapes the aesthetic and cultural dimensions of the work and how it influences the reader's engagement in the process of meaning-making.

Keywords: fragmented narrative, autofiction, Georges Perec, *W, or the Memory of Childhood*, memory, trauma, identity

GİRİŞ

Georges Perec, 20. yüzyılın en etkili ve yenilikçi Fransız yazarlarından biri olarak, modernizm ve postmodernizmin edebiyat üzerindeki etkilerini derinlemesine ve çok katmanlı biçimde ele alma yeteneği ile tanınmaktadır. 1936 yılında doğmuş olan Perec, yaşamsal boyunca edebiyat dünyasına sunduğu eserlerde, özellikle Yahudi kimliği, II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan travmalar ve kişisel kayıplarına dair derin izleri işlemeyi ihmal etmemiştir. Bu yaşamsal ve tarihsel etkiler, onun yazılarında hem duygusal bir yoğunluk hem de tematik bir derinlik oluşturmaktadır. Yazar, özellikle *La Vie mode d'emploi* (Yaşam Kullanma Kılavuzu) ve *W ou le souvenir d'enfance* (*W ya da Çocukluk Hatırası*) gibi eserleriyle tanınır; bu yapıtlar, belleği, kimliği ve anlatının inşasını ayrıntılı biçimde inceleyen hem edebi hem de kuramsal açıdan önemli örnekler olarak kabul edilmektedir. Perec'in eserleri, yalnızca bireysel bir yazar deneyimini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel olaylarla bireysel belleğin kesişimini de araştırır.

1975 yılında yayımlanan *W ou le souvenir d'enfance*, George Perec'in en çok tartışılan ve analiz edilen eserlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, bir yandan otobiyografik unsurlar taşıyan bir anlatı sunarken, öte yandan distopik bir hikâyeyi de paralel olarak işler ve bu sayede okuyucuya çok katmanlı bir

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, ugurturksever@hotmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0003-3953-3322>.

okuma deneyimi sunmaktadır. Metin, anlatıcının çocukluk anılarını yeniden hatırlama çabası ve yaşadığı kayıpların ve travmaların izini sürme arayışı üzerine odaklanır. Perec, çocukluk masumiyetini ve travmatik deneyimleri hem dilsel hem de yapısal düzeyde iç içe geçirecek, okuyucunun olayları yalnızca birer hatıra olarak değil, aynı zamanda birer anlatım mekânı olarak deneyimlemesini sağlar. Bu iki paralel anlatı arasındaki geçişler, zaman ve mekânın geleneksel algısını sarsar ve okuyucuyu, metnin anlamını sürekli olarak yeniden kurmaya yönlendirir. Böylece okur, geçmiş ve kurmacanın iç içe geçtiği bir alanda aktif bir rol üstlenmektedir.

W'de Perec'in kendi yaşamını kurmaca bir biçimde yeniden inşa etme çabası, özyaşamöyküsü ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu yaklaşım, bireysel geçmişin yalnızca bir yansıması olmanın ötesine geçer ve aynı zamanda kolektif travmaların ve belleğin tanıklığını da sunar. Perec'in deneyimi, özellikle soykırım ve savaşın yarattığı toplumsal travmalar ışığında değerlendirildiğinde, metnin tematik derinliği daha da belirginleşir. Yazar, bireysel hatıraları ve kayıpları, evrensel bir bağlamda sunarak, kişisel belleği toplumsal belleğe bağlar.

Perec'in yapıtı, parçalı anlatım tekniklerini ustaca kullanarak klasik roman biçiminin sınırlarını aşar. Doğrusal anlatıyı reddeden yazar, okuyucuyu metnin anlamını sürekli sorgulamaya ve çözümlemeye davet eder. Bu teknik hem bireysel hem de kolektif bellekle ilgili temaların derinlemesine işlenmesini sağlar. *W ou le souvenir d'enfance*, bellek, travma ve kimlik arayışı gibi temaları işlerken, kurmaca gerçeklik ile özyaşamöyküsel arasındaki gerilimi de okuyucuya hissettirir. Perec'in bu yaklaşımı, okurun metinle etkileşimini aktif bir sürece dönüştürür ve parçalı anlatının estetik etkisini güçlendirmektedir.

Bu çalışma, *W ou le souvenir d'enfance*'in parçalı anlatı yapısını, yazarın bellek, travma ve kimlik temaları etrafında nasıl ele alındığını ve okuyucudaki yansımalarını irdelemeyi amaçlamaktadır. Metnin her bir bölümü, okurun anlam üretme sürecine doğrudan katkıda bulunur; okuyucu, parçaları birleştirerek hem yazarın çocukluk dünyasına hem de kurmaca W adasına dair kapsamlı bir anlayış geliştirir. Sonuç olarak, Perec'in eserleri, yalnızca edebi bir başarı olarak değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal hafızayı sorgulayan düşünsel bir zemin olarak da görülmelidir.

1. Parçalı Anlatının Kuramsal Çerçevesi

Parçalı anlatı, modernist ve postmodernist edebiyatın en belirgin yapısal özelliklerinden biri olarak, anlatının doğasına köklü bir biçimde meydan okumaktadır. Geleneksel, kronolojik ve bütünlüklü anlatı biçimlerinden uzaklaşarak, gerçekliğin artık tek bir merkezden veya doğrusal bir hat üzerinden temsil edilemeyeceğini savunur. Bu yönüyle parçalı anlatı, yalnızca bir anlatım tekniği değil, aynı zamanda bir düşünme biçimidir. Hutcheon (1988), parçalı anlatıyı şu şekilde tanımlar: "*Postmodernist anlatılar genellikle parçalı, süreksiz ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir; bu durum, tarihsel ve kurgusal gerçekliklerin tek bir doğrusal anlatıyla sınırlandırılmayacağını vurgular*" (s. 23). Bu tanım, postmodernizmin temel varsayımlarından biri olan çoğulluk ve merkezsizliği açık biçimde yansıtır. Dolayısıyla parçalı anlatı, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda ontolojik bir tavidir; yazar, anlamın artık tek bir otorite tarafından belirlenemeyeceğini kabul etmektedir.

Parçalı anlatı, okurun metnin pasif bir alıcısı olmaktan çıkarır ve anlamın aktif bir üreticisine dönüştürür. Barthes (1970), "yazılabilir metin" kavramını ortaya koyarak, metnin anlamının yalnızca yazarın niyetiyle sınırlı kalmadığını, okurun yeniden yazma süreciyle üretildiğini vurgular. Ona göre "*metin bir galaksi gibidir; anlamın yıldızları bu uzamda birleşir*" (s. 12). Bu benzetme, parçalı anlatının doğasına uygun olarak, metnin bir bütün değil, sürekli yeniden bir araya getirilen bir sistem olduğunu ima eder. Okur, parçalar arasında bağlantılar kurarak anlam üretir ve bu süreçte her okuma eylemi yeni bir metin ortaya çıkarmaktadır.

Anlatıbilim açısından bakıldığında, parçalı anlatının biçimsel düzeydeki görünümü, zamanın, olay örgüsünün ve anlatıcı perspektifinin düzenlenişinde kendini göstermektedir. Genette (1980), anlatının kronolojik düzensizlikler, analeptik (geriye dönüş) ve proleptik (ileriye sıçrama) yapılar aracılığıyla parçalanabileceğini belirtmektedir (s. 35). Bu teknikler, okurun metinle etkileşimini daha karmaşık hâle getirir; anlatı artık bir çizgi üzerinde ilerleyen bir hikâye değil, zamansal sıçramalarla dolu çok yönlü bir ağ haline gelir. Bu durum, okuyucuyu anlamı yeniden kurgulamaya zorlar ve anlatı ile gerçeklik arasındaki ilişkinin kırılma doğasını görünür kılar.

Parçalı anlatı, aynı zamanda özkurmaca (autofiction) ile doğrudan ilişkilidir. Özkurmaca, bireysel kimliğin, otobiyografik öğelerin ve kurgusal unsurların iç içe geçtiği bir tür olarak, anlatının bütünlüğünü bilinçli bir şekilde sorgulamaktadır. Doubrovsky (1977), özkurmacayı “kurmaca ile otobiyografinin iç içe geçtiği bir anlatı” olarak tanımlar (s. 19). Bu türde yazar, bir yandan kendi yaşam öyküsünü aktarırken, diğer yandan bu aktarımı kurmacanın alanına taşır. Böylece hem gerçeğe hem de kurguya ait bir anlatı ortaya çıkar. Lejeune (1989) ise özkurmacayı, “otobiyografik antlaşma ile kurmaca anlatı arasında bir gerilim” olarak tanımlar (s. 13). Lejeune’un bu tespiti, özkurmacanın temel paradoksuna işaret eder: Yazar hem kendi kimliğini ortaya koyar hem de onu kurmaca maskelerin ardına gizler.

Georges Perec’in *W ou le souvenir d'enfance* adlı eseri, bu kuramsal tartışmaları somutlaştıran en etkileyici örneklerden biridir. Perec, kendi çocukluk anılarını kurgusal bir çerçevede inşa ederken hem bellekle hem de kimlikle ilgili sorgulamalar yürütür. Parçalı anlatı burada yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda bir tematik zorunluluktur; yazarın belleği, savaşın ve travmanın etkisiyle zaten parçalanmıştır. Bu nedenle Perec’in anlatısı, bellek gibi kesintili bir yapıya sahiptir. Özkurmaca ile parçalı anlatının birleşimi hem bireysel deneyimin hem de tarihsel travmanın anlatı içindeki yerini karmaşık bir şekilde görünür kılar.

Bellek ve travma kuramları, parçalı anlatının tematik derinliğini anlamak açısından büyük önem taşır. Caruth (1996), travmanın “doğrudan dile getirilemez” olduğunu, çünkü travmatik olayın deneyim anında tam olarak kavranamadığını, yalnızca dolaylı ve parçalı biçimlerde temsil edilebileceğini belirtir (s. 4). Bu bakış açısına göre travma, anlatının kesintiye uğradığı, dilin yetersiz kaldığı noktalarda görünür hâle gelir. LaCapra (2001) ise travmatik belleğin doğasının kesintili olduğunu ve bireyin geçmişiyle kurduğu ilişkinin süreklilikten yoksun bulunduğunu ifade eder (s. 21). Travmatik deneyim, anıların zamansal bütünlüğünü parçalar; bu nedenle travmayı anlatmak, ancak parçalı bir biçim aracılığıyla mümkündür.

Felman ve Laub (1992) de soykırım anlatılarının doğrudan değil, dolaylı, simgesel ve metaforik yollarla ifade edilebildiğini vurgulamaktadır (s. 5). Travmanın temsil edilemezliği, anlatıyı zorunlu olarak çok katmanlı ve eksik hâle getirir. Perec’in *W ou le souvenir d'enfance* adlı eserinde bu durum açıkça gözlemlenir: çocukluk anıları, savaşın gölgesinde parçalanmış bir belleğin kırıntıları hâlinde sunulmaktadır. Yazar, anlatının sürekliliğini bilinçli olarak bozar; anıların kesintili doğası, travmanın içsel yankılarını estetik bir stratejiye dönüştürür.

Parçalı anlatı, bu bağlamda yalnızca bir biçimsel yenilik değil, aynı zamanda travmatik belleğin temsilinde etik bir zorunluluktur. Belleğin eksik ve güvenilmez doğası, okurun da metne katılımını gerektirir; okur, anlatının boşluklarını doldurarak anlamı yeniden kurar. Bu durum Barthes’ın (1970) “metnin, okur tarafından yeniden üretilen bir yapı olduğu” düşüncesiyle örtüşür (s. 12). Okur, metnin sessizliklerini, kesintilerini ve belirsizliklerini anlamın bir parçası olarak kabul etmektedir.

Parçalı anlatı hem biçimsel hem de tematik düzeyde çağdaş edebiyatın en güçlü anlatı stratejilerinden biridir. Perec’in eserlerinde bu strateji, bireysel ve kolektif belleğin karmaşık yapısını temsil etmenin bir yolu hâline gelir. Parçalı anlatı, estetik bir tercih olmanın ötesinde, travmanın, belleğin ve kimliğin doğasına uygun bir ifade biçimi sunmaktadır. Böylece Perec’in *W ou le souvenir d'enfance*’ında olduğu gibi, metin yalnızca bir hikâye değil, aynı zamanda hatırlamanın, unutulmanın ve yeniden inşanın edebi bir alanı hâline gelir.

2. *W ya da Çocukluk Hatırası*’nda Parçalı Anlatının Yapısal Özellikleri

W ou le Souvenir d'enfance (*W ya da Çocukluk Hatırası*), iki paralel anlatıdan oluşur: Bunlardan ilki, *W* adlı hayali bir adada geçen totaliter bir toplumun distopik hikâyesidir; diğeri ise Perec’in II. Dünya Savaşı sırasında geçen çocukluk anılarından oluşan özyaşamöyküsel parçalardır. Bu iki anlatı kronolojik bir düzene göre ilerlemez; aralarındaki geçişler kesintilidir. *W* Adasındaki hikâye, soğuk, sistematik ve bürokratik bir dille yazılmıştır; spor merkezli totaliter rejimi ayrıntılı biçimde betimler. Buna karşılık, otobiyografik bölümler kısa, parçalı cümlelerle ve bulanık hatıralarla örtüldür. Örneğin Perec (1975), annesinin kaybını dolaylı bir biçimde şöyle dile getirir: “*O kadar az şey hatırlıyorum*” (s. 45). Bu iki anlatı tematik olarak bağlantılı olsa da parçalı yapıları okuru anlamı yeniden kurmaya zorlar.

Perec'in parçalı anlatısı, dilsel ve yapısal karşıtlıklarıyla dikkat çeker. W adasındaki anlatı nesnel ve soğuk bir tonda kaleme alınırken, otobiyografik bölümler duygusal ve parçalı bir nitelik taşır. Örneğin, W adasındaki spor yarışmalarını betimlerken Perec (1975) şöyle yazar: “*Yarışmacılar yalnızca kazanmak için koşar; kaybetmek yok olmaktadır*” (s. 89). Bu mekanik ve duygusuz anlatım, otobiyografik bir sahnedeki kaotik belirsizlikle çelişir: “*Bir tren, bir istasyon, annemin elini tutuyorum, sonra her şey bulanıklaşıyor*” (Perec, 1975, s. 72). Bu dilsel karşıtlık, iki anlatı arasında sürekli bir gerilim yaratır. Genette'in (1980, s. 35) “anlatı çarpıklıkları” kavramı, bu süreksiz yapıyı açıklamak açısından önemlidir; Perec, kronolojik düzensizlikler ve geriye dönüşlerle anlatıyı bilinçli biçimde parçalar.

Parçalı anlatı, eserin estetik etkisini güçlendirir. Her bölüm, bir yapboz parçası gibi, bütünü anlamak için bir araya getirilmelidir. Örneğin, W adasındaki kuralları betimlerken Perec (1975) şöyle yazar: “*Her yarış, bir öncekisinin sonucuna bağlıdır; hiçbir şey şansa bırakılmaz*” (s. 124). Bu sistematik düzen, otobiyografik bir bölümdeki belirsizlikle Zıtlık oluşturur: “*Bir sokak, bir ev, belki bir bahçe, ama hiçbir şey net değil*” (Perec, 1975, s. 58). Bu yapı, Hutcheon'un (1988) “çoğul yapı” tanımıyla örtüşür; anlatılar birbirinden bağımsız görünse de tematik bir bütün oluştururlar (s. 23). Barthes'in (1970) “metin bir galaksi gibidir” düşüncesi de bu durumu destekler; okur, Perec'in anılarındaki boşlukları W'nun kurmaca dünyasıyla doldurarak anlam üretir (s. 12).

Perec'in parçalı anlatısı, okurun etkin katılımını zorunlu kılar. Örneğin, bir otobiyografik bölümde Perec (1975) şöyle der: “*Bir kadın, belki teyзем, bana bir şey söylüyor ama ne dediğini hatırlamıyorum*” (s. 93). Bu belirsizlik W adasındaki katı kurallarla keskin bir tezat oluşturur: “*Yarışmacılar her sabah aynı saatte uyanır; disiplin yaşamın temelidir*” (Perec, 1975, s. 137). Bu kesintili yapı, okurun anlamı kendi zihninde inşa etmesini sağlar. Böylece parçalı anlatı hem estetik bir tercih hem de tematik bir gereklilik olarak işlev görür; belleğin ve travmanın temalarını daha da derinleştirmektedir.

3.Parçalı Anlatı Yoluyla Bellek ve Travmanın Temsili

Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance* (1975) adlı yapıtında belleğin kırılma yapısını ve travmanın temsil edilemezliğini parçalı anlatı aracılığıyla derin bir biçimde yansıtır. Eser hem biçimsel hem de tematik düzeyde, savaş sonrası dönemde travmanın anlatılabilirliğine dair temel sorular ortaya koyar. Yahudi bir aileden gelen Perec, II. Dünya Savaşı sırasında annesini Auschwitz toplama kampında kaybetmiş ve bu olay hem kişisel hem de tarihsel bir travmanın merkezinde yer almıştır. Bu kayıp, yazara göre yalnızca bireysel bir acı değil, aynı zamanda toplumsal belleğin kırılma yapısının bir göstergesidir. Ancak Perec bu travmayı doğrudan ve açıklayıcı bir şekilde dile getiremez; aksine, parçalı bir anlatı biçimi aracılığıyla dolaylı, eksik ve kesintili olarak temsil etmektedir.

Yazarın yaşanmışlıklarının olduğu bölümler, eksik anılar, belli belirsiz imgeler ve silik detaylarla örülüdür. Yazar bir yerde şöyle der: “*Annemin yüzünü hatırlamıyorum*” (Perec, 1975, s. 67). Bu kısa ve sade ifade, belleğin güvenilmez doğasını açıkça ortaya koyar. Bu durum, Caruth'un (1996) travma kuramıyla doğrudan ilişkilidir; Caruth, “*Travma doğrudan dile getirilemez*” derken (s. 4), travmatik deneyimin bilince ancak dolaylı, tekrar eden ve parçalı biçimlerde sızabileceğini savunur. Perec'in anlatısındaki sessizlikler, boşluklar ve kesintiler tam da bu kuramsal görüşü somutlaştırır. LaCapra (2001) da travmatik belleğin “süreksiz, kırık ve zamansal olarak dağılmış” olduğunu belirtir (s. 21). Dolayısıyla Perec'in anlatısı yalnızca bir kişisel hatırlama çabası değil, aynı zamanda hatırlamanın imkansızlığının da bir temsiline dönüşür.

Eserdeki ikinci anlatı düzlemi olan W adasındaki distopik hikâye, travmanın alegorik bir ifadesi olarak işlev görür. Bu kurmaca dünya, otobiyografik parçaların yankılandığı bir alegorik düzlem sunar. W adasında her şey katı kurallara bağlıdır; bireysellik yok edilmiş, rekabet hayatın merkezine yerleşmiştir. Perec (1975), bu durumu şöyle dile getirir: “*Kazananlar ödüllendirilir, ama kaybedenler yok olur; adada zayıflığa yer yoktur*” (s. 112). Bu cümle, Nazi kamplarındaki sistematik şiddetin ve insanlık dışı seçilme süreçlerinin alegorik bir yansımasıdır. Buradaki “zayıflığa yer yoktur” ifadesi, totaliter bir sistemin insanı makineleştiren ve kimliksizleştiren mantığını çağırıştırır.

Bu anlatı, otobiyografik bölümlerdeki travmatik sahnelerle yankı kurar. Perec bir başka bölümde “*Bir tren istasyonu, annemin silüeti sonra hiçbir şey*” (Perec, 1975, s. 81) derken, hatırlamanın sınırlarını ve travmanın oluşturduğu boşluğu görünür kılar. Bu kesintili hatırlama biçimi, Felman ve Laub’un (1992) Holokost anlatılarında gözlemledikleri “dolaylı ve metaforik temsil” anlayışıyla örtüşür (s. 5). Holokost tanıklıkları çoğunlukla dolaylı, simgesel ve parçalı biçimlerde dile getirilir; çünkü yaşanan travmanın şiddeti, dilin sınırlarını aşar. Perec de W adasındaki kurgusal sistem aracılığıyla kendi kişisel travmasını evrensel bir bağlama taşır; bireysel acı, böylelikle kolektif bir felaketin parçası haline gelir.

Parçalı anlatı, bu iki düzlemi -özyaşamöyküsel ve kurgusal olanı- birbirine bağlayan temel yapısal araçtır. Anlatının sürekli olarak iki farklı düzlem arasında gidip gelmesi hem travmanın süresiz doğasını hem de belleğin güvenilmezliğini yansıtmaktadır. Otobiyografik bölümlerdeki belirsizlikler, W adasındaki katı düzenle keskin bir tezat oluşturur. Perec (1975), bir otobiyografik sahnede “*Bir okul, bir yatakhane, ama yüzler bulanık; kimdiler?*” der (s. 104). Bu cümle bireysel belleğin eksik parçalarını temsil ederken, W adasındaki düzen şu sözlerle aktarılır: “*Her yarışmacı numarasıyla tanınır; isimlere gerek yoktur*” (Perec, 1975, s. 149). Burada bireyin silinmesi hem kişisel kimliğinin kaybına hem de travmanın yarattığı kimliksizleşme hissine işaret etmektedir.

Caruth’un (1996) travmayı “tekrarlayıcı ve dolaylı bir deneyim” olarak tanımlaması (s. 4), Perec’in anlatı stratejilerini anlamada da yol gösterici olmaktadır. Eserdeki tekrarlayan sahneler, sessizlikler ve ani geçişler, hatırlamanın travmatik doğasına uygun bir ritim oluşturmaktadır. Perec’in özyaşamöyküsüne ait bölümlerinde kısa, kesik ve sade cümlelerin kullanılması da tesadüf değildir; bu biçimsel tercih, belleğin parçalı doğasını doğrudan yansıtmaktadır. Örneğin, “*Bir köşe başı, bir tabela ama ne yazıyordu? Bilmiyorum*” (Perec, 1975, s. 116) ifadesi, unutmanın ve hatırlama arzusunun eşzamanlı varlığını gösterir. Bu cümledeki “bilmiyorum” sözcüğü hem bireysel hem de tarihsel bir sessizliğe işaret etmektedir.

W adasındaki anlatı ise bunun tam tersine, yapısal bir bütünlük ve kuralcılıkla tanımlanır: “*Tüm yarışmalar önceden belirlenmiş bir plana göre düzenlenir.*” (Perec, 1975, s. 162). Bu planlı, mekanik yapı, insanın bireyselliğini yitirdiği, belleğin yerini sistemin aldığı bir dünyayı temsil eder. Bu tezat, Perec’in eserinde iki farklı hafıza biçimini yan yana getirir: bir yanda kişisel, eksik ve duygusal bir bellek; diğer yanda soğuk, mekanik ve anonim bir toplumsal hafıza.

Perec’in parçalı anlatısı bu bağlamda, travmayı hem bireysel hem de kolektif düzeyde temsil eder. W adasındaki totaliter düzen, Nazi kamplarının sistematik vahşetini alegorik olarak yansıtırken; otobiyografik bölümler, bireysel kaybın kaotik, eksik ve sessiz doğasını gözler önüne sermektedir. LaCapra’nın (2001) belirttiği gibi, travmanın anlatımı her zaman “yeniden yaşama” ve “üstesinden gelme” süreçleri arasında gidip gelir (s. 21). Perec’in metni de bu iki süreç arasında salınır; W adasındaki kurmaca bölüm “yeniden yaşama”yı temsil ederken, özyaşamöyküsel bölümler “üstesinden gelme” çabasını yansıtmaktadır.

Perec’in parçalı anlatı yapısı, okurun da bu travmatik deneyimin bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. Okur, yazarın belleğinde kalan boşlukları doldurmaya, iki anlatı düzlemini birbirine bağlamaya davet edilir. Böylece okur, yalnızca anlamın değil, aynı zamanda tanıklığın da üreticisine dönüşmektedir. Parçalı anlatı hem biçimsel bir estetik strateji hem de etik bir tanıklık biçimi olarak, travmanın temsil edilemezliğini ifade etmenin en etkili yollarından birini oluşturur.

4.Özkurmaca Kimlik ve Parçalı Anlatı

W ya da Çocukluk Anısı adlı eserinde Perec, parçalı bir anlatı aracılığıyla özkurmaca türünü yeniden tanımlar. Doubrovsky (1977), özkurmacayı “kurmaca ile otobiyografinin iç içe geçtiği bir anlatı” olarak tanımlar (s. 19). Lejeune (1989) ise özkurmacanın otobiyografik sözleşme ile kurmaca anlatı arasında bir gerilim yarattığını vurgulamaktadır (s. 13). Perec, özyaşamöyküsel anılarını kurmaca bir dünyayla birleştirerek kimlik arayışını karmaşıklarır. W adasındaki distopik hikâye, çocukluk anılarının kaosa düzen getirme çabası gibi görünür; ancak bu düzen, totaliter bir sistemin soğukluğu karşısında çökmektedir. Perec’in (1975) adada bireyselliğin silinişini anlattığı bir bölümde söylediği gibi: “*Adaya gelen hiç kimse kendi hikayesini anlatmaz; yalnızca kurallar vardır*” (s. 175). Bu durum, özyaşamöyküsel bir bölümdeki kimlik sorgusuyla tezat oluşturur: “*Kimdim ben o zaman? Bir çocuktum ama kimin çocuğu?*” (Perec, 1975, s. 98).

Parçalı anlatı, özkurmancanın belirsiz doğasını pekiştirir. Özyaşamöyküsel bölümlerde Perec birinci tekil şahıs anlatımını kullanırken, kurmaca bölümlerde üçüncü tekil şahıs anlatımına geçer. Bu sayede kendi hikayesini hem içeriden hem dışarıdan bakabilir. Örneğin özyaşamöyküsel unsurların olduğu bir bölümde Perec (1975) şöyle der: “*Bir ayna, ama orada kendimi göremiyorum; yalnızca bir gölge*” (s. 127). Buna karşılık, W adasındaki anlatıda bireysellik tamamen silinmiştir: “*Yarışmacılar yalnızca birer numaradır; onların bir geçmişi yoktur*” (Perec, 1975, s. 188). Okur, Perec’in kimliğini bu parçalı anlatılar üzerinden yeniden kurar; bu da özkurmancanın ben-anlatımını karmaşıklıklaştırma gücünü gösterir.

Parçalı anlatı, Perec’in kimlik arayışını hem kişisel hem de evrensel düzleme yansıtır. Örneğin otobiyografik bir bölümde Perec (1975), çocukluğuna dair bir ayrıntıyı şöyle dile getirir: “*Bir mektup, belki annemden, ama ne diyordu? Unuttum*” (s. 143). Bu belirsizlik, W adasındaki katı kurallarla zıtlık oluşturur: “*Her hareket bir kurala tabidir; özgürlük sadece bir yanılsamadır.*” (Perec, 1975, s. 201). Bu yapı, Doubrovsky’nin (1977) özkurmaca tanımıyla örtüşür: “*kurmaca gerçekliği ile otobiyografik hakikat arasındaki gerilim*” (s. 19). Perec’in parçalı anlatısı, kimlik arayışını hem kişisel bir mücadele hem de evrensel bir sorgulama olarak sunmaktadır.

5.Parçalı Anlatının Estetik ve Kültürel Etkileri

Perec’in *W ou le Souvenir d’enfance* (*W ya da Çocukluk Hatırası*) eseri, modernist ve postmodernist edebiyata önemli bir katkı sağlar. Eser, deneysel edebiyat üretmeyi amaçlayan Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) hareketiyle ilişkilidir; bu hareket, matematiksel ve biçimsel kısıtlamalar kullanarak edebiyat üretmeyi hedeflemektedir. Perec’in parçalı anlatısı, Oulipo’nun yapıya ve biçime verdiği önemi yansıtırken, aynı zamanda derin bir duygusal ve tematik boyut sunmaktadır. Bu parçalı yapı, eserin estetik etkisini güçlendirir; kesintili anlatım okuru metne aktif biçimde katılmaya ve anlamı bir yapboz gibi yeniden kurmaya zorlar. Örneğin Perec (1975), W adasındaki kuralları anlatırken şöyle yazar: “*Her yarış, bir öncekisinin gölgesinde gerçekleşir; hiçbir şey unutulmaz*” (s. 213). Bu sistematik düzen, otobiyografik bir bölümdeki belirsizlikle tezat oluşturur: “*Bir an, belki bir rüya, ama hangisi gerçek?*” (Perec, 1975, s. 156)

Kültürel açıdan, Perec’in eseri Holokost’un temsilini dolaylı bir biçimde sunmaktadır. Felman ve Laub (1992), Soykırımı ilişkin anlatıların çoğunlukla metaforik ve dolaylı yollarla ifade edildiğini belirtir (s. 5). W adasındaki totaliter rejim, Nazi kamplarındaki insanlık dışı uygulamaları alegorik biçimde yansıtmaktadır. Perec (1975), adadaki yarışmacıların durumunu şöyle aktarır: “*Onlar yalnızca birer araçtır; insanlıkları yoktur*” (s. 226). Bu, otobiyografik bir bölümdeki kişisel kayıpla yankılanır: “*Annem gitti, ama nereye? Hiçbir şey bilmiyorum*” (Perec 1975, s. 169). Parçalı anlatı, bu kültürel temsilin etkisini güçlendirir; anlatılar arasındaki boşluklar, Holokost’un dile getirilemez doğasını yansıtmaktadır. LaCapra’nın (2001) travmatik belleğin parçalı doğasına dair analizleri, Perec’in yapısını anlamada rehberlik etmektedir (s. 21).

SONUÇ

Georges Perec’in *W ou le Souvenir d’enfance* adlı eseri, yalnızca bir otobiyografik anlatı değil, aynı zamanda bellek, travma ve kimlik arasındaki girift ilişkiyi çok katmanlı biçimde ele alan bir deneysel metindir. Eserin yapısal karmaşıklığı, yalnızca biçimsel bir yenilik olarak değil, aynı zamanda travmatik geçmişin temsiline dair derin bir sorgulama olarak işlev görür. Perec’in parçalı anlatı stratejisi, bellek ile anlatı arasındaki kırılma bağı görünür kılar; geçmişin yalnızca eksik, bölünmüş ve çoğu zaman sessizlikle çevrili biçimlerde dile getirilebileceğini ortaya koyar. Bu yönüyle *W ou le Souvenir d’enfance*, modern anlatının sınırlarını zorlayarak, otobiyografik yazının epistemolojik temellerini yeniden tanımlamaktadır.

Eserin sonunda Perec, oku yalnızca bir “okuyucu” olmaktan çıkarır; onu anlamın inşasında aktif bir özneye dönüştürür. Zira metin, sürekli olarak eksik kalan, tamamlanmayı bekleyen boşluklardan oluşmaktadır. Bu boşluklar, okulun zihinsel katılımını gerektirir ve her yeniden okuma, farklı bir anlam katman üretir. Böylece *W*, yalnızca yazarın kişisel geçmişine değil, aynı zamanda kolektif belleğin kırılmalarına da bir ayna tutmaktadır. Holokost’un yarattığı travmatik suskunluk, Perec’in bilinçli olarak seçtiği parçalı yapı aracılığıyla yeniden sahnelenir; anlatının kesintileri, tıpkı travmatik belleğin kendisi gibi, anlamın bir anda belirip kaybolduğu alanlar yaratmaktadır.

Bu bağlamda, Perec'in eseri, Cathy Caruth'un (1996) travmanın "doğrudan temsil edilemezliği" üzerine geliştirdiği düşüncelerle de örtüşür. Perec, travmayı anlatmak yerine onun etrafında dolanmaktadır; sessizlikleri, boşlukları ve tekrarları kullanarak temsilin sınırlarını genişletir. Bu dolaylı anlatım biçimi hem bireysel hem de tarihsel travmaların dile getirilişinde önemli bir estetik stratejiye dönüşür. Aynı zamanda, Dominick LaCapra'nın (2001) travmatik anlatının süreksizliği ve kırıklığına ilişkin görüşleriyle paralellik gösterir. *W ou le Souvenir d'enfance*'da bu kırıklık yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda anlam üretim sürecinde de hissedilmektedir.

Perec'in postmodern estetiği, klasik özyaşamöyküsel anlatının doğrusal ilerleyişini reddeder. Gerçeklik, hatırlama eylemiyle sürekli olarak yeniden kurulur; geçmişin otantik biçimde yeniden inşa edilmesi imkânsızdır. Bu bağlamda, *W*, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin kırılan doğasını açığa çıkarmaktadır. Özyaşamöyküsel parçalarla distopik alegorinin iç içe geçmesi kimliğin sürekliliğini sorgular; yazarın benliği sabit bir özne olmaktan çıkar, zaman içinde dağılmış bir "parçalar toplamı"na dönüşür. Bu yaklaşım, Philippe Lejeune'un özyaşamöyküsel özneye ilişkin "özyaşamöyküsel anlaşma" kavramını da yeniden düşündürür; Perec'te özne, sözleşmeye sadık kalmak yerine onu sürekli ihlal eder.

Sonuç olarak, *W ou le Souvenir d'enfance*, yalnızca Georges Perec'in kişisel gelişimiyle yüzleştiği bir anlatı değil, aynı zamanda modern edebiyatın travma, bellek ve kimlik konularını temsil etme biçimlerine yönelik bir yenilikçi deneydir. Parçalı yapı, yalnızca biçimsel bir tercihten ibaret değildir; travmanın doğasına içkin olan süreksizliği ve kopukluğu biçimsel düzeyde yeniden üretir. Bu nedenle, eserdeki yapısal karmaşa, tematik yoğunluğun bir yansıması olarak görülmelidir.

Açıkça görülmektedir ki Perec'in Anlatısı, geçmişin yeniden inşa edilemeyeceğini, ancak parçalar halinde yeniden kurgulanabileceğini savunur. Okur, bu parçalar arasında dolaşırken hem bireysel hem de kolektif belleğin kırık aynasında kendi yansımasını bulur. Böylelikle *W ou le Souvenir d'enfance*, yalnızca bir edebi eser değil, aynı zamanda unutkanın, hatırlamanın ve kimliğin doğasına dair felsefi bir sorgulamaya dönüşmektedir. Perec'in parçalı anlatı stratejisi, edebiyatın travmatik deneyimleri temsil etme kapasitesini yeniden tanımlayan güçlü bir estetik araç olarak değerlendirilebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akın, H. M. (2025). *Karşı-özyaşamöyküsünden Özyaşamöyküsüne: Patrick Modiano Örneği*. Folklor/Edebiyat, 31(123), 783-798. <https://doi.org/10.22559/folklor.3814>
- Astro, A. (1987). *Allegory in Georges Perec's W ou le souvenir d'enfance*. SubStance, 16(3), 38-46. <https://doi.org/10.2307/2905795>
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Éditions du Seuil.
- Büyükşahin, E. (2023). *Pratiques du collage dans le roman postmodern français. Une étude de cas dans « La Vie mode d'emploi » de Georges Perec (Doktora tezi)*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Dagny, I. (2002). *Étude sur W ou le souvenir d'enfance*. Ellipses Édition Marketing S.A.
- Dobrovsky, S. « *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse* ». L'esprit créateur XX, n. 3, p. 87-97
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Gasparini, P. (2008) *Autofiction/ Une aventure du langage*. Paris, Le Seuil.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Le Seuil.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Le Seuil
- Lejeune, P. (1989). *On autobiography*. University of Minnesota Press.
- Mennan, Z. (2006). *Une autobiographie atypique: W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 23(1), 45-55.

Uğur TÜRKSEVER

Perec, G. (1990) Je suis né. Paris, Le Seuil

Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël.

Schwartz, P. J. (1985). The Unifying Structures of George Perec's Suspended Memoirs. *International Fiction Review*, 12(2). Retrieved from
<https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13752>

Exploring the Human-Animal Divide in Sheikhî's Harnâme

Yalçın ERDEN*

ABSTRACT

Ecocritical and animal studies have unearthed that anthropocentric ideologies adopted in the Western world have rendered animals subordinate beings, and several academic studies have so far interrogated human-animal relationships in the literary works of the Western world, including fables, which are intriguing stories that are likely to serve as an apparatus to consolidate certain norms of dominant ideologies. Although anthropocentrism is not peculiar to the Western world, very few studies have discussed it in the fables of the Eastern world. Accordingly, this study seeks to analyze Turkish poet Sheikhî's Harnâme, which is regarded as the first example of the genre fable in Turkish literature, from an ecocritical perspective. Harnâme, written in the form of a masnavî, provides a moral lesson and satirizes the irregularities experienced in the 15th-century Turkish community; nevertheless, it can also serve as a source to explore the prevalent human-animal binary in the Eastern world. In Harnâme, a personified feeble donkey that emulates strong and fatty oxen grazing in the meadow recounts its unfortunate experiences, the last of which is the severe punishment of a farmer, a nameless human being. This study views the donkey in the fable not as a donkey that can speak like a human but as a donkey that reveals the severe impacts of anthropocentrism on domesticated animals. In this sense, the study interrogates the dichotomies between the animals and the nameless human beings in the fable, and it argues that an ecocritical reading of *Harnâme* can function to reconsider the human-animal divide and defy anthropocentrism.

Keywords: *Harnâme*, fable, the human-animal divide, anthropocentrism

Şeyhî'nin Harnâme'sindeki İnsan Hayvan Karşıtlığının İncelenmesi

ÖZ

Ekoeleştirel çalışmalar ve hayvan çalışmaları, Batı dünyasında benimsenen insan merkezci ideolojilerin hayvanları ikincil varlıklar hâline getirdiğini ortaya koymuştur. Şimdiye kadar pek çok akademik çalışma, fabllar da dâhil olmak üzere, Batı edebiyatındaki insan-hayvan ilişkilerini incelemiştir. Fabllar, hâkim ideolojilerin belirli normlarını pekiştirmek için bir araç işlevi görebilecek dikkat çekici anlatılardır. Bununla birlikte, insan merkezçilik yalnızca Batı dünyasına özgü olmamasına rağmen, Doğu dünyasındaki fabllarda bu olguyu ele alan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu doğrultuda, bu çalışma, Türk edebiyatında fabl türünün ilk örneği olarak kabul edilen Türk şair Şeyhî'nin *Harnâme* adlı eserini ekoeleştirel bir bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Mesnevi biçiminde kaleme alınan *Harnâme*, bir yandan ahlaki bir ders verirken bir yandan da 15. yüzyıl Türk toplumunda yaşanan düzensizlikleri hicvetmektedir; ancak aynı zamanda Doğu dünyasında hâkim olan insan-hayvan karşıtlığını da sorgulamak için bir kaynak olarak değerlendirilebilir. *Harnâme*'de, çayırdan otlayan güçlü ve semiz öküzleri taklit eden zayıf bir eşeğin başından geçen talihsiz deneyimler, adı verilmeyen tarla sahibinin ağır cezalandırmasıyla son bulur. Bu çalışma, fabldaki eşeğin insan gibi konuşabilen bir hayvan olarak değil, insan merkezci bakış açısının evcilleştirilmiş hayvanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılan bir figür olarak ele almaktadır. Bu bağlamda, çalışma fabldaki hayvanlar ile adı verilmeyen insanlar arasındaki karşıtlıkları sorgulamakta ve *Harnâme*'nin ekoeleştirel bir okumayla insan-hayvan karşıtlıklarının yeniden değerlendirilmesine ve insan merkezçiliğe meydan okunmasına olanak tanıyabileceğini savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Harnâme*, fabl, insan-hayvan ayrımı, insan merkezçilik

INTRODUCTION

The Western world has been questioning the networks of dualisms between humans and nonhumans with the momentum of liberation, which is against all kinds of domination, such as colonialism, racism, and sexism, as well as the ecocritical studies followed specifically by animal studies. Various critics, ranging from Raymond Williams (2015) to Kate Soper (1995), have put forward the idea that the Western thought system has defined animal as the opposite or counterpart of human (p. 164; p. 81). Some critics like Paul Waldau (2013) and Peter Singer (2006) trace the reason for such a dualism in the prevalent belief systems (p. 8; p.6), while others such as Val Plumwood (1993), Paola Cavalieri (2006), and Kate Soper (1995) consider the

* Dr., Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, Yabancı Diller Yüksekokulu, yalcin.erden@jsga.edu.tr, ORCID No: <https://0000-0002-6790-6486>.

cartesian thought which restricts the value of being to rationality and linguistic competence to be one of the fundamental factors that fortify the already existing opposition (p. 70; pp. 57-59; pp 53-54).

When historically analysed, we can see that the binary opposition between humans and nonhumans, particularly animals, has been constructed through changes in lifestyles and demographic shifts. As Robert Geal (2022) highlights, although human/animal connection was more fluid in animistic cultures in which every being considered to have awareness, this connection started to deteriorate with the prevalence of settled patriarchal agricultural society (para. 17). In particular, the domestication of animals, which is estimated to have taken place thousands of years ago, have turned animals into properties rather than beings with awareness. Most importantly, as Greg Garrard (2004) states, the shift from nomadic, often matriarchal hunter-gatherer groups to settled, patriarchal agricultural societies—with their urban centers and rigid hierarchies—led to an ecophobic mindset that divided humans from nature (p. 60). These historical and demographic phenomena have undoubtedly been consolidated by other cultural factors such as belief systems and philosophies. Despite the rise of modern science and Darwin's theory of evolution, which argued that humans are biologically part of the animal world (Geal, 2022, para. 32), the existing dualism between humans and animals seems to have been essential and functional under the profit-oriented industrial capitalist social order.

However, the ecological crises that have started to be more acutely felt as of the 20th century have turned various critics' attention to anthropocentric ideology that elevates human beings over all other beings. After all, as Lawrence Buell (2001) noted, “reorientation of human attention and values according to a stronger ethic of care for the nonhuman environment would make the world a better place, for humans, as well as nonhumans” (p. 6). Accordingly, human dominion over nature, the dichotomies between humans and nonhumans have been intensely interrogated recently. As a result, following the term anthropocentrism, another term called “specism” emerged. Richard Ryder (1975) coined the term and explained it as follows:

Since Darwin, scientists have agreed that there is no 'magical' essential difference between human and other animals, biologically-speaking. Why, then, do we make an almost total distinction morally? If all organisms are on one physical continuum, then we should also be on the same moral continuum. . . . The only arguments in favour of painful experiments on animals are: 1) that the advancement of knowledge justifies all evils — well, does it? 2) that possible benefits for our own species justify mistreatment of other species this may be a fairly strong argument when it applies to experiments where the chances of suffering are minimal and the probability of aiding applied medicine is great, but even so it is still just 'speciesism', and as such it is a selfish emotional argument rather than a reasoned one (p. 85).

He criticized the “selfish” attitude of humans towards nonhumans and prompted us to reconsider human-centred ideology and deeds. Peter Singer (2009) also continues to employ this term in his studies and defines it as “a prejudice or attitude of bias in favor of the interests of members of one's own species and against those of members of other species” (p. 35). Based on these critics' detections and explanations, the term speciesism, then, can simply be defined as the unjustified discrimination privileging humans over animals, or even some animals over others. Furthermore, it is not independent of anthropocentrism, but its focal area is the unjust relationship between humans and animals and the overexploitation of animals for anthropocentric interests. Critics of animal studies highlight that billions of animals are raised in terrible conditions and killed in animal farms that can be defined as animal factories to feed humans, millions of animals are tortured and killed in laboratories and animal factories, and thousands of them are ill-treated or captive for entertainment business in our contemporary world. As Gaveric Matheny (2006) states, “we mostly treat animals in ways that do not show proper regard for their interests” (p. 20), and we, as human beings, try to justify our acts by setting ourselves apart from animals. Thus, the critics of animal studies put forward that some cognitive abilities and intelligence should not render humans superior because some animals like dolphins and apes might be more intelligent than some humans, such as infants and mentally disabled individuals (Singer, 2009, pp. 35-37). Animals have perceptual faculties; they are capable of feeling pain, fear, and suffering (Beatson, 2011, p. 44). In light of these detections, academic studies have also

started to interrogate the human-animal dichotomy in literary works and fables, in which the main characters are animals, is no exception.

Fables are, in fact, approached sceptically since they may function to consolidate the existing binary oppositions while delivering moral lessons. For some critics, like Derrida, fables or “fabulation” in his own words should be avoided. Derrida (2008) argues that fabulation “remains an anthropomorphic taming, a moralizing subjection, a domestication. Always a discourse of man, on man, indeed on the animality of man, but for and in man” (p. 37) No matter how anthropomorphic and anthropocentric the narration of the fables might be, they can be functional to explore the animal/human divide when read through ecocritical lens. There are several studies that focus on renowned fables such as La Fontaine’s or Aesop’s fables. On the other hand, an example of a fable from the Eastern world and the first fable of Turkish literature, *Harnâme* by Sheikhî, has not been analysed from an ecocritical perspective despite several studies conducted by Turkish critics on its moral lessons and structure.

1. The Human-Animal Divide in Sheikhî’s *Harnâme*

Harnâme, which is written in the form of a masnavi in the 15th century, is undoubtedly a satirical and allegorical work in which the poet personifies himself as a donkey and criticizes social inequality that he experiences, as Turkish critics such as Faruk Timurtaş (1949) have noted. However, it may also serve as a valuable source to display and question anthropocentrism and speciesism in the 15th-century Turkish society. As Kübra Kuru (2022) states, *Harnâme* is one of the most significant Turkish works in which violence against animals is pondered on (p. 51). The poem in couplets tells the story of a feeble and helpless donkey that envies the oxen grazing in green fields. When his owner, a human being, sets him free for a while by taking his saddle from his back, he sees bulky, powerful and seemingly free oxen enjoying their lives. He wants to be like them because he thinks they are equal in creation. He speaks to an old and wise donkey, states his desire to have horns like oxen, and gets advice from him. The wise donkey implies that this is their fate; they are created for hauling firewood, while oxen are created for ploughing and harvesting. However, the feeble donkey misinterprets his words. He thinks if he finds a wheat field and eats wheat, he will be the same as the oxen. When he finds one, he spoils a farmer’s field and crops; as a result, the farmer first swears and beats next him. Next, he cuts off his ears and tail. Expecting to have horns, the donkey ends up with a more tragic life than he is led to.

Considering the fact that *Harnâme* is a work of 15th century Turkish society, it is not possible to argue that the enlightenment thought of the West or the industrial capitalist social system has played a role in constructing the human/animal divide. Nevertheless, one should remember that Islamic philosophy and intellectual culture were deeply shaped by Greek philosophy and its philosophers like Aristotle who argues that animals and nature exist for the sake of humans. For instance, Muslim philosophers of the East, such as Al-Farabi and Avicenna, followed the Aristotelian tradition exalting humans as rational beings (Shahpesandy, 2020, pp. 80-81). Furthermore, the impact of Islamic culture, in which humans are regarded as the ultimate masters of the world despite the fact that torturing animals is prohibited, might have a significant impact on the anthropocentric attitude witnessed in the poem. Also, the patriarchal settled agricultural social life in which, particularly animals meant a lot and were regarded as properties with use value can be viewed as one of the factors of anthropocentric and specieist mentality in *Harnâme*.

The prevalent anthropocentrism and speciesism in the poem can be discovered when the binary oppositions are examined carefully. At first glance, the major dichotomy seems to be between the donkey and the oxen. After all, the detailed depiction of the characters in the poem reveals that the donkey is in terrible condition:

*He bore such heavy loads upon his back,
That wounds had stripped his body of all hair.
...
Whoever saw him in this state would say:
“Strange, how can bones so crushed still walk?”*

*His lip hung down, his jaw had fallen,
If a fly landed on his back, he grew weary.*

...
*If his pack-saddle were taken from behind,
What remained looked like the body of a dog!* (Sheikhī as cited in Kanar, 2018, pp. 36-37).

As can be observed, the donkey is so skinny that when the saddle is removed from his back, he seems as small as a dog. He is so powerless that even when a fly steps on him, he feels exhausted. He is wounded and has lost most of his hair due to the heavy burden he is carrying. One day, the donkey's master releases his saddle, and the donkey starts to wander freely. This experience enables the reader to see the other side of the medallion. As the donkey narrates, there are healthy, well-fed, powerful, and relaxed oxen that have no saddles and halters in meadows:

*Today I saw oxen in the meadow,
Striding proudly with their broad chests.*

*Each one fat, strong, and powerful,
Within and without, full of flesh and fat.*

...

*Their eyes were fiery, their chests were broad,
Feasting mightily on the meadow grass.*

*If one pulled a hair from them, oil would drip,
Their horns were crescent moons or bows in ring* (Sheikhī as cited in Kanar, 2018, p.37).

The description of the feeble and restricted donkey clashes with the well-fed and free oxen, and this creates a binary opposition. However, a profound binary opposition in the poem is between nonhuman beings and human beings. In spite of being deprived of the rights enjoyed by the oxen, both the donkey and the oxen are controlled by human beings, the owner of the donkey and the owner of the field, throughout the poem.

Humans in the poem are indicated to be ultimate dominators, controllers, decision makers, and victimizers, while animals, particularly the donkey, become the exploited, refined, and victimized beings. As İsa Işık (2019) notes, even though no details are given about the owner of the donkey, the reader can discern that the wicked condition of the donkey is because of his owner (p. 478). Although he is forced to work under terrible circumstances, he is provided with limited barley. The saddle on his back, which is rarely taken off, functions like a symbol of human control and dominance over animals. Although he is not one of the animals in modern animal factories, he is exposed to extreme exploitation. Unfortunately, as Demello (2012) emphasizes, animals "are rarely considered to be the subjects of life" (p. 6), and the donkey becomes one of those disregarded subjects of life in the poem. Additionally, the inequality that the donkey realizes between himself and the oxen also seems to be resulting from humans' interests and priorities. Speciesism, then, not only secures human profit and benefit at the expense of the exploitation and ill-treatment of animals but also leads to intra-species discrimination among nonhumans.

Another human being, the owner of a wheat field, is not depicted as totally different from the first human being who appeared in the poem. He is also another cruel figure, although few details are given about him (Işık, 2019, p. 478). The owner of the donkey and the owner of the wheat field are, then, positioned opposite the animals as merciless power holders. Worst of all, as the detailed depictions in the poem reveal, the binary

¹ All the couplets in this study were translated by Yalçın Erden from Mehmet Kanar's modern Turkish translation of the original *Harnâme*, published in the article titled "Seyhî'nin Hamâne'si Hakkında Bir Manzum Çeviri Denemesi."

opposition between animals and humans transforms into hostility when the donkey spoils the farmer's wheat field:

*Cursing was not enough for his rage,
Nor could beating the donkey cool his wrath.*

*He drew his knife, and with fury struck,
Cutting off ears and tail alike.*

*The donkey fled in torment and pain,
Shedding not tears, but drops of blood* (Sheikhī as cited in Kanar, 2018, p.43).

The farmer, who is understood to have a walking stick and a knife, resorts to violence. In this way, the other human being in the poem also appears as a merciless power holder. The verbal violence of the farmer is followed by physical violence, and finally, the donkey's ears and tail are cut off. The man assuming a role as a punisher doesn't lament for the blood he sheds. As can be seen, animals are subordinated to humans in *Harname*, and the divide between humans and animals is masterfully highlighted through the depictions of animals and humans' acts. In particular, the mutilation of the donkey in the final part of the fable underlined how anthropocentrism and speciesism are rooted and restabilize themselves through punitive acts of humans in Sheikhī's period.

Sheikhī's *Harname* enables the audience to explore 15th- century anthropocentrism in Turkish culture, but it can also be interpreted as a text in which human-animal borders are contested. Cartesian thought posit that linguistic competence is the mark of human superiority, which is severely criticised in animal studies. For instance, Peter Singer (2006) questions this assumed superiority as follows:

If rationality, intelligence, or language were necessary conditions for moral consideration, why could we not give moral preference to humans who are more rational, intelligent, or verbose than other humans? . . . many adult mammals and birds exhibit greater rationality and intelligence than do human infants. Some nonhuman animals, such as apes, possess language, while some humans do not. Should human infants, along with severely retarded and brain-damaged humans, be excluded from moral consideration, while apes, dolphins, dogs, pigs, parrots, and other nonhumans are included? Efforts to limit moral consideration to human beings based on the possession of certain traits succeed neither in including all humans nor in excluding all nonhuman animals. (pp. 18-19)

Singer unearths the inconsistency of exalting humans merely for their specific faculties. Similarly, Sheikhī destabilizes this assumption by granting a donkey the ability to use language and communicate with the wise donkey and the reader of the poem. In this way, the donkey is elevated to a position in which he can contact other species. The donkey is equipped with a characteristic that is associated with humans, and the idea of human superiority can be opened to debate through this anthropomorphic attribution, as well.

Most importantly, the donkey does not simply communicate or complain about his condition. He thinks critically and questions whether they are equal with the oxen or not. Sheikhī equips the donkey with another anthropomorphic trait and allows the reader to witness this critical thinking moment with these lines:

*He wondered and pondered their fate,
And thought upon his own condition.*

*We are equals in form and nature,
In limbs, in shape, in body, in kind.*

*Why then do they wear the crown of kings?
Why is poverty and want the lot of us?* (Sheikhī as cited in Kanar, 2018, p. 38).

Just like a philosopher or a man questioning the meaning of his existence, the donkey ponders on his fate. He, in fact, interrogates what is offered to him as fate and notices some irregularities. In this sense, he thinks critically about the subordinated position of animals. Similar to the critics of animal studies who argue that “we must not disregard or discount the interests of another being, merely because that being is not human,” (Singer, 2006, p. 7), the donkey underlines the need for the equality of interests. Furthermore, the donkey’s statements reveal how the value of animals varies with regard to their functionality in anthropocentric and spiciest mentality. Unfortunately, his inquiry into equality does not lead him to welfare because he cannot ask the right question about his overexploitation by humans, but still, his ability to think and intellectual agency, which are regarded as distinctive traits of humans, is given to a donkey in *Harname*, and the idea of human superiority or exceptionalism is challenged to a certain extent.

CONCLUSION

The human–animal divide has persisted as a central dichotomy in both Western and Eastern intellectual traditions, with its influence evident in philosophical, religious, and literary discourses. From Aristotle’s hierarchical conception of nature to Descartes’ mechanistic interpretation of animals and the rationalist frameworks of Islamic philosophers, animals have consistently occupied a subordinate position within anthropocentric worldviews. An ecocritical reading of Sheikhī’s *Harname* demonstrates that such human-centred hierarchies are not exclusive to Western thought; instead, they are also deeply embedded in Turkish intellectual and cultural contexts, shaped by the interplay of Aristotelian philosophy, Islamic cosmology, and patriarchal agrarian social structures.

Written in the 15th century, *Harname* serves as a significant literary artifact that both reflects and interrogates anthropocentric and speciesist ideology. On the surface, Sheikhī’s poem functions as a satirical allegory addressing social inequality. The poet criticises such injustice by adopting the persona of a donkey who envies oxen and endures human cruelty. However, this analysis demonstrates that beneath its moralistic and anthropomorphic exterior, the poem offers a critical commentary on speciesism and the ethical contradictions inherent in human dominion over nonhuman beings. By personifying the donkey, an animal commonly associated with ignorance and burden, the poem reveals the mechanisms of hierarchy and exploitation that have perpetuated the human–animal divide. Accordingly, *Harname* both reflects and challenges the anthropocentric and speciesist mentality of its time. On one hand, it reinforces human dominance by portraying animals as exploited, subjugated, and subject to violent punishment under human authority. On the other hand, it subverts this hierarchy by granting the donkey voice, thought, and agency, which are the qualities typically reserved for humans. This dual movement reveals the complex stance of *Harname*. Although deeply embedded in a worldview that privileges humanity, the text also creates opportunities to question and destabilize such assumptions by blurring the boundaries that sustain them. Thus, Sheikhī’s *Harname*, which is regarded as the first fable in Turkish literature, can be interpreted not only as a satire of social inequality but also as an early literary work that contests the human–animal divide.

REFERENCES

- Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (16), 460-479. <https://doi.org/10.29000/rumelide.619017>
- Beatson, P. (2011). Mapping human animal relations. In N. Taylor & T. Signal (Eds.), *Theorizing animals: Re-thinking humanimal relations* (pp. 21-58). Leiden and Boston: Brill.
- Cavalieri, P. (2006). The animal debate: A reexamination. In P. Singer (Ed.), *In defense of animals: The second wave* (pp.54-68). New York: Blackwell Publishing.
- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am* (M.-L. Mallet, Ed.; D. Wills, Trans.). New York: Fordham University Press.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. London and New York: Routledge.

- Geal, R. (2022). Enforcing ecological borders between the human and the nonhuman: Adapting Pygmalion's benevolent Galatea into Frankenstein's and contemporary monsters. *Interfaces*, 47(1). <https://doi.org/10.4000/interfaces.4943>
- Işık, İ. (2019). Harnâme'nin yapı unsurları ve muhteva bakımından incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Kanar*, M. (2018). Seyhi'nin Harnâme'si hakkında bir manzum çeviri denemesi. *Doğu Esintileri*, (8), 1-58.
- Kuru, K. (2022). Ekoeleştirel perspektiften edebiyat alanında hayvan çalışmaları. *Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 43-54.
- Matheny, G. (2006). Utilitarianism and animals. In P. Singer (Ed.), *In defense of animals: The second wave* (pp. 13-25). Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge.
- Ryder, R. D. (2004). Speciesism revisited. *Think*, 2 (6), 83-92. <https://doi.org/10.1017/s1477175600002840>.
- Shahpesandy, H. (2020). THE 'NAFS' (SELF), as outlined by early philosophers and Sufi mystics of Afghanistan and Iran. *Khazanah: Jurnal Studi Islam dan Humaniora*, 18(1), 75-90. <https://doi.org/10.18592/khazanah.v18i1.3436>
- Singer, P. (2006). Introduction. In P. Singer (Ed.), *In defense of animals: The second wave* (pp.1-12). New York: Blackwell Publishing.
- Singer, P. (2009). *Animal's liberation: The definitive classic of the animal movement*. New York: Open Road.
- Soper, K. (1995). *What is nature?: Culture, politics and the non-human*. Oxford: Blackwell.
- Timurtaş, F.K. (1949) Harnâme *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, III: 370-387.
- Williams, R. (2015). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.

Anomie in Adiga's *The White Tiger*

Yıldıray ÇEVİK*

ABSTRACT

The article discusses the identity formation through Emile Durkheim's theory of anomie in *The White Tiger* (2008), a British-Indian postcolonial debut novel by Aravind Adiga. Anomie has been utilized as a sociological and literary theory to understand the repercussions in societal forms, culture, and relevant behavioral codes. Durkheim is known to have set up the conceptual structure of anomie as a behavioral feature of a person with limitless aspirations despite insufficient norms and individual capacities. Anomie follows through a lack of control over greed and aspirations, a deviant social condition of normlessness out of man's presumptuous ambition. Anomic social structure imposes stress on individuals to adopt nonconforming conduct, in which social order enforces individuals to redesign responses. In this regard, Adiga's *The White Tiger* is seen as a reflection on the concealed absurdities of the two Indias- "dark and light". A close reading of the novel discloses ample evidence to utilize Durkheimian theory of anomie, a social phenomenon where individual conduct and relationships are formed in response to the heterogeneity of the postcolonial and caste Indian society. Thus, the study intends to analyze the theory's applicability in the narrative delving into the duality and marginalization in social construct embodied in the protagonist Balram Halwai. In other words, this study examines how anomie accounts for creating social and individual realities and, if any, possibilities in the Darwinian struggle for existence as well as identity formation in the duality of Indian society.

Keywords: Durkheim, anomic structure, identity, India, *The White Tiger*.

Adiga'nın *The White Tiger* Romanında Anomi

ÖZ

Bu makale, Emile Durkheim'in, Aravind Adiga'nın Britanya-Hint postkolonyal ilk romanı *The White Tiger* ile (2008) ortaya koyduğu anomi teorisi üzerinden kimlik ve sosyolojik oluşumu ele almaktadır. Anomi, toplumsal biçimler, kültür ve ilgili davranış kodlarındaki yansımalarını anlamak için sosyolojik ve edebi bir teori olarak kullanılmıştır. Durkheim'in, yetersiz normlara ve bireysel kapasitelere rağmen sınırsız özelemleri olan bir kişinin davranışsal bir özelliği olarak anomik teorik yapısını kurduğu bilinmektedir. Anomi, açgözlülük ve özelemler üzerindeki kontrol eksikliğinden, insanın sınırsız hirsından kaynaklanan norm eksikliğinin sapkın bir toplumda ortaya çıkmasıdır. Anomik toplumsal yapı, bireylere uyumsuz davranışları benimsemeleri konusunda stres yükler ve toplumsal düzen, bireyleri tepkilerini yeniden tasarlamaya zorlar. Bu bağlamda Aravind Adiga'nın *The White Tiger* romanı iki Hindistan'ın - "karanlık ve aydınlık" - gizemli fakat gerçekçi uygulamaları üzerine bir yansıma olarak görülmektedir. Roman Durkheim'in anomi teorisini kullanmak için yeterli kanıt ortaya koyar. Anomi, bireysel davranış ve ilişkilerin sömürge sonrası ve kast sistemiyle yönetilen Hint toplumunun heterojenliğine tepki olarak şekillendiği bir toplumsal olgu olarak romanda karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bu makale Balram Halwai karakterinde vücut bulan toplumsal yapıdaki ikiliği ve marjinalleşmeyi inceleyen anlatıda teorisinin uygulanabilirliğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, bu çalışma, anonim toplumsal ve bireysel gerçekliklerin yaratılmasında ve varsa, Darvini varoluş mücadelesinde ve Hint toplumunun ikiliğinde kimlik oluşumunda nasıl bir rol oynadığını incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Durkheim, anomik yapı, kimlik, Hindistan, *The White Tiger*

INTRODUCTION

Aravind Adiga's *The White Tiger* (2008/2009) narrates a variety of successive events in the setting of India and is deemed fairly proper to the present normative social and political scenery. *The White Tiger* lays bare the socio-political world of everyday India; rather, a dark side of India. Through the protagonist Balram Halwai, Aravind Adiga (2009) frames the work as a nativist narration of Indian society proving and displaying the actual socio-political setup in the background of conflicting reflections of the India of the poor, disposed and the glamorous bright India of the well-off. Adiga (2009) voices his concern about the struggles the poor face. The exploitation of religious myths and traditions render good support for the interpretation of concepts such as "territorial darkness, poverty-related dichotomies, feudalism, fraudulence, unemployment, child labor, despair, and misery" (Durga, 2016, p. 38).

* Assist.Prof.Dr., Istanbul Aydın University, English Language and Literature Department, yildiraycevik@aydin.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2967-6517>.

The plot of *The White Tiger* (2008) centers on the experiences and autobiographical account of the protagonist, Balram Halwai, a young man from one of India's dark villages, Laxmangarh. In the aftermath of the demise of his schooling even though he is appreciated by the master and teachers, Halwai sets out for successive events first at the shop, as a waiter, and then develops his strong desire to escape from such a miserable life. Eventually, Halwai is seen hunting for jobs that can bring up the chances in the city of Dhanbad, where he is permitted to take up driving lessons under the auspices of Kusum, his grandmother. Following a dramatic incident of begging for a job as a driver, Halwai is admitted into Stork family as the driver of Mr. Ashok, an American educated heir and the only son in the family. Even though Mr. Ashok appears kind and understanding towards the downtrodden and the disposed in his vicinity, Halwai becomes cognizant of the interactions and dealings which pass through unlawful conduct. Such awareness is based on hypocrisy and debauchery of the Stork family and, thus, Halwai gets to murder him for the realization of his of long-lasting ambitions as a person who becomes cognizant of the material wealth obtained through the misery of the poor. In the aftermath of the murder of Mr. Ashok, Halwai decides to travel to another city and establishes his taxi-cab business with the stolen money from Mr. Ashok. Under the adopted name of Mr. Ashok Sharma, Halwai positions himself as a newly-emerging tycoon through the learned ways of Indian social-political scenery. So, this article, through the lenses of Durkheim's theory of anomie, analyzes in close reading style the relevant perspective of Adiga's India and the characters through the depiction of extreme cases of the inhabitants in the setting rather cast-ridden and multifaceted socio-cultural perspectives. *The White Tiger* is designed as a narrative that delves into Indian socio-cultural setup including extreme cases of commentary on the characters' Darwinian-style evolution in the cultural landscape.

1. Theoretical Background

"Anomie" is a very influential sociological theory also relevant to literary criticism formulated and developed by the sociologist Emile Durkheim. "*Anomie refers to lawlessness, normlessness, irregularity or confusion*" (Durga, 2016, p. 37). Durkheim doctrines anomie as an "*asocial condition generated by an absence of moral regulation or norms and, as a deep and enduring threat to society*" (cited in Law, 2011, p. 14). As Durkheim states, "*no living being can be happy or even exist unless his needs are sufficiently proportioned to his means...[and] if nothing external can restrain this capacity for need fulfilment it can only be a source of torment to itself leading to a state of perpetual unhappiness*" (cited in Bagley, 2014, p. 110). Developed by the ambition of gaining large sums of money, or advancing in the social ladder, individuals are forced to take up unlawful, abnormal rebellion. "*In Durkheim's view, while poverty forces the individuals to be modest and restrained, wealth is a source of torment, developing insatiable demands or greed in them*" (Law, 2011, p. 14). In Durkheim's sense, "*anomie develops from a lack of moral regulation and can be prevented with strengthened moral codes and regulatory norms*" (Law, 2011, p. 17). Zhao and Cao (2010) state the core of the definition on the basis of national and transnational social changes:

Durkheim advances his theory of social transition where he argues that social order is maintained through social integration and regulations in a social equilibrium. ... During the transitional period, such as the transition from a rural society to an urban society, the diffusion of new norms and values disrupts the equilibrium of traditional societies and breaks down sacred-religious institutions, traditional beliefs and ascribed status relationships. The new organic social relationships enable individuals to challenge old cultural values and social rules, resulting in the rapid increase of anomie. Durkheim is specifically concerned with the social transition from a rural society with mechanical solidarity to an urban society with organic solidarity and the spread of anomie during this unique period (p. 1209).

The theoretical background of the article is composed of the conceptual roots of "anomie" as reflected by Emile Durkheim (1997). It is designed as a behavioral feature of a person, an outcome of limitless ambitions in a person in the absence of sufficient regulatory norms to harness those boundless desires. Durkheim (1997) dictates that "*anomie ensues due to normlessness or a lack of restraint to control the presumptuous aspirations and greed*" (p. 19). Merton (2014) uses anomie theory in analyzing individuals and their social backdrop and determines the differences between individual aspirations and social conventions, as a result of which anomie appears as a decoding resultant in the relevant society. According to Durkheim (1997),

social position in a heterogeneous society cannot be shared fairly, and thus, the opportunity to attain the goals stay very slim for the disposed. In the condition of incapacity to possess the ways to manage the social success, the disposed and poverty-stricken individual may follow deviant strategies to the limits of criminality and social abnormality. Such asocial and unlawful newly appearing ways of conducts can be labelled as the signs of dissociation amidst culturally divergent expectations and commonly dictated conventions.

Bagley (2014) refers to anomie as “*a lack of ethical precision in society about the conduct of individual roles - a normative weakness of the collective life which allows different normative standards to conflict*” (p. 116). In line with this study, the individual who is exposed to anomie fails to adopt exact normative purposes and to designate conventional and commonly accepted restrictions in the journey of establishing self-realization. Thus, in case of anomie, such a deviant person neglects guides or social reference groups within the normative ranges to curb his aspirations. As Bagley contends, the anomic person cannot upgrade his affiliations and conduct leading to the collapse of moral basics, and hence becomes a slave in the anomic identity, who is seen to be outcast and alienated in a state of disappointment towards the established authority. Powerlessness and normlessness encapsulate such an individual who can see salvation only through social upgrading and wealth increase. “*Fetishism of money remains as one of the most important causes of anomie*” (Hedari et al., 2011, p. 1087).

According to Merton’s (2014) assessment, four types of anomic reactions come to the surface for those who are engrossed in the fight against anomic society: “*conformity, innovation, ritualism, and retreatism*” (Durga, 2016, p. 46). On societal and individual levels, Adiga (2009) has designed the plot structure to encompass the fraudulent, bribery related corruption as an overwhelming concept. Such anomic mold touches on the issues such as the rising rates of corruption that is accompanied by social pressure and simmering discontent. For social concerns, “*anomie means a state of social disintegration, a breakdown of the cultural and normative structure*” (Merton, 2014, p. 677). In line with the theory, the forms of anomie are interlocked and impose influence and despair.

The theory of anomie, as Thiel (2011) points out, is equipped with sufficient forms to account for unlawful, illegitimate and deviant conduct of both the elites and the needy. Yet, in relation to the heterogeneity in population structure, Thiel (2011) asserts that such an anomic individual need not take up the ways of gaining material advantage even those from the lower strata; yet, anomic treatment of the poverty-stricken groups is very common in the caste-rigid society (p. 19). As financial gain is hard to describe as a dependent aspect, a strong desire for monetary gain also appears in already well-off individuals. The reason is that in comparison and contrast with the well-off, the lower caste members plunges into hopelessness and rage, which resultantly leads them to engage illegitimate behavior. Thus, “*even materially well-off individuals are not free from anomic tensions*”, explains (Thiel, 2011, p. 22), whose evaluation seems to pertain to Indian society as reflected in *The White Tiger*. Anomie follows in the case of aspirations that become relevant in the events of money fetishism when the ways to gain the goals are various irrespective of laws and norms. So, such a structure is fairly visible in *The White Tiger*. Social position, the restrictions of the set aspirations, and disregard the ways of lawfulness as in the case of Halwai, who does not hesitate to take up an insatiable ambition to succeed, promoting the anomic identity (Durga, 2016, p. 37)

Widely known as a condition of normlessness arising from insatiable desires, anomie is also linked to conditioning individuals’ behavior, engaged in non-conformist conduct. Merton (2014) underlines the importance of normative structure in reactions as in “*how some social structure exerts a definite pressure upon certain persons in the society to engage in nonconforming rather than conforming conduct*” (p. 672). So, in his statement, social order rather than individual success becomes a critical factor that decides on the scale and dimensions of individual responses, in which individual patterns are formed according to the social reactions and feedback in line with the dichotomy of Indian society beset with debauchery, fraudulence, caste segregation, lawlessness and crimes. Thus, *The White Tiger* in this study is deemed proper to showcase the theoretical background based on Durkheim’s anomie.

1.1 Reading *The White Tiger* through the Lenses of Durkheim's Theory of Anomie.

In line with the theoretical background, Adiga (2009) presents Halwai's two Indias. The novel depicts the society in a state of no normative restrictions, with limitless aspirations. Durkheim postulates that an individual's behavior is formed in response to social pressures since the person in the heterogeneity is obligated to succeed in the goals of monetary and material wealth, social power, and status.

The Indian society, as it is extracted from Halwai's notes, is composed of three major groups: the poor working class, as the largest one, the elite, rich owners and masters, and the corrupt politicians, and rulers. Through the protagonist, the reader is exposed to variant norms of behavior according to their base, and the failure or lack of conforming to the accepted codes of conduct is labelled as deviant or anomic, which proves non-conformist or rejection of the codes. On the basis of major social categorization and caste-ridden indoctrination, a person becomes molded and a product of the relevant society and responds to social conditioning in various ways. Hence, the narrative consists of cases that identify social anomie and deviance. This anomic society naturally gives rise to social divides, complicated grouping structures in which the elite possess the land of comfort, luxury, and modernity, whereas the struggle for Darwinian existence takes place in lower casts. The fight of the rich elites in the social-political corruption to quench the desire for money and power is seen to lead the plot into emotional deviation in money fetishism. Halwai relays incidents of elites bribing politicians in big amounts of money in tax evasion. Mr. Ashok is exhausted for such dealings, he complains: "I hate doing that...The business I'm in ...it's a bad one" (Adiga, 2009, p. 210). Complaining about the anomic life, Halwai says, "There is no reward for entrepreneurship in most India, it is sad fact" (Adiga, 2009, p. 59); he adds, "In the old days there were one thousand castes and destinies in India, These days, there are just two castes: Men with Big Bellies, and Men with small Bellies" (Adiga, 2009, p. 64). In a similar manner which further elaborates anomic fallen life Mr. Ashok comments; "We're driving past Gandhi, after just having given a bribe to a minister. It is a ... joke – our political system" (Adiga, 2009, p. 137). Autobiographical narration discloses corruption, bribery and lawlessness as "the capital of our glorious nation ... the pride of our civic planning" and "the showcase of the Republic" (Adiga, 2009, p. 118) in the presence of "the statue of Gandhi making a hint at the promised state of the nation and the present state" (Adiga, 2009, p. 119).

In his letters to the Chinese Premier, Halwai adds; "Many of my best ideas are, in fact, borrowed from my employer or his brother or someone else whom I was driving about. (I confess, Mr. Premier: I am not an original thinker but an original listener.)" (Adiga, 2009, p. 47). Halwai gets the awareness of such an unrestricted world which operates in two ways in the social dichotomy: "... he chooses his best; the world of total dishonesty and treachery, which eventually proved to be an enriching experience for him" (Durga, 2016, p. 40). Thus, in the process, Halwai comes to realize impetus and justification for crime in his land, an anomic initiate that embodies the wealthy in a limitless, lawless condition of social-political India, where corruption, bribery, and prostitution are accompanied by inequality, marginalization, and exploitation domineering on intended democracy. "When the rich, through crime and lawlessness, ascend the ladder of wealth and power, Halwai finds the poor dumping themselves more into the filth of misery and darkness." (Durga, 2016, p. 41). In the further expanding rich and poor divide in the country, Halwai realizes the elite has unique immunity in the set of unrestrained rules and permission, while imposing another set on the poor which, forms the ruling-class ideology dominant over all. On the other hand, the disposed has to survive in the ruling of the rich. In such normlessness, the rich become all the hungrier to exploit and consume the weak, stratified villagers, turning the society into a zoo-like motto of "Eat, or get eaten" (Adiga, 2009, p. 64).

Anomic social structure also reflects on personal dealings; Halwai refers to a lost one-rupee coin in the car, as an instant in which his master, Mukesh, suspects the theft, and begins moralizing Halwai in the presence of Mr. Ashok, "... that's how you corrupt servants. It starts with one rupee" (Adiga, 2009, p. 139). Mukesh further scares Halwai with the city's watchful cameras and forces him to be honest, while himself dealing in corruption in various ways. In the face of many instructions about how to drive the car, use the air-conditioner, and so on, Halwai disregards all these rules to follow his own code of existence in a struggle for the fittest. Developing his own conduct in his life of servitude and humiliation, Halwai gets enlightened

of his own social position, which leads him to the adaptation the role of servitude expected of him. He relays his meeting Mr. Ashok:

The way I had rushed to press Mr. Ashok's feet, the moment I saw them, even though he hadn't asked me to! Why did I feel that I had to go close to his feet, touch them and press them and make them feel good – why? Because the desire to be a servant had been bred into me: hammered into my skull, nail after nail, and poured into my blood, the way sewage and industrial poison are poured into Mother Ganga (Adiga, 2009, p. 193).

Yet, in the attempt to break the chains of the downtrodden life, and realizing the anomic society leaves him one exit to initiate into a prospect of entrepreneurship, Halwai justifies himself in killing Mr. Ashok, "I'll never say I made a mistake that night in Delhi when I slit my master's throat. I'll say it was all worthwhile to know, just for a day, just for an hour, just for a minute, what it means not to be a servant"; "I've made it! I've broken out of the coop!" (Adiga, 2009, pp. 32, 21). The imposition of in-bred servitude in the walks of life, and his rejection of such unjust practice gives rise to anomic setup in his character. Halwai's determination to social advancement urges him to adopt similar means to those of the rich elites, who resort to corruption and debauchery. He says, "The strangest thing was that each time I looked at the cash I had made by cheating him, instead of guilt, what I felt? Rage. The more I stole from him, the more I realized how much he had stolen from me... I was growing a belly at last." (Adiga, 2009, p. 230). Eventually, he reaches the status of claiming himself as his master, "I am my own master" (Adiga, 2009, p. 231). Indian society is open to individual wealth and success despite multifaceted obstacles for the needy and the poor. Halwai is decided that success passes through monetary gains, which are rooted in lawlessness. Adiga (2009) notes, "My country is the kind where it pays to play both ways. ... you need to be crooked, mocking, sly and sincere, at the same time" (p. 9). So, structural and cultural variables affect the degree of anomic conduct in the absence of balance and at the expense of institutions. In a heterogeneous society, it is possible to have variants with different goals and means. Inequity, fraudulence, and normlessness expose pressures on individuals, and accordingly lead to the rejection of the set norms and conventions of the society, which results in a social deviance. For Halwai, "... to break the law of his land – to turn bad news into good news – is the entrepreneur's prerogative" (Adiga, 2009, p. 38). In this means of attaining goals, personal advancement becomes more important than the methods and ways. Hence, the anomic individual adopts a strategy towards deviance through criminal acts. Halwai confesses, "All I wanted was the chance to be a man – and for that one murder was enough" (Adiga, 2009, p. 318). As the means lose importance, social deviance often ensues resulting in crime. Thus, Halwai adopts an anomic impulse: "What would be my destination if I were to come here with a red bag in my hand?" (Adiga, 2009, p. 247), which reinforces the role of money, and annuls the rule of law. Merton, in his study, underlines the significance of reaching the basic essentials of social life like education, jobs, health, and family support, which compose the backbone of social peace. Yet, in India, the lower strata of folk "have little access to the conventional and legitimate means for becoming successful" (2014, p. 675). In such a comprehensive denial of opportunities and potentialities for social mobility, they opt to reject the customs and order system creating their newly-adopted defense and ideologies. Anomic societies can hardly impose limits on success and monetary gains. The poor and the well-off can both adopt anomic methods in their channels of success. Adiga (2009) represents the milieu in which all social actors get indulged in corruption and other lawless interactions. Halwai accordingly creates references for his justifiable means for social upgrade; He explains to Vijay, "Vijay's family was pig herds, which meant they were the lowest of the low, yet he had made it up in life... I wanted to be like Vijay – with a uniform, a paycheck, a shiny whistle with a piercing sound, and people looking at me with eyes that said, how important he looks" (Adiga, 2009, p. 31). He is astonished to see the landlords bowing before the pig herds' son in the strict hierarchical society of India. He calls it "the marvels of democracy" despite his unlawful means for success (Adiga, 2009, p. 103). In a similar manner Mr. Ashok is designated as the second reference for Halwai, "the room with his eyes; smelled it with his nose; poked it with his fingers – I had already begun to digest my master" (Adiga, 2009, p. 79) in which unquenchable assumptions for money cravings modify him to gaze in the world through the lenses of the rich, which is also in contrast to his essential mode of survival, believing that "the rich always get what they want".

CONCLUSION

Adiga's *The White Tiger* (2009) presents a portrait of anomic Indian society through multifaceted examples, including three main forms of social segregation. Through the teachings of Durkheim's theory of anomie, the novel is deemed proper to fall into the category of existentialist survival of the three groupings and their forerunners. Anomie arises as an inescapable condition in case of failure of maintaining and safeguarding the universally accepted norms that regulate the means and social goals. A truly acknowledged management ensures the supremacy of law, justice and equity in wealth distribution. Every society is tasked to assure the alliance with social control like law, government, religion, education, family and ideologies. So, social integration dictates that these codes of conduct for its members are to be well-guarded through the enactment of a law and order system. Yet, in a society where the aforementioned codes and principles fail to perform, then anomic social status appears, molding the situations of discontent. Deviance occurs in order to speak out social injustice and unhappiness that subsequently damaging social setup. Durkheim introduces the theory of anomie for such societies to underline that realizing multifaceted goals creates pressure in the individuals, leading to a situation of anomie. In Adiga's novel (2009), through distinct characterization of Halwai and others India appears as a land of corruption and darkness that becomes aligned with Durkheim's anomic social structure. The novel illustrates the dichotomy in India between the dark and bright spheres formed through caste and social cleavages. This article proves the cases of anomie as they are represented in *The White Tiger*, in the setting of customs, time, period, and folk culture, alongside anti-social and villainous characters. The exemplary characterization shows that the anomic products of Indian society function in their own spheres through relative and distinct means of social conduct. The components of such anomic groupings also prove their respective methods to survive in their isolated and distinct networks and interactions. A heterogeneous population setup is seen as a strong denominator that leads the anomic characters to run after their goals. Although essentialist features of the nation cannot be claimed to symbolize the whole Indian society, Adiga (2009) delves into sociological analysis in the narrative to highlight social anxieties, amenities, animosities, and cleavages. Thus, the article argues that the Indian society, which struggles to stand in its dynamics, inevitably produces such anomic and deviant individuals through its natural functioning. Social conditioning inevitably has the power to construct varied results with moral, immoral, ideological and anomic entities in its practical backdrop. Thus, *The White Tiger* is seen as the embodiment of such a society, as Aravind Adiga intends.

REFERENCES

- Adiga, A. (2009). *The white tiger*. London: Atlantic Books.
- Bagley, C. (2014). Anomie, alienation and the evaluation of social structures. *Kansas Journal of Sociology*. JSTOR. 3(3), 110-123.
- Dean, D. G. (1968). Anomie, powerlessness, and religious participation. *J. Sci. Stud. Relig.* 7, 252-54.
- Durga, K. (2016). *Reading India* as represented in Aravind Adiga's *The White Tiger*: A Socio-cultural analysis. Published MA Thesis, Christ University, India.
- Durkheim, E. (1997). *The division of labor in society*. 2nd Ed. Free Press.
- Garfield, E. (1987). The anomic-deviant behavior connection: The theories of Durkheim, Merton and Srole". *Current Comments*, 10(39), 272-281.
- Heydari, A., Davoudi, I., & Teymoori, A. (2011). Revising the assessment of feeling of anomie: Presenting a multidimensional scale". *Procedia Social Behavioral Sciences*, 30, 1086-1090.
- Law, A. (2011). Anomie. Key Concepts in Classical Social Theory. New Delhi: Sage
- Merton, R. K. (2014). Social structure and anomie. *American Sociological Review*, 3(5), 672-82. (Original work published 1938).
- Thiel, S. (2011). Global anomie and India: A conceptual approach. *Indian Journal of Asian Affairs*, 24 (1/2), 17-34.
- Zhao, R. & Cao, L. (2010). Social change and anomie. A cross national study. *Social Forces*, 88(3), 1209-1229.

Fransız Romanlarında Fenomenolojik(Olgubilimsel) Anlatı Tekniği

Zehra Bilge KONUR*

ÖZ

Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri arasından yaygınlaşmaya başlamış nitel araştırma yöntemlerinden olan fenomenoloji kavramı 20. Yüzyıl filozofları ile oluşmuştur. Fenomenolojinin kurucusu sayılan alman filozof Edmund Husserl'in amacı felsefenin özel bir alanının var olduğunu ileri sürerek şeylere dönelim çağrısında bulunmuştur. Böylece fenomen kavramı üzerinden nesnelere özüne inilmiştir. Fenomenin özüne inilmesiyle fenomenoloji diğer adıyla olgubilim kavramı şeylerin algılanması sorunsalı olmuştur. Fenomen algılanan şeydir. Fenomenoloji görünen şeyin nasıl görüldüğüne odaklanır. Fransız felsefesinde bir akım olma çabası yerine bir sistem fikrinden yola çıkarak düşüncenin sınırlarını aşan görüşlerden istisnai olanı evrenselleştirme eğilimleriyle bir hareket oluşturmuşlardır. Bu bağlamda bu çalışmada Çağdaş Fransız felsefesinden bahsettikten sonra fenomenoloji kavramını detaylı açıklamayı, fenomenolojinin kurucusu Alman filozof Edmund Husserl'in yöntemlerini ardından gelen Maurice Merleau-Ponty gibi Fransız filozofların fenomenoloji üzerine düşüncelerini açıklamayı ve Fransız yazarlardan Michel Butor'un *Değişim* romanı ve Jean Paul Sartre'in *Bulanık* romanında fenomenolojik anlatım tekniğini incelemeyi amaçlamaktayız.

Anahtar Kelimeler: Fenomenoloji, fenomen, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Michel Butor, *Değişim*, Jean Paul Sartre, *Bulanık*.

The Phenomenological (Epistemological) Narrative Technique in French Novels

ABSTRACT

The concept of phenomenology, one of the qualitative research methods that has begun to gain popularity among research methods in the social sciences, was developed by 20th-century philosophers. The aim of the German philosopher Edmund Husserl, considered the founder of phenomenology, was to assert the existence of a specific field of philosophy and call for a return to things. Thus, through the concept of phenomenon, the essence of objects was explored. By delving into the essence of phenomena, phenomenology, also known as the science of phenomena, became the problem of the perception of things. A phenomenon is what is perceived. Phenomenology focuses on how things appear. Rather than striving to become a movement in French philosophy, they formed a movement based on the idea of a system, with tendencies to universalise exceptional views that transcended the boundaries of thought. In this context, after discussing Contemporary French philosophy, this study explains the concept of phenomenology in detail, the methods of its founder, the German philosopher Edmund Husserl, and then the French philosophers Maurice Merleau-Ponty, and to examine the phenomenological narrative technique in the novels *The Modification* by French author Michel Butor and *Nausea* by Jean Paul Sartre.

Keywords: Phenomenology, phenomenon, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Michel Butor, *The Modification*, Jean Paul Sartre, *Nausea*.

GİRİŞ

Fenomenoloji kavramı sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemlerinde sayılan; anlatı, etnografi, kuram oluşturma, durum çalışması desenlerindedir. Bu bağlamda nitel araştırma gözlem ve veri toplamaya dayanması sebebiyle fenomenoloji kavramı bir yöntem olarak kabul edilmektedir. Bir felsefe akımı olmaktan çok bir yöntem olarak tarif edilmesi yaygındır. Çünkü fenomenoloji, her şeyden önce, fenomeni, yani dolaysız olarak verilmiş olanı betimlemeye dayanan bir yöntemdir. Fenomenoloji üzerine çalışmış öğretim üyesi Emre Şan'ın da bahsettiği gibi felsefenin temel düşünürlerin ortaya attığı savların üzerine yeni fikirler üretmek yeni bir felsefi akım olmadan fenomenoloji kavramı bir yöntem olarak tanımlanmıştır. Fransız filozoflar ise bu yeni araştırma yöntemini evrenselleştirerek kavramsallaştırılmayana düşünme öğretisi ile bir

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, konurzehrabilge@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0009-0009-6631-740X>.

hareket oluşturmuşlardır. “Uzun vadeli bir eğilimin yansımaları olarak Fransız filozoflar, Anglosakson ve Alman asıllı felsefi ya da bilimsel örgütlenme biçimleri tarafından unutulmuş, göz ardı edilmiş teorik cephaneyi dönüştürüp istisnai evrenseller kurmuşlar ve dünya görüşlerini bu yeni Arşimet noktaları üzerinden değerlendirmişlerdir” (Şan, 2017, s. 11). Bu bağlamda bu yeni öğretinin genel ve yaygın tanımını şu şekilde söylemek mümkündür: Fenomenoloji fenomen yani “öz” ’ün araştırılması ve özü görüntülenen bilincin betimlenmesi sorunudur. Dolayısıyla algılanan özü tanımlama çabasıdır. Bu algılanan nesne veya şey bilince nasıl görüldüğünün sorgulanmasıdır. Kişinin bilincinde dolaysız olarak oluşan olgu veya olayları oluşum süreçleriyle birlikte inceleyen bu yöntemin üzerine başta kurucusu Edmund Husserl olmak üzere diğer düşünürlerin detaylı yorumları bulunmaktadır. Fransız düşünürler ise bu fenomenoloji kavramının bulunmayan istisnai durumlarını evrenselleştirme yolunda olmuşlardır. Buna göre fenomenolojinin kurucusu Husserl tarafından oluşturulan epokhe, yönelimsellik, transandantal aşkınlık kavramları aracılığıyla yorumlarını geliştirmişlerdir. Bu temel kavramlardan ve fenomenolojinin oluşumunda katkısı olan Epokhe kökeni Antikçağ kuşkuçuluğuna dayanır ve yargı vermekten kaçınma anlamına gelir. Yani yargının askıya alınması ve yargıyı paranteze almaktır. Fenomenolojik epokhe dünyanın varlığına dair yargının ne olumsuzlamak ne de yadsımak suretiyle askıya alınmasıdır. “Epokhenin amacı dünyadan yüz çevirmek değil, ona doğru dönmektir; dünya ve nesnelere, işlenmemiş halde ele alınacaktır. Bu nedenle bütün ön yargılar ve halihazırdaki görüşler paranteze alınır ve biz, dünya ve nesnelere bize nasıl görünüyorsa buna odaklanırsak” (Lewis & Staehler, 2020, s. 32). Fenomenoloji hareketinin temel kavramını oluşturan epokhe; bilince görünen herhangi bir nesnenin veya bilimsel adıyla fenomenin bilincin doğuştan boş olması ve hiçbir bilginin daha oluşmaması ve yalnızca görünen şey ile edinilmiş bilgiyi kastederek bir bilgiye veya yoruma ulaşmanın sağlanmasıdır. Bilincimiz buna rağmen tamamen dış etkenlerden bağımsız kalamadığından fenomen üzerine edinilen bilginin bilinçte zaten var olan önyargılardan uzak tutularak yeniden bir öğrenme gerçekleştirmesidir. Dolayısıyla “Birey ve onun bilinçli deneyimleriyle başlayan ve daha önceden var olan kabuller, ön yargılar ve felsefi dogmalardan kaçınmaya çalışan bir yöntemdir. Fenomenoloji olayları (görünümleri) toplumsal aktörler tarafından ‘doğrudan doğruya’ algılandığı şekilde inceler” (Yalçın, 2022, s. 215).

Alman filozof Edmund Husserl ile başlayan fenomenoloji yöntemini Husserl kesin bir bilim olarak ortaya koymak istemektedir. Ona göre felsefe hiçbir öğreti sistemine sahip değil, felsefenin özel bir araştırma alanının var olduğunu göstermiş “var olan felsefelerden ya da onların eleştirisinden değil, fenomenlerden hareket etmeli, fenomenlere şeylere dönmeli” (Husserl, 2023, s. 12). Diye ileri sürerek fenomenolojinin bütün bilimlerinin temeli olduğunu belirtmiştir. Husserl fenomenoloji hareketini bir bilim olarak ortaya koymadan önceki filozoflar bu terimi kullanmasalar bile rasyonalizm ile başlayıp bu temel öz sorunu üzerine tartışmalarını sürdürmüşlerdir. Son noktayı Husserl’in verdiği ve akıllarda bu karmaşıklığı biraz da olsa toparlayabilecek “arkası göçük ve yeşil olduğu anlaşılan bir top” örneği ile bu felsefi terimin hem üzerine başka yorumlar da eklenebilecek hem de bunun üzerine yapılan açıklamalarda akılda bulundurulabilecek ve temel alınabilecek bir örnek teşkil etmektedir:

Yekpare şekilde kırmızı bir top olduğunu sandığım bir nesne görüyorum. Dolayısıyla beklentim, topu ne şekilde evirip çevirsem de bunun sonucunda yine kırmızılık ve top şeklinde olma vasıflarını bulmaktır. Ancak bakınca görüyorum ki topun arka tarafı göçük ve yeşil. Yönelimim hayal kırıklığıyla sonuçlandı; ancak bundan daha da temel bir hadise gerçekleşti. Biliyorum ki top, şekli ve rengini ben inceleyince değiştirmede, ben bunun farkına varmadan önce de yeşil ve göçüktü. Bundan dolayı geriye dönük iptal meydana gelir. Aradan geçen zaman boyunca (bunu bilmeksizin) aslında yekpare kırmızı ve top şeklinde olmayan bir nesneyle iştigal ediyordum (Lewis & Staehler, 2020, s. 42).

Bu örnekte epokhe dışında da fenomene yönelebileceğini ve bu yönelim edinilmiş bir tecrübe aracılığıyla olduğunu göstermektedir. Bu temel bilim sayesinde algılamaların çeşitliliğinin varlığını sunmaktadır. Bilince ve öze inilen bu düşünce sisteminin devamında gelecek olan varoluşçu bir düşünce yapısının temelini oluşturacağı gibi edebi romanlarda da kendini gösterirken fenomenin algılanma çeşitliliğinin varlığına ulaşılacaktır. Fransız yazar Jean Paul Sartre ile varoluşçu sancuların kurgusal bir şekilde anlatılmasının yanı sıra yazar bir bilincin nasıl algılandığının örneğini vermektedir. Biraz daha geliştirilmiş biçimi yeni roman akımının temsilcilerinden Michel Butor’un diğer kurgu anlatılarından farklı bir yöntem kullanarak oluşturduğu yapıtında karşımıza çıkar ve bu yapıtta bir insanın sadece gözünden algılanan dünya anlatılır.

Fenomenoloji öze ulaşma konusunda sadece görünen şey bize özü göstermektedir tanımında bulunsa da öze ulaşma yöntemleri olarak yönelimsellik ve epokhe dışında sezgi bunların başında gelmektedir. Yani tecrübeler yoluyla da öze inilebilmektedir. Bunun üzerine Lacoste'nin verdiği örnek sosyal bilimlerde birçok disiplinlerde kullanılan bir yöntem olmuştur. Örnekte Bir fil birkaç kişiye gösterilir ve her biri filin ayrı bölümlerine dokunarak değişik fikirler sunarlar. Verilen birbirinden bağımsız ve anlamsız cevapların hepsi fenomenolojik anlamda doğrudur. Çünkü birbirinden farklı cevap veren her birey Husserl'in her bir olayın özüne gitmelerini istemesi savı aracılığıyla gerçeğin peşinde olmaya çalışmıştır. Dolayısıyla fenomenolojide tek bir gerçeğin olmadığı, kişilere ve zamana göre değiştiği anlaşılmıştır (Aktaran; Yalçın, 2022, s. 217). Buna göre Fransız yazar Michel Butor'un *Değişim* romanı bir kişinin bilincindeki algılama zamanlarına göre değişiklik göstermesiyle gerçeklik o bilinç aracılığıyla anlaşılmış olacaktır. Bu bağlamda Fenomenoloji kavramını açıklamak gerekirse: “*Sonuçta, fenomenolojik indirgemeler ile ulaşılan transandantal dönüş sonrasında, bilincin nesnel/fiziksel dünya içinden açıklanamayacağı açıktır: Böylece fenomenoloji, bilincin saf bilimi haline gelir*” (Çivril, 2018, s. 6).

1. Romandaki Tekniklerin Dönüşümleri

Fransız felsefeci, eleştirmen, yazar ve göstergebilimin kurucularından olan Roland Barthes Jean Paul Sartre ile Albert Camus'den etkilenmiş ve kaleme aldığı birçok eserleriyle göstergebilim, yapısalcılık gibi kuramların gelişimini sağlamıştır. Bunun yanı sıra verdiği eserlerinde edebiyat yapıtının metin odaklı okunması önerisini sunar ve ardından *Racine Üzerine* adlı yazdığı eserine yoğun bir eleştiri yapılmıştır. Barthes bunun üzerine *Eleştiri ve Hakikat* isimli yapıtını cevap olarak kaleme almıştır. Edebiyat eleştirisi alanındaki bu tartışmalar sonucu Barthes'ın *Eleştiri ve Hakikat* yapıtı yeni eleştirinin manifestosu olarak kabul görmektedir. Eleştiri üzerine düşüncelerini aktardığı bu eserde ifade ettiği şu sözler romanların dönüşümünün eleştiriler ve çeşitli inceleme yazılar vasıtasıyla eserlerdeki dönüşümleri ve eserlerin dönemine göre dönüşümlerini açıklar niteliktedir:

Yeni eleştiri aslında daba dün ortaya çıkmış değil. Klasik edebiyatımız, Libération döneminden sonra ortaya çıkan yeni felsefelerle temas ederek (ki bu gayet normaldir) birbirlerinden son derece farklı eleştirmenlerin etkisiyle ve Montaigne'den Proust'a kadar tüm yazarlarımızı kapsayan çeşitli monografiler aracılığıyla bir tür revizyona uğradı. Bir ülkenin, kendi geçmişinden bugüne taşıdıklarını böyle dönem dönem yeniden ele almasında ve onlarla ne yapabileceğine bakmak için yeniden betimlemesinde şaşılacak bir taraf yoktur: Bunlar gayet doğal değerlendirme süreçleridir ve öyle olmaları gerekir (Barthes, 2016, s. 5).

Bu sözlerden yola çıkılarak önce eleştiri bağlamında daha sonra dönemin şartlarına bağlı olarak yazarların veya eleştirmenlerin oluşturdukları eserlerde değişikliklerin meydana geldiği yorumlaması yapılabilmektedir. Bu bağlamda toplumsal olgularla eşzamanlı olarak gelişen sanat dallarından edebiyat, ilk yazılan romanlardan beri bu sosyal durumların etkisiyle birkaç akım ortaya koymuşlardır. Bunlardan ilki klasik anlayışta olan klasisizm akımıdır. Klasisizm edebiyat anlayışının olduğu dönem üç dönem şeklinde ayrılmıştır. Birincisi toplumsal çalkantıların, karışıklıkların hüküm sürdüğü, ikincisi Kral 14.Louis yönetimine rast gelmektedir; klasisizmin en parlak dönemidir. Üçüncüsü ise klasisizmin düşüşünün olduğu dönemdir. Klasisizmi takip eden romantizm realizm gibi akımlar gelecektir. Buraya kadar olan süreçte romanın içeriği konusunda değişimler gözlenmiştir. Ancak sürrealizm yeni roman postmodernizm gibi akımlara geçildiğinde romandaki anlatım tekniğinin ve birçok roman özelliğinin en başta klasik anlayışın ortadan kalktığı ve yeni bir tür oluşturulduğu görülmektedir.

Romandaki kırılmalardan biri olan sürrealizm bilinçaltının sınırsız yaratıcılığını sanata, edebiyata ve düşünceye taşıyan rüyaların hayal gücünün ve rastlantıların gücünü temel alan ve yazarların otomatik yazma tekniğini kullandığı bir akım olmuştur. En bilinen örneğini de André Breton *Nadja* romanı ile vermiştir. Breton bu eserle gerçekliği yıkmış, ondan önceki roman türlerinin temel özelliklerini yıkmış, hatta roman olma özelliğini de yıkarak bir anlatı türünü geliştirmiştir. İdealize edilmiş kadın özelliklerini de yok ederek kadını betimlemesi geleneksel algıdan farklı olmuştur. Bir olgu bir öncekinden etkilendiği gibi sürrealistler aracılığı ile de fragmantasyon tekniğini getirecek yeni roman akımı hatta hareketi boy göstermiştir. Buna göre

Yeni Romancılar Balzacçı roman anlayışını reddederler ama onun büyüklüğünü de kabul ederler. Claude Simon *L'invitation* romanında parçalı anlatım ve eklemeli anlatım olan iki zıt kavramı getirerek anlaşılması güç bir eser kaleme almıştır. Sahnesel ve fotoğrafsal anlatımlarla sinema etkisinin olduğu görülecektir. Sinematografik yazımlar ve soyut anlatımın en güzel örneklerini ise Marguerite Duras verecektir. Yeni Romanın ardından gelen sinematografik anlatımlardan Marguerite Duras'ın Sömürge toplumunun değer yargıları, ailesi ve yoksulluk arasında sıkışmış genç bir kadının ilk aşkını ve ilk cinsel deneyimini ve bununla kadın özgürleşmesi yönünde önemli bir yapıt olan *Sevgili* romanı yazarın yaşamını yansıttığı yarı otobiyografik bir tür olmuştur. Bu romandaki anlatım lineer bir anlatımdan çıkmış fotoğrafları betimlemesiyle bir hikâye oluşturmuş, kahramanın anlattığı zamanı da şimdiki zaman ile geçmiş zamanın karışımı şeklinde olmuştur. Sinemanın etkisini diğer eserlerinde ışık gölge oyunları ve "görmek, sessizlik" gibi kelimeleriyle okura hissettirmektedir. Yeni roman ve sinematografik türde yazılan yapıtlarda görülen anlatım yöntemini özetlersek: "Anlatı nesnedir ama anlatıdaki kişi-nesne ilişkisi fenomenolojik bir anlayış çerçevesinde tamamıyla öznedir: Perdede gördüğümüz şey, aslında onu gören anlatı kişinin bilincinin yansımasından başka bir şey değildir" (Gögercin, 2022, s. 101). Marguerite Duras yazdığı tüm eserlerinde onun yaşamının bir kesiti, genellikle doğrudan "ben" olarak anlatmaksızın, kendi kurguladığı karakter ve olaylarında görülmektedir. Bu noktada bu sanat dalının hayatın içinden alınan hikayelerle oluştuğunu ve bu hikayelerin anlatım şekillerinin zamanla değiştiğini vurgulamak gerekmektedir:

Edebiyatın her ne kadar edebiyatçıların tümü tarafından kabul edilen bir tanımı olmasa da yaygın anlamda edebiyat, Platon'un yansıma kuramına göre hayatın bir yansıması olarak ele alınır. Bu yansımayı en iyi şekilde oluşturabilmek için, kullanılan anlatım şekilleri, yöntemleri ve hatta bazen anlatılanın kendisi bile zaman içerisinde pek çok kez değişmiştir" (Erdem, 2023, s. 1076).

Bu bağlamda Duras'ın *Sevgili* romanında anlatılan hikâye yazarın 70 yaşında gençliğindeki yaşadıklarını anlattığı için zaman kavramı geçmiş ile bugünün karışımı şeklindedir. Bu zamanın senkronik bir şekilde anlatımı yazar yeni roman ve sinema dalında ortaya çıkan yeni dalga hareketinin özelliklerini en etkili şekilde kullanmaktadır. Buraya kadar bahsedilen romanın dönüşümlerinde her zaman bir öncekinden daha farklı bir tür ve anlatım ortaya konulmak istenmiştir. Her birinde anlatılan bir bilinç vardır. Bu bilinç ile görülen, hissedilen ve aktarılan bir de olgu veya olay vardır. Sonuç olarak fenomenolojik bir anlatım her akımda oluşmuş yapıtlarda gözlenebilmektedir. En belirgin örneğini ise diğer romanlardan çok farklı ve hiç yapılmamış bir tarzda anlatım olan *Değişim* romanıdır.

2. Bir Bilinç ve Fenomenolojik Anlatım

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan "Yeni Roman" akımının temsilcilerinden Michel Butor'un Yeni Roman örneklerinden olan *Değişim* geleneksel anlatım yöntemlerini yıkmış yazarın özgün anlatım tarzıyla kaleme alınmış romandır. Anlatım dili geleneksel roman anlatım dillerinden farklı olarak ikinci çoğul kişi zamiri ile sağlanmaktadır. Bu anlatım bütün roman boyunca göze çarpmaktadır. Anlatıcı okuru direkt olarak içine alır ve "Roman yazarı sizi, yani okuru kibarca anlatıya dahil etmiştir ve mektup açacağıyla sayfaları birbirinden ayırırken göz attığımız birkaç satır size bir davetiye, hatta bir ihtarname okuduğunuzu hissettirmeye yetecektir" (Butor, 2020, s. 295). Buna ek olarak geleneksel anlatımın dışına çıkıp yeni anlatım olarak dikkate değer bir başka özelliği ise anlatıdaki kahramanın ismini okurun ilk sayfalarda öğrenmemesidir. Bunun aksine geleneksel tarzda yazılmış romanlarda kahramanlar anlatının başlarında sunulmaktadır. *Değişim* romanının konusu ise tek bir kişinin ruhsal dönüşümlerinin ve aslında birçok yer olmasına rağmen tek bir mekânda gerçekleşen olayın veya olayların anlatılmasıdır. Yani uzun betimlemeler sonrası öğrenilen kahraman Léon Delmont'un karısı ve çocuklarıyla yaşadığı şehir Paris'ten sevgilisi Cécile'in yanına Roma'ya giden yaklaşık 22 saatlik bir tren yolculuğunun anlatılmasıdır. Bu yolculuk boyunca anlatıcı-kahramanın karısıyla yaşadığı bunalım ve sevgilisi ile yaşama enerjisini bulduğu ruhsal dönüşümler geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman dilimlerinin karışık bir şekilde iç içe geçmesiyle anlatılmaktadır. Bu anlatım sürecinde kahramanın düşünceleri kullanılan ikinci çoğul şahıs zamiri aracılığıyla okurun düşünceleriymiş gibi hissedildiğinden fenomenolojik bir anlatımın varlığının bariz görüldüğü bir roman özelliği taşımaktadır. Ayrıca okuru içine katarken

sinematografik tasvirlerle de rastlamamak mümkün değildir. Kompartımandaki bir sesle sahne başka bir sahneye geçmektedir veya trenin girdiği bir tünelle bu sahnenin değişimi aktarılmaktadır.

Zaman konusunda fenomenolojinin kurucusu olan Husserl'in 'içsel zaman bilinci' olarak tanımladığı açıklamalarıyla bilincin algısının derinlemesine anlaşılmasını sağlamak mümkün olacaktır. Ancak önce şu ifadelerde bulunmak bu karmaşık zaman mefhumu için daha doğru bir başlangıç sağlayacaktır: "Bu felsefe akımının kurucusu kabul edilen Edmund Husserl'in zaman anlayışında, "içsel zaman bilinci" her türlü algının ve yönelimselliğin temelini oluşturmaktadır" (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 324-325). Buna ek olarak bilincin en anlaşılır ve varlığının temelini sağlayan bir zaman anlayışının olduğunu da savunmaktadırlar ve bunu şu cümleyle göstermek destekleyici olacaktır: "Hatta, "bilincin diğer tüm form ve yapılarında varsayılan en temel bilinç, zaman bilincidir" (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 325). Bu ifadelerden sonra 'içsel zaman bilinci' anlayışını ortaya atan Husserl'in açıklamasını ve onun üzerine açıklanan cümleleri söylemek Michel Butor'un *Değişim* adlı romanının analizinde ve fenomenolojik anlamda hem daha anlaşılır hem daha yol gösterici olacaktır: "Husserl'e göre zaman üç parçalı (geçmiş-yönelim, ilk-izlenim, geleceğe-yönelim) bir yapıya sahiptir: Her algı, geçmişe-yönelimsel ve geleceğe-yönelimsel iç-avlusuna sahiptir" (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 325). "Her bir anın algılanması veya algının gerçekleştiği her bir an (ilk izlenim, şimdi, şu an) aynı zamanda geçmiş ve geleceğe yönelimselliği de içinde barındırır. Bu durumun zorunlu olduğunu söylemek yanlış olmaz çünkü bu iki zıt kutuplara yönelim olmadan zaman bilinci gerçekleş(e)mez" (Yılmaz, 2021, s. 325). Zaman bilincinin bu üç parçalı yapısı *Değişim* romanında net bir şekilde görülür. Ayrıca Husserl bu 'içsel zaman bilinci' anlayışını bir melodi örneği ile açıklar. Örneğe göre bir müzik melodisinden çıkan sesleri algılamamız ve bunların birbiri ile uyumlu olduğunu ve birbiriyle uyumlu olarak takip ettiğini duyarız ve algılarız:

Melodinin melodi olarak algılanabilmesi için ilk izlenimde algılanan nota bir sonraki anda geçmiş olacağından yeni gelen ilk izlenim aynı anda geçmişe yönelmek zorundadır veya bir başka deyişle geçmiş olan notayı şu anda kendinde (değiştirerek) barındırması ve tutması gerekmektedir. Öte yandan, aynı ilk izlenim geçmişe yönelirken eş zamanlı olarak geleceğe de yönelmiştir. Her an aynı zamanda bir sonraki anı da beklenti olarak içinde kapsamaktadır. Örneğe tekrar dönersek, bir yandan duyulan veya algılanan bir nota bir sonraki anda geçmiş olarak tutulurken, diğer yandan, bir sonraki notaya karşı da beklenti içerisinde, bir sonraki notaya daha şimdiden hâlibazırda yönelmiştir. Böylelikle, melodinin akışı sağlanır ve melodi bir melodi olarak algılanabilir (Yılmaz, 2021, s. 325).

Bu örnek İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan "Yeni Roman" akımının temsilcilerinden Michel Butor'un *Değişim* romanında anlatım tarzı olarak karşımıza gelir. Anlatıcı-kahraman Husserl'in 'içsel zaman bilinci' anlayışına göre şimdiki zaman algısı geçmişe yönelim ve geleceğe yönelim ile oluşarak öykünün anlatımını sağlar. Bu anlatıma göre anlatıcı eş zamanlı olarak hem gelecek hem geçmiş zamanlarda düşüncelerini anlatır. Dolayısıyla geleneksel anlatım yöntemlerinden olan kronolojik bir zaman kullanılmaz. Bu nedenle geleneksel anlatım yöntemlerini yıkmış, yazarın özgün bir anlatım tarzıyla kaleme alınmış bir roman olma özelliğini taşıdığı bu özelliklerle bir kez daha anlaşılabilir olur. Butor'un zamansal anlatımını Husserl'in 'içsel zaman bilinci' ile açıkladıktan sonra Bergson'un zamanı ise mekanla ilişkilendirerek aktarmaktadır. Bergson'un zaman ve mekân tanımlamasına göre romandaki zaman 22 saatlik bir zaman dilimini kapsamına rağmen bilinçte gezilen zaman değişkenlik göstermektedir. Buna göre zaman; "Homojen zaman, sayılabilir nitelikte ve mekânsal zamandır. Heterojen zaman ise kişinin içsel yaşantısına, bilince özgü zamandır, yani süredir. Bergson'un zaman mekân ilişkisinde, mekân tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük olarak tanımlanır" (Özkaya, 2017, s. 59).

Bütün bu verilenlerin ışığında Michel Butor'un bilinç akışı şeklindeki bu anlatımı hem romanda yenilik hem de fenomenolojik bir anlatım gerçekleştirmiş olmaktadır. Buradaki fenomenolojik bir anlatım sadece bedensel olmakla kalmamış aynı zamanda zihinsel bir görünüş sunmaktadır. Beden mefhumu fenomenolojide dört temel unsurlar içinden birbiriyle bir bütün olmasına rağmen beden için çok ince bir ayrımda bulunmuşlardır. Bunlardan biri ve ilk olarak bilinmesi gereken ise Husserl'in açıklamasıdır: "Husserl/yaşayan/deneyimlenen beden (Leib) ve nesne olarak beden (Körper) arasında bir ayrım yapar ve yaşayan bedenin dünya ile bilinç arasında bir köprü kurduğunu ileri sürer" (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 327). Bu bedenin dünya ile bilinç arasında kurduğu köprünün Sartre ve Merleau-Ponty'nin aynı sonuca varmış olsalar da ortaya koydukları fikirlerini de söylemeden geçmek olmaz:

Sartre “kendi-için-varlık olarak beden” (le corps comme être-pour-soi) ve “başkası-için-beden” (le corps-pour-autrui) (Sartre, 2009, s. 405, 442) ayrımı yaparken Merleau-Ponty “nesne olarak beden” (le corps comme objet) ile “kişiyeye has beden” veya “kişinin kendi bedeni” (le corps propre) olarak ayırmıştır (Merleau-Ponty 2017, s. 115, 146, 212). Her iki düşünür de nihayetinde öznenin dünya ile ilişkisinin bedenden geçtiği fikrinde mutabıktır. Beden, öznenin dünyada varoluşunun veya dünyaya “yöneliminin sıfır noktası, buranın ve şimdinin hamilidir” (Husserl, 1989, s. 61). Öyle ki beden “tüm yaşantı[nın] daimi [ve] ezeli üfküdür (Carman, 1999, s. 214)” (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 327).

Fransız filozof Maurice Merleau- Ponty’nin bedenlenme kavramıyla bir fenomenolojik algılama Jean Paul Sartre’ın *Bulantı* romanında görülür. Oradaki karakter fiziksel olarak algıladığı nesnelere aracılığıyla zihinde geriye gitmekte ve kendi varlığının hissinden bulantı duymaktadır. Aynı şekilde Marcel Proust’un romanlarında da zihinsel bir algılayış görülmektedir. Ancak buradaki farklılık ise Proust Sartre gibi varoluşundan rahatsızlık duymamaktadır. Anlatım teknikleri farklılık gösterse bile fenomenolojik anlatımı çoğu eserde analiz etmek mümkündür. Bir başka deyişle bu farklı anlatım tarzıyla beraber her bir roman için kendine özgü bir anlatım yönteminin varlığı söz konusudur: “*Riffaterre, her romanın, okunabilir olması için, kendi içinde metinsel bir stratejiye sahip olması gerektiğini vurgular. Her edebi metnin, kendine özgü bir şifresi vardır. Yazarın, eserin metinsel stratejisini kontrol edecek biçimde oluşturduğunu açıklar*” (Özkaya, 2017, s. 60).

3. Özne ve Dünya Arasındaki Köprü Olan Beden ve Sartre

Yirminci yüzyılı kendine özgü varoluşçu düşünceleriyle derinden etkileyen Sartre bireyin özgürlüğünü vurgulayan varoluş düşüncesini ilk romanı olan *Bulantı* ile anlatır. Bu romanda baş karakter Antoine Roquentin’in dünya karşısındaki tiksintisini günlük tarzında kalem alır. Anlatılan bu tiksinti durumu sadece dünyanın varlığına değil bireyin varlığına da yönelik olduğundan eleştirilenler tarafından psikolojik bozukluk olarak yorumlanır. Buna rağmen yirminci yüzyılın varoluşçuluğun kült romanlarından biri haline gelir. Romanda anlatılanlar Roquentin’in yaptığı gezilerden döndüğü ve Marki de Rollebon’la ilgili tarih araştırmalarını yaparken tuttuğu günlüklerdir. Romanın daha ilk bölümünden nesnelere olayları anlatan ve hisseden kişi için ne kadar önemli olduğu göze çarpar:

Olayları günü gününe yazmak daha iyi olacak. Açıkça kavramak için bir günce tutmalı. Önemsiz gibi görünseler de küçük ayrıntıları, olayları kaçırmamalı, özellikle hepsini sınıflamalı. Şu masayı, sokağı, insanları, tütün paketimi nasıl gördüğümü anlatmalıyım, çünkü değişen bu. Bu değişimin alanını ve özünü iyice belirlemeliyim. Sözgelimi mürekkep şişemin içinde bulunduğu karton kutuyu ele alalım. Anlatmam gereken şu: Onu daha önce nasıl görüyordum ve şimdi nasıl söyleyeyim! Dik açılı, altı yüzü bir paralel kenar bu; açılıyor- saçmaladım; söylenecek bir şey yok (Sartre, 2021, s. 13).

Sartre’ın sorumluluk, seçim ve birey özgürlüğü üzerine temellendirdiği varoluşçuluğunu *Bulantı* eserinde Roquentin karakterinin yaşadığı varoluş sıkıntısının kahramanın bilincinden okunmasını sağlar. Kahramanın ağzından anlatılan düşünceler kendi etrafında gördüğü nesnelere betimlenmesiyle fenomenolojik olarak bireyin zihninde bir gezintiye dönüşür. Görünüşler zamana aynı zamanda hissettiği duygulara göre Roquentin’de değişmektedir. Bu değişimi roman boyunca anlatarak görünen şeylerin nasıl bilince verildiğini resmetmektedir. Buna bağlı olarak düşüncelerinin sürekliliğiyle varlığını sorgulamaktadır:

Düşünce, ben’den başka bir şey değil: Bu yüzden duramıyorum. Düşündüğüm için var oluyorum... ve düşünmekten alıkoymuyorum kendimi. Şu anda bile var olsaydım- ki korkunç- bunun nedeni var olmaktan korkmamdır. Özlediğim hiçlikten kendimi çekip alan benim. Nefret ya da var olma tiksintisi, kendimi var etme, varoluşun içine oturma biçimlerinden başka şey değil. Düşünceler, büyük bir baş dönmesi gibi ardında doğuyor, başımın arkasında olduklarını hissediyorum... Karşı durmazsam, önüme geçiyorlar, gözlerimin arasına geliyorlar. Çoğu kere karşı koyamıyorum, düşünce büyüdükçe büyüyor ve birden sınırsızlaşarak, tepeden tırnağa dolduruyor beni, var oluşumu yeniliyor (Sartre, 2021, s. 149).

Romanın her yerinde bu varoluş ile ilgili kelimeleri sık sık görmek mümkündür. Bazı yerlerde gerçekten kafaları bulandırsa da varoluşunun nedenlerini üstü kapalı biçimde anlatmaktadır. Yukarıda verilen parçada ise Descartes'ın 'düşünüyorum öyleyse varım' düşüncesini şimdiki zamanda var olmasının nedeni olarak anlatır ve bu varoluşunu da bir duygu ile 'korku' sağladığını son olarak da düşündükçe ve bu eylemin önüne geçemedikçe var olmaya devam ettiğini söyler. Bilincin fenomenleri nasıl algıladığı konusunda incelenen bilim olan "Fenomenoloji, "birinci tekil şahıs tarafından deneyimlenen bilincin yapılarının incelenmesini" ifade eder ve yaşantıları ve deneyimleri bilincin "yönelimselliği" olarak açıklar" (Aktaran; Yılmaz, 2021, s. 323). Buna göre buradaki korku duygusu deneyimlediği dünyada bilincin kendisini var ettiği hissinden dolayı dünyaya yöneldiğini görmektedir. Bu yönelişinden dolayı bulantı yaşamaktadır. Fenomenoloji bilincin bir şeye yönelmesi ve 1. Tekil şahısın zaman, mekân, beden ve öznelarasılık düzlemlerinde ne çeşit değişimleri deneyimlediğini incelemeyi sağlar. Böylece "Duyguların deneyimlendiği esnada bilincin bunları nasıl algıladığını ve onun dünya algısını (zaman, mekân, beden ve öznelarasılık boyutlarında) nasıl etkilediğini ortaya koyması açısından duyguların değerlendirilmesinde farklı bir perspektif sunar" (Yılmaz, 2021, s. 323). Bu bağlamda Çağdaş Fransız yazarlardan Emmanuel Carrère'in *Rakip* adlı eserinde yazarın anlattığı olayları 1.tekil şahıs üzerinden kaleme alsada da yazar bir başkası olarak ötekini bilincinde var olmaya çalışmıştır. Bu sebeple başkasının yaşadığı psikolojik durumların duygusal olarak anlamaya çalışıldığından fenomenolojik alanda dünya deneyiminde duyguların önemli bir yeri olduğunun örneklerinden biri olarak *Rakip* adlı eser verilebilir. Bu noktada bu eserin Sartre'ın 1.tekil şahıs ile kaleme aldığı *Bulantı* eserinden farkı yazar ile romandaki karakterin düşüncelerinin aynı olmasıdır. Dolayısıyla Sartre'ın yani roman kahramanının deneyimlediklerinin ardından yaşadığı duygular değişiklik gösterir. Bu yönden *Rakip* adlı eserle farklılık gösterebilir. Sartre'ın Yaşadığı bu değişik iç karartıcı duygular aslında varoluş nedenini aradığı için ve deneyimlediği duygularla varlığını hissettiği için bunalımlarının sonucunda varoluşa karşı koyamayıp kabule geçecektir. Bu düşüncelerini romanın sonunda değil fakat okuma sürecinde hemen her kısımda okura hissettirir.

SONUÇ

20. yüzyılda bir felsefi metodolojisi olarak ortaya çıkan kurucusu Edmund Husserl ile başlayan ve Çağdaş Fransız düşünürlerinin de ortaya koyduğu Fenomenoloji hareketi kurgusal anlatımlarda incelenebilecek bir alan olmuştur. İnsanoğlunun dünyaya atılımında dört temel unsurların etkisinin önemli ölçüde varlığı fenomenoloji konusunda temellendirmek mümkündür ve birbirinden bağımsız düşünülmemelidir: Zaman, mekân, beden ve öznelarasılıktır. Bu bağlamda incelenen örneklerden yola çıkarak fenomenoloji iki şekilde inceleme alanında ele alınabildiği söylenebilir: Bedensel ve algısal fenomenoloji. Algısal olarak öznenin etrafındaki mekânın, nesnelerin ve bulunduğu ânın fenomenoloji bağlamında bilinçte varlığı söz konusu olduğu için algısal fenomenoloji başlığında toplanabilir. Beden ise öznenin dünyayla arasındaki köprü görevini görmesiyle olayları veya olguları algılamasında aracı olmaktadır. Fenomenolojinin tanımına gelecek olunursa özlere yani fenomenlere inmek ve fenomenlerin ne olduğu konusunda araştırma yapmak olarak tanımlanabilir. Kısaca bilince ulaşmaktır. Bilincin algılama şekillerini incelemektir. Dolayısıyla edebi eserlerdeki anlatımda bir varlığın algıladığı şeylerin nasıl ve ne şekilde bilinçte var olduğunun anlaşılması sağlanılmaktadır. Bir bilincin yansımalarını gözlemlediğimiz edebi eserlerde zamansal süreçle ve yaşanan tarihi olaylarla eş zamanlı olarak gelişim yaşanmaktadır. Dolayısıyla yazılan her eserde mutlaka bir bilincin aktarımı yapılmaktadır. Fenomenoloji alanında ortaya konulan düşüncelerden empati ise Çağdaş Fransız yazarlardan Emmanuel Carrère'in *Rakip* adlı romanında görülmektedir. Bu romanın fenomenolojik bakış açısından farkı ise yazarın gerçekte yaşayan bir insanın yaptıklarını nasıl bir bilinçle yaptığını araştırmak ve hissetmek adına kendisini onun yerine geçirerek anlatması ve empati aracılığıyla bir başkasının bilincinden bir aktarım yapmasıdır. Bu da diğer fenomenolojik roman yazarlarından farklı olarak gerçekte yaşanan olayları ele alması bir farklılık gösterir. Jean Paul Sartre ise kurgusal bir karakterle kendi varoluşsal sıkıntılarını okura sunmaktadır. Ancak başta yeni roman örneklerinden olan Michel Butor'un *Değişim* romanı okura hem sinematografik tasvirlerle hem de romanda kullanılan bambaşka anlatım tekniği ile, ikinci çoğul kişi zamiri ile anlatımla, fenomenolojik anlatım tekniğinin en açık ve net örneği görülmektedir. Buna göre okunan her çeşit romanda bu tekniğin analizini yapmanın mümkün olduğu sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bankır, S. (2016). Rakip ve Mahpus Romanlarında Ben ve Öteki İlişkinine Fenomenolojik Bir Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 11-17.
- Barthes, R. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*. (E. Bildirici, & M. I. Durmaz, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Bayındır, F. R. (2024). Jean Paul Sartre Felsefesinde Ölüm Fenomeni ve Eleştirisi. *Dört Öge*, (25), 51-68.
- Butor, M. (2020). *Değişim*. (Ş. E. Leita, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Bütünlüğü, B. V. B. Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi.
- Çivril, G. (2018). Edmund Husserl'in Fenomenolojisi: Saf Bilince Doğru Kartezyen Bir Transandantal Dönüş. İzmir.
- Erdem, L. (2023). Marguerite Duras' ın Yaz Yağmuru Eserindeki Kimlik Sorunu ve Ötekileştirme Eylemi. (37), 1075-1091.
- Gögercin, A. (2022). Sine-Roman ve Novelizasyon Filmden Romana Yazınsal Dönüşümler. *Çizgi Kitabevi Yayınları*.
- Husserl, E. (2023). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. (T. Mengüşoğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Lewis, M., & Staehler, T. (2020). *Fenomenoloji*. (M. B. Mehmet Demirhan, Çev.) Ankara: Fol Kitap.
- Mesçioğlu, S. B. (2019). Michel Butor'un «Değişme» Adlı Eserinde Özne-Mekân Etkileşimi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(12), 1-8.
- Özkaya, E. (2017). Butor'un Değişme Romanında Zaman ve Mekan. (29), 57-63.
- Sartre, J. P. (2021). *Bulantı* (49. b.). (S. Hilâv, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Sunay, M. (2022). Sartre'ın Fenomenolojik Ontolojisi ve Sorumlu Sanat Teorisinin Sanat Yapıtları Yoluyla Açıklanması (Master's Thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).
- Şahin, Y., & Karaosmanoğlu, D. (2024). Ahmet Muhip Dıranas' ın Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, (Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Özel Sayısı), 279-295.
- Şan, E. (2017). *Çağdaş Fransız Felsefesi ve Fenomenoloji Hareketi*. İstanbul: Pinhan.
- Şan, E. (2021). Hareketin Fenomenolojisi ve Ontolojisi: Patočka'nın Aristoteles Okuması. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20(1), 92-109.
- Şan, E. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *MSGGSÜ Sosyal Bilimler*, (14), 49-63.
- Taşkın, F. (2021). Sartre'ın Fenomenolojisi: Şeyler ve Bilinç. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 457-478.
- Uysal, T. (2023). Sinematografik Kurgu Bağlamında Foto-Sekans Olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(104), 466-482.
- Yalçın, H. (2022). Bir Araştırma Deseni Olarak Fenomenoloji. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 213-232
- Yılmaz, A. H. (2021). Zaman, Mekân, Beden ve Öznelerarası Düzlemde Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Korkusu. 320-341.
- Zahavi, D. (2024). *Fenomenoloji: İlk Temeller*. (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Психоаналитическая функция символов сна и видений в произведении «Доктор Живаго» Бориса Пастернака

Zeine ORAZBEKOVA (Зейне ОРАЗБЕКОВА) *

АННОТАЦИЯ

Данная научная статья посвящена исследованию влияния психоаналитической теории на символику сна и видений в творчестве Бориса Леонидовича Пастернака, с акцентом на роман «Доктор Живаго». На основе теоретических положений Зигмунда Фрейда и Карла Юнга анализируются ключевые сны и видения главного героя, выявляются архетипические мотивы, символы бессознательного и их роль в раскрытии внутреннего мира Юрия Живаго. И в этом научном труде анализируется, как идеи Зигмунда Фрейда и Карла Юнга способствовали пониманию и раскрытию сновидений и мистических образов в произведении «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Особое внимание уделено взаимодействию индивидуального и коллективного бессознательного, а также связи символики сна с философскими и религиозными концепциями, где предпочтение дано на функцию снов как способу выражения бессознательных желаний, страхов и внутреннего конфликта героев романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Тут видения рассматриваются как мост между сознанием и глубинной психикой, выполняя роль катализатора психологической трансформации. Анализ показывает, что символика сна в романе «Доктор Живаго» Бориса Пастернака не только отражает личностные переживания персонажей, но и служит универсальной метафорой исторической и духовной драмы эпохи. Повышенный интерес придан на значимость психоаналитического подхода для более глубокого понимания символического языка писателя Бориса Леонидовича Пастернака.

Ключевые Слова: психоанализ, символика сна, бессознательное и архетип, Доктор Живаго, Пастернак, русская литература.

Boris Pasternak'ın Doktor Jivago'sunda Rüya Sembollerinin ve Vizyonların Psikanalitik İşlevi

ÖZ

Bu bilimsel makale, Boris Leonidovich Pasternak'ın eserlerinde, özellikle Doktor Jivago romanında, psikanalitik teorinin rüya ve vizyon sembolizmine olan etkisinin incelenmesine ayrılmıştır. Sigmund Freud ve Carl Jung'un kuramsal temellerine dayanarak, kahramanın temel düşünceleri ve vizyonları analiz ediliyor, arketipal motifler, bilinçdışının sembolleri ve bunların Yuri Jivago'nun iç dünyasını ortaya çıkarmadaki rolü belirleniyor. Bu bilimsel çalışma, Sigmund Freud ve Carl Jung'un fikirlerinin Boris Pasternak'ın Doktor Jivago adlı eserinde rüyaların ve mistik imgelerin anlaşılmasına ve açığa çıkarılmasına nasıl katkıda bulunduğunu analiz etmektedir. Boris Pasternak'ın Doktor Jivago romanında bireysel ve kolektif bilinçdışının etkileşimine, rüya sembolizminin felsefi ve dini kavramlarla bağlantısına özel bir önem atfedilmiş, rüyaların, kahramanların bilinçdışı arzularını, korkularını ve iç çatışmalarını ifade etme biçimi olarak işlevine öncelik verilmiştir. Burada vizyonlar bilinç ile derin ruh arasında bir köprü olarak görülmekte ve psikolojik dönüşümün katalizörü olarak işlev görmektedir. Analizler, Boris Pasternak'ın Doktor Jivago romanındaki rüya sembolizminin yalnızca karakterlerin kişisel deneyimlerini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda dönemin tarihsel ve ruhsal dramının evrensel bir metaforu olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Yazar Boris Leonidovich Pasternak'ın sembolik dilinin daha derinlemesine anlaşılması için psikanalitik yaklaşımın önemine daha fazla ilgi duyulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Psikanaliz, rüya sembolizmi, bilinçdışı ve arketip, Doktor Jivago, Pasternak, Rus edebiyatı.

ВВЕДЕНИЕ

Роман Бориса Леонидовича Пастернака «Доктор Живаго» (1957) занимает особое место в литературе XX века как произведение, глубоко раскрывающее психологические и философские аспекты человеческого существования. Автор обращается к проблемам индивидуальной судьбы на фоне исторических событий: революции и гражданской войны в России, показывая, как социальные потрясения влияют на внутренний мир человека. Данный роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» представляет собой не только философское и историческое повествование, но и глубоко

* Dr., Selçuk Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı, zeine.orazbekova@selcuk.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-5009-635X>.

психологическое произведение, в котором сон и сновидение играют ключевую роль в раскрытии внутреннего мира героя. По этому, особое внимание уделяется внутреннему миру главного героя Юрия Живаго, его переживаниям, духовным и моральным исканиям, в которых сны и видения играют ключевую роль (Пастернак, 1990, с. 75-76). И именно сон в романе Пастернака выступает не просто художественным приёмом, а способом репрезентации тех состояний сознания, которые невозможно выразить логическим языком.

Сновидения Живаго образуют особое поэтическое пространство, где личное переплетается с универсальным, а внутренний мир героя становится метафорой судьбы целого поколения. Борис Леонидович Пастернак в данном произведении использует структуру сна как форму философского постижения реальности: сон у него не противопоставляется действительности, а проникает в неё, создавая эффект двоимирия (Bakhtin, 1981). А образы служат не только отражением психологического состояния героя, но и инструментом художественного осмысления личностных и этических конфликтов.

Психоаналитический подход, основанный на трудах Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, позволяет рассматривать сновидения Юрия Живаго как символические отражения его бессознательных переживаний, духовного кризиса и поисков смысла жизни (Freud, 1900; Jung, 1964). И данный подход позволяет выявить скрытые мотивы, бессознательные импульсы и архетипические структуры, формирующие символику сна и видений, а также их влияние на развитие повествовательной линии. Через анализ сновидений и видений Живаго становится возможным понять, как внутренние переживания персонажа взаимодействуют с коллективным бессознательным, культурными архетипами и духовными традициями. Введение психоаналитической перспективы открывает новые горизонты интерпретации романа, позволяя глубже осмыслить психологические и философские слои текста, а также показать уникальность художественного метода Бориса Леонидовича Пастернака, объединяющего личное и универсальное, реальное и метафизическое.

Более того, психоаналитическая интерпретация позволяет раскрыть скрытую динамику романа: взаимодействие сознательного и бессознательного, личного и коллективного, духовного и телесного начал. Как было выше изложено, согласно Зигмунду Фрейду, сон является *«царской дорогой к бессознательному»*, где вытесненные желания и страхи обретают символическую форму (Freud, 1917). В то время как Юнг рассматривал сновидение как проявление архетипов коллективного бессознательного, выражающих универсальные формы опыта, существующие за пределами индивидуального сознания (Jung, 1959). В контексте романа Бориса Леонидовича Пастернака «Доктор Живаго» эти две теоретические модели не противоречат, а дополняют друг друга. Сновидения Живаго можно понимать как диалог между личной психикой и универсальными архетипами культуры: между индивидуальной памятью и историческим бытием.

Таким образом, символика сна становится одним из ключевых инструментов художественного познания человека и мира в этом произведении «Доктор Живаго» Бориса Леонидовича Пастернака.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью осмысления онейрического слоя в русской прозе XX века, где сон перестаёт быть просто элементом повествования и превращается в средство философского анализа человеческого существования. Несмотря на значительное количество работ, посвящённых поэтике Бориса Леонидовича Пастернака, психоаналитическая функция сна в романе остаётся недостаточно исследованной, что и определяет цель данной статьи: рассмотреть роль сновидений как механизма раскрытия внутреннего мира героя и как символического выражения духовных поисков личности в произведении «Доктор Живаго» Бориса Леонидовича Пастернака.

1. Теоретико-методологические основы психоаналитического анализа

Зигмунд Фрейд в работе «Толкование сновидений» утверждает, что сон это такая форма выражения вытесненных желаний, где символы сновидений служат шифром бессознательного (Freud, 1900). Карл Густав Юнг, напротив, видит во сне проявление архетипов коллективного бессознательного, в которых отражаются универсальные образы и мифологические структуры (Jung,

1964). И психоанализ, основанный Зигмундом Фрейдом (2010), рассматривает сновидение как «*королевскую дорогу к бессознательному*», где проявляются подавленные желания, внутренние конфликты и эмоциональные напряжения. Сновидение, по Зигмунду Фрейду, выполняет функцию компромисса между сознательными переживаниями и бессознательными импульсами, что позволяет выявлять скрытые мотивы поведения и психические защиты, такие как вытеснение, проекция и смещение (Фрейд, 2010, с. 45-50).

Карл Густав Юнг (2001) дополняет фрейдистский подход, вводя понятие коллективного бессознательного - структуры, содержащей универсальные архетипы и символические мотивы, которые проявляются в сновидениях и видениях. Архетипы, такие как Герой, Тень, Мудрец и Анима/Анимус, представляют собой универсальные образы, которые помогают интегрировать личный опыт с культурными и историческими традициями, обогащая психологический и духовный контекст личности.

Если же пойдем по сравнительному аспекту точек зрения этих двух ученых в контексте произведения Бориса Леонидовича Пастернака «Доктор Живаго», то по Зигмунду Фрейду сновидения Живаго это проявления подавленного Эроса, в то время как у Карла Густава Юнга это символы духовного пробуждения. Фрейдистская трактовка объясняет повторяющиеся образы как результат вытеснения и защиты, тогда как юнгианская точка зрения это как проявление архетипа Путешественника, ищущего смысл в хаосе мира (Freud, 1917; Jung, 1959). И в целом общеизвестно о том, что в литературоведении психоаналитическая интерпретация позволяет не только исследовать структуру текста, но и глубже понять внутренний мир персонажей, выявляя скрытые смыслы, психологические закономерности и конфликтные мотивы. Такой подход используется для анализа как индивидуальных черт героя, так и их взаимодействия с социальными и историческими условиями, что делает возможным комплексное осмысление художественного произведения (Лотман, 1999; Эткинд, 2005, с. 67-70). Кроме того, психоаналитический метод способствует выявлению символической функции сновидений и видений, раскрывая их роль в формировании повествовательной структуры и эмоционального воздействия на читателя.

1.1. Сновидения и видения в романе «Доктор Живаго»

Сны Юрия Живаго многократно появляются в романе и выполняют многоуровневую функцию, отражая его внутреннее состояние, эмоциональные конфликты и духовные поиски. Они представляют собой своеобразный диалог между сознанием и бессознательным, где проявляются страхи, переживания и скрытые желания героя. Например, сон о смерти матери демонстрирует чувство вины и тревоги за прошлое, а также эмоциональное напряжение, связанное с неразрешенными семейными конфликтами (Пастернак, 1990, с. 112). Борис Леонидович Пастернак в «Доктор Живаго» мастерски использует детали, символизирующие утрату, разлуку и внутреннюю борьбу персонажа, что полностью соответствует фрейдистской концепции вытесненного бессознательного, где сновидения выполняют функцию компенсации и разрешения внутренних противоречий (Фрейд, 2010, с. 120-121). И сновидения Юрия Живаго как отражение внутреннего конфликта часто наполнены образами разрушения, смерти и возрождения. Они символизируют борьбу между индивидуальной свободой и исторической необходимостью, между личным и общественным (Pasternak, 1957). Например, сны о гибели и хаосе отражают тревогу перед катастрофами XX века, а сны о лесе, снеге, пути это архетипический образ инициации и духовного возрождения (Jung, 1959). С точки зрения Зигмунда Фрейда, такие сны могут рассматриваться как реализация вытесненного желания к свободе и внутреннему миру, подавленных реальностью революции. Помимо индивидуальных переживаний, сны Живаго отражают социальный и исторический контекст эпохи, показывая влияние революционных событий и хаоса на психику героя. Многие сновидения сочетают личные эмоции с коллективными мотивами, создавая сложный символический пласт, через который раскрывается психологическая и моральная глубина персонажа. Сны и видения также играют роль художественного средства, позволяя автору передать читателю эмоциональную атмосферу, внутреннюю динамику и духовные искания героя.

1.2. Символика сна как путь к самопознанию и архетипы бессознательного

Карл Густав Юнг рассматривал сновидение как диалог Эго с бессознательным. В этом контексте, сны Живаго становятся пространством внутреннего исцеления и интеграции. Сон в романе выполняет функцию перехода между духовным и материальным мирами, выражая стремление героя к целостности (individuation) (Jung, 1964). Такие символы природы как снег, вода, луна играют роль архетипических посредников между миром сознания и тенью. И Карл Густав Юнг (2001) выделяет архетипические мотивы, проявляющиеся в сновидениях: Тень, Анима, Герой, Мудрец. В снах Живаго можно проследить архетипы «Героя» и «Мудреца», которые отражают его стремление к нравственному совершенству, поиску истины и духовной гармонии (Пастернак, 1990, с. 198-199). Архетипические символы сна помогают интегрировать личный и коллективный опыт, способствуют преодолению внутренних конфликтов и развитию личности. Кроме того, такие символы играют функцию внутреннего наставника, направляя героя к осознанию моральных и философских принципов, влияя на его решения и поступки в реальной жизни. Расширяя психоаналитическую перспективу, можно отметить, что архетипы сна в романе выполняют не только психологическую, но и художественную функцию.

Если же будем говорить о поэтике сна и онейрическом дискурсе этого романа, то Борис Леонидович Пастернак использует сны как художественный инструмент, через который проявляется взаимодействие метафизического и реального. Поэтика сна в романе строится на принципе онтологического двойничества: сновидение не только описывает внутренний мир, но и создаёт собственную реальность (Bakhtin, 1981). В этой связи психоаналитическая интерпретация сна совпадает с философским осмыслением судьбы человека в потоке истории. Они структурируют повествование, создавая повторяющиеся мотивы и образы, которые усиливают эмоциональное воздействие текста на читателя. Например, архетип «Героя» проявляется через сны, в которых Живаго сталкивается с трудностями и духовными испытаниями, отражая его внутреннюю борьбу и стремление к самопознанию. Архетип «Мудреца» проявляется в сновидениях, где герой получает символические наставления, помогающие ему осознать смысл событий и моральный выбор. Эти элементы объединяют личное бессознательное с коллективными культурными и духовными архетипами, создавая глубину повествования и обеспечивая читателю возможность более глубокого психологического и философского осмысления романа. В этой связи здесь видение выступает как проявление бессознательного, а сновидение в романе «Доктор Живаго» выступает не только как психологическая реакция на внешние события, но и как инструмент познания бытия, особый язык метафизического опыта.

В поэтике Пастернака сон является своеобразным «кодом», с помощью которого бессознательное транслирует скрытые истины, недоступные рациональному восприятию. Как отмечал А. Эткин, «сон в литературе — это не подражание сну реальному, а способ моделирования внутреннего мира человека и его связи с универсальным смыслом бытия» (Эткин, 2005, с. 93). Живаго во сне видит образы, в которых соединяются личное и всеобщее, временное и вечное. Его сновидения часто имеют пророческий или символический характер, выходя за рамки индивидуального сознания. Они отражают космическое единство человека с миром, где границы между эмпирической реальностью и трансцендентным dissolvuntur - растворяются. Так, в одном из видений Живаго чувствует присутствие умерших, которые обращаются к нему как к живому, что можно рассматривать как проявление архетипа бессмертия души и связи поколений, о которой писал К. Г. Юнг (Юнг, 2001, с. 178). И сновидения героя выполняют и поэтическую функцию, они становятся источником его творчества, способом проникновения в «иное измерение смысла». Через сон происходит переход от внутреннего опыта к слову, от переживания к поэтическому выражению. Именно это превращение делает сновидение «метафизическим кодом», который соединяет подсознание и искусство, индивидуальное и универсальное. Пастернак утверждает идею «высшей реальности», где духовное восприятие мира оказывается подлиннее, чем внешняя реальность (Пастернак, 1990, с. 412).

Таким образом, сновидение у Пастернака это не иллюзия, не хаос ночного сознания, а форма метафизического постижения. Оно раскрывает то, что находится за пределами логического понимания: внутренний закон бытия, который объединяет жизнь, смерть и бессмертие. Через сон герой приобщается к вечному круговороту, где личное сознание становится частью всеобщего духовного движения.

2. Психоаналитическая функция видений: границы реальности и метафизики

В романе Бориса Леонидовича Пастернака «Доктор Живаго» видения представляют собой особую форму переживания бессознательного, сочетая реальное и метафизическое пространство. Они выполняют функцию своеобразного моста между объективной реальностью и внутренним миром героя, позволяя увидеть скрытые эмоциональные и духовные аспекты его личности. Например, эпизод с видением Лары на станции отражает бессознательное стремление Живаго к единению, духовной гармонии и поиску смысла жизни (Пастернак, 1990, с. 256). Видения также демонстрируют внутренние конфликты героя, его моральные и этические сомнения, а иногда выступают как предзнаменования событий или символические подсказки.

С точки зрения Карла Густава Юнга (2001), такие образы помогают личности осознавать внутренние конфликты, гармонизировать эмоциональные переживания и выявлять духовные потребности. Они создают пространство для интеграции личного опыта с коллективным бессознательным, позволяя увидеть архетипические мотивы, которые формируют мировоззрение и моральные ориентиры героя. Вместе с этим, видения выступают художественным приемом, усиливающим психологическую глубину романа, придавая повествованию мистическую и философскую окраску, что делает внутренний мир персонажа более доступным и многогранным для читателя. И данный роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957) традиционно интерпретируется в контексте экзистенциальной, философской и религиозной проблематики, однако психоаналитическое измерение его поэтики остаётся недостаточно осмысленным. Между тем именно видения и сны Юрия Живаго образуют важнейший пласт внутреннего мира героя, выражая динамику его бессознательных переживаний и конфликтов. Как отмечал З. Фрейд, «сон есть королевская дорога к бессознательному» (Фрейд, 2010, с. 147), а потому анализ сновидных эпизодов позволяет выявить глубинные импульсы и вытесненные смыслы пастернаковской прозы. Пастернак наделяет своих персонажей особой способностью к «внутреннему зрению», где видения и сновидения становятся у него не просто эмоциональными состояниями, а формой духовного опыта, сродни откровению. Через них проявляется глубинная динамика бессознательного, его стремление к символическому самовыражению. Видение в романе «Доктор Живаго» выступает медиатором между реальностью и метафизическим, между сознанием героя и теми архетипическими силами, которые определяют структуру его внутреннего мира. Юрий Живаго, по существу, живёт в двойной перспективе: внешняя реальность исторических событий (революция, война, распад старого мира) постоянно пересекается с внутренними видениями, с его духовной интуицией. Он воспринимает мир не столько рационально, сколько символически. «Мир, горящий в сиянии», видение света и огня, которые озаряют героя, можно интерпретировать как проявление архетипа света, одного из универсальных символов, обозначающих истину, обновление и духовное прозрение (Юнг, 2001, с. 212).

Свет у Пастернака неотделим от образа воскресения, от преодоления хаоса и тьмы. С этой точки зрения, видение света становится психоаналитическим знаком интеграции личности, выходом бессознательного на уровень осознания. Согласно К. Г. Юнгу, функция видения заключается в том, чтобы «восстановить внутреннее равновесие психики через символизацию конфликта» (Юнг, 2001, с. 145). В случае с Живаго это конфликт между разрушительной исторической действительностью и стремлением к духовной целостности. Подобные образы выполняют терапевтическую роль: они не только отражают внутренние переживания героя, но и трансформируют их, придавая им художественную форму. В этом проявляется то, что З. Фрейд называл «сублимацией бессознательного импульса» процессом преобразования психической энергии в творческую активность (Фрейд, 2010,

с. 364). Живаго как поэт и мыслитель именно через видения и сны находит выход из экзистенциальной травмы, вызванной крушением мира. Таким образом, сновидный и видимый им мир у Пастернака это не побочный эстетический эффект, а структурообразующий элемент романа. Видения формируют своеобразный мост между сознательным опытом героя и метафизическим измерением бытия, между индивидуальной психикой и универсальным космическим порядком. Здесь реализуется глубокая пастернаковская идея соучастия человека в бытии: через внутреннее видение герой приобщается к вечности, к тому уровню реальности, где бессознательное становится носителем высшей духовной истины (Эткинд, 2005, с. 102).

2.1. Сон как духовная и религиозная категория

Борис Леонидович Пастернак использует символику сна для выражения религиозных и философских идей. Сны Живаго часто связаны с мотивами судьбы, ответственности и этического выбора. Они выполняют роль внутреннего наставника, позволяя герою осмысливать моральные и духовные аспекты жизни (Гаспаров, 1997, с. 142-143). Более того, сновидения отражают метафизические поиски героя, его стремление к постижению высших принципов и смысла существования, а также внутреннюю борьбу между духовными идеалами и земными реалиями. Сны часто включают религиозные символы, мотивы страдания, искупления и прощения, что подчеркивает философскую глубину романа и усиливает художественное воздействие, связывая индивидуальный опыт героя с универсальными моральными и духовными ценностями. И сновидение выступает как метафизический код, где одним из центральных художественных принципов романа является разрушение жёстких границ между реальностью и метафизикой.

Пастернак выстраивает пространство повествования так, что эмпирический мир (история, быт, природа) и мир духовный (видения, сны, откровения) сосуществуют в непрерывном взаимодействии. Как писал М. Бахтин, у Пастернака «*всё внешнее пронизано внутренним, всё материальное звучит духовно*» (Бахтин, 1996, с. 72). Эта двойственность мира особенно заметна в восприятии Юрия Живаго, для которого реальность никогда не существует сама по себе, она постоянно «просвечивает» метафизическим смыслом. Исторические события XX века, трагичные и разрушительные, становятся для героя ареной не только социальной, но и духовной драмы, где каждый факт истории несёт символическое значение. Сны и видения открывают скрытую структуру мира, позволяя герою увидеть за хаосом событий внутренний космос, «тайную закономерность судьбы».

С точки зрения психоанализа, это явление можно интерпретировать как механизм сублимации и преобразования травматического опыта в символическую, духовную форму (Фрейд, 2010, с. 368). Таким образом, метафизический слой романа это не отвлечённая философия, а способ психического исцеления: герой преодолевает разрыв между разрушенной внешней реальностью и внутренним стремлением к гармонии.

Мир Пастернака «двупланов», в нём невозможно отделить духовное от физического, метафизику от повседневности. Этот художественный принцип приближает роман к религиозно-философской традиции русской культуры, где реальность воспринимается как икона; как образ, указывающий на иной, более высокий план бытия. Граница между мирами становится не преградой, а точкой соприкосновения, переходом, где бессознательное и сознательное взаимодействуют, рождая новые формы смысла.

Таким образом, в «Докторе Живаго» реальность не противопоставлена метафизике, они находятся в состоянии взаимного отражения. Пастернак создаёт синтетическое пространство, в котором человек не отчуждён от мира, а пребывает в непрерывном диалоге с ним. И именно через видения, сны и внутренние прозрения этот диалог становится возможным.

2.2. Символика сна и традиция русской литературы

Мотив сна занимает особое место в русской литературе XIX - начала XX века, становясь одним из ключевых художественных приёмов для проникновения в глубины человеческого сознания. В произведениях Федора Достоевского, Льва Толстого и писателей-символистов сон выступает не

просто элементом повествования, но и способом выражения философско-этических и психологических смыслов. Через сновидение раскрывается внутренний кризис личности, столкновение добра и зла, поиск истины и духовного обновления (Bakhtin, 1972).

И как отмечалось выше, сон и видения как художественный приём имеют глубокие корни в русской литературной традиции. К примеру, Федор Достоевский, Лев Толстой и символисты использовали сновидения для раскрытия психологии героя, этических и философских проблем. Так, Федор Достоевский одним из первых в русской прозе превратил сновидение в инструмент психоаналитического самораскрытия героя. В романе «Преступление и наказание» сны Раскольникова служат проекцией его бессознательного чувства вины и нравственного страдания. Так, сон о забитой лошади символизирует не только насилие как социальное явление, но и внутреннее саморазрушение героя, предвещая его преступление и раскаяние (Dostoevsky, 1866). Сон становится у Достоевского своеобразным «метафизическим зеркалом», в котором проявляется духовная истина, скрытая от рационального сознания. По мнению Л. Гроссмана, «сны у Достоевского — это формы откровения, где совесть говорит языком символа» (Grossman, 1925). Через них писатель исследует границы человеческого разума, возможность нравственного возрождения и божественного прощения (Kasatkina, 2019).

А в прозе Л. Н. Толстого мотив сна служит прежде всего средством постижения нравственного закона. В повести «Смерть Ивана Ильича» и романе «Воскресение» сон становится пространством нравственного самопознания и откровения. Так, в «Смерти Ивана Ильича» герой переживает состояние между сном и явью, которое открывает ему подлинный смысл жизни. Сон здесь как метафора пробуждения совести и перехода от ложных ценностей буржуазного мира к духовному просветлению (Tolstoy, 1886).

Для Льва Толстого сновидение не просто психологическое явление, но и философская категория, раскрывающая идею всеобщей связи бытия и нравственной ответственности человека перед собой и другими (Berdyayev, 1912). Можно сказать, что обращение Толстого к мотивам сна и внутреннего прозрения тесно связано с его духовными поисками, в частности с интересом к восточной мистике и суфизму. Как отмечено Зейне Оразбековой, «Толстой воспринимал суфийскую мудрость как путь внутреннего очищения, который совершается не во сне, но через “пробуждение души” к божественному свету» (Orazbekova p. 153, 2025). Таким образом, сон в толстовской поэтике становится не только психологическим механизмом самоанализа, но и метафорой духовного пробуждения.

Если будем говорить о символистах и эстетике сна: от мистического опыта к метафизике души, то такие русские символисты как А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб и т.д. развили тему сна как метафору пограничного состояния между реальностью и метафизическим миром. Для них сон становится пространством откровения, где герой прикасается к абсолюту. К примеру, у Блока сновидение отражает процесс утраты гармонии и поисков утраченного идеала. В стихотворении «Незнакомка» образ сна передаёт иллюзорность и двойственность бытия: герой существует одновременно в двух мирах: в прозе будней и в «сне души» (Blok, 1906). И Сологуб в романе «Мелкий бес» использует сновидение как средство разоблачения демонического мира сознания. Сны героя Передонова превращаются в гротескный поток видений, где проявляется его моральная деградация (Sologub, 1905). В этом контексте сон у символистов это не только художественный приём, но и способ выражения новой метафизики человека, стремящегося к познанию «иной реальности» (Ivanov, 1910).

В общем, во всех трёх направлениях - реалистической прозе Достоевского и Толстого и символистской поэтике, сон выполняет функцию перехода от психологии к философии. В нём происходит преодоление границ рационального сознания, соединение этики и метафизики. Например, если у Достоевского сон это внутренний суд совести, у Толстого это моральное откровение, то у символистов - трансцендентный опыт, выражение вечного стремления человека к познанию смысла бытия. Таким образом, мотив сна становится своеобразным универсальным кодом русской литературы конца XIX - начала XX века, соединяющим психологию, этику и философию (Lotman, 1994). А сновидение в творчестве Достоевского, Толстого и символистов это не просто

художественная деталь, а глубоко философская категория, через которую русская литература осмысляет человеческое сознание, духовное страдание и путь нравственного обновления. Оно служит зеркалом души и инструментом познания истины, объединяя в себе психологический, этический и метафизический уровни смысла.

В связи с этим и у Пастернака в романе сны Живаго продолжают эту традицию, сочетая индивидуальный опыт с коллективными архетипическими мотивами (Лотман, 1999, с. 210-212; Эткина, 2005, с. 87-88). Кроме того, Борис Леонидович Пастернак развивает традицию использования сна как инструмента философского и духовного осмысления, связывая личные переживания героя с культурными, религиозными и историческими слоями русской литературы. Сновидения создают мост между прошлым и настоящим, индивидуальным и универсальным, что позволяет роману продолжить многовековую традицию глубокого психологического и метафизического исследования человеческой души.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ психоаналитической функции символов сна и видений в романе «Доктор Живаго» показывает, что Борис Леонидович Пастернак создает сложную и многоплановую систему художественных образов, через которые раскрывается внутренний мир Юрия Живаго. Сны и видения выполняют несколько взаимосвязанных функций: психологическую, духовную, философскую и культурную, что позволяет исследовать как индивидуальные переживания героя, так и его связь с коллективными архетипическими мотивами.

Это все способствуют интеграции личного и коллективного бессознательного, раскрывают структуру архетипов, помогают осознать внутренние конфликты и моральные дилеммы, а также обогащают читательский опыт, позволяя глубже понять мотивы, эмоциональные переживания и духовные искания персонажа. Кроме того, символика сна и видений в романе выступает инструментом литературной традиции, продолжая наследие русской классической и символистской литературы, объединяя психологический, философский и художественный уровни текста и обеспечивая всестороннее восприятие произведения как глубоко психологического и духовного опыта.

Таким образом, психоаналитическая функция символов сна в романе «Доктор Живаго» заключается в раскрытии глубинной структуры человеческой души. Сновидения становятся медиатором между сознанием и бессознательным, между личным опытом и коллективной памятью. Фрейдистская и юнгианская интерпретации взаимно дополняют друг друга, раскрывая трагедию и духовное величие героя, стремящегося к гармонии в мире катастроф. Борис Леонидович Пастернак создаёт уникальное пространство, где сон становится формой духовного познания и поэтического самовыражения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин, М. М. (1996). «Эстетика словесного творчества». Москва: Искусство, с. 72.
Bakhtin, M. M. (1972). Problemy poetiki Dostoevskogo. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination. University of Texas Press.
Berdyayev, N. A. (1912). O naznacheniі cheloveka. St. Petersburg.
Blok, A. A. (1906). Neznakomka. In Sobranie sochinenii (Vol. 3). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Петербург: Питер.
Гаспаров, М. А. (1997). История русской литературы XX века. Москва: Художественная литература
Grossman, L. P. (1925). Tvorchestvo Dostoevskogo. Moscow.
Dostoevsky, F. M. (1866). Prestuplenie i nakazanie. St. Petersburg.
Ivanov, V. I. (1910). Po zvezdam. St. Petersburg.

- Kasatkina, T. A. (2019). O tvorchestve Dostoevskogo: Struktura khudozhestvennogo mira. Moscow: IMLI RAN.
- Lotman, Yu. M. (1994). Vnutri myslyashchikh mirov. Moscow: Yazyki russkoi kultury.
- Лотман, Ю. М. (1999). Структура художественного текста. Санкт-Петербург: Искусство.
- Orazbekova, Z. (2025). Printsipy sufizma v tsitatakh, pis'makh i khudozhestvennykh proizvedeniyakh L'va Tolstogo. World Language Studies, 5 («Ölümünün 115. Yılında L.N. Tolstoy: Sınırları Aşan Bir Yazarın Evrensel Mirası»), 149–160.
- Pasternak, B. (1957). Doctor Zhivago. Feltrinelli.
- Пастернак, Б. (1990). Доктор Живаго. Москва: Наука, с. 75-76; с. 112; с. 198-199; с. 412.
- Sologub, F. K. (1905). Melkii bes. St. Petersburg.
- Tolstoy, L. N. (1886). Smert Ivana Ilicha. Moscow.
- Фрейд, З. (2010). Толкование сновидений. Москва: Азбука, с. 45-50; с. 120-121.
- Freud, S. (1900). The Interpretation of Dreams. Macmillan.
- Freud, S. (1917). Introductory Lectures on Psychoanalysis. W.W. Norton.
- Эткинд, А. (2005). Русская литература и психоанализ. Москва: Наука, с. 67-70; с. 93.
- Юнг, К. (2001). Архетипы и коллективное бессознательное. Москва: АСТ, с. 178.
- Jung, C. G. (1959). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1964). Man and His Symbols. Aldus Books.

Una Nueva Ficción a la Sombra de Sherlock Holmes: *Sarah Holmes*

Zeliha DURAN *

RESUMEN

En el presente estudio se analiza el cómic titulado *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* (2022), escrito por el autor español Luis Ponce Segura e ilustrado por Inma Almansa González, desde la perspectiva de la teoría de la transtextualidad desarrollada por Gérard Genette. En particular, se examinan las relaciones intertextuales entre las narraciones protagonizadas por el icónico detective de la literatura policíaca, Sherlock Holmes, y esta obra concebida como un ejemplo de reescritura, a través del concepto de la hipertextualidad. En este sentido, el cómic *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* mantiene una interacción directa con los relatos clásicos de Sherlock Holmes, no solo a través de su título, sino también mediante la construcción de los personajes, el desarrollo de la trama y los elementos espaciales. Dicha interacción se configura como un ejercicio de reconstrucción y transformación. El personaje de Sarah Holmes reinterpreta el arquetipo detectivesco de Sherlock Holmes desde nuevas coordenadas de género, edad y público destinatario, dando lugar a una figura que resulta simultáneamente familiar y original. Esta narración visual, pensada para un público infantil, simplifica las nociones clásicas del género detectivesco sin renunciar a sus estructuras fundamentales. Desde esta perspectiva, la obra no solo constituye un cómic de carácter lúdico, sino también una producción cultural situada en la confluencia entre la literatura infantil y el género policíaco.

Palabras clave: Sherlock Holmes, cómic, novela policíaca, literatura infantil, Literatura Española.

Sherlock Holmes'un Gölgesinde Yeni Bir Kurgu: *Sarah Holmes*

ÖZ

Bu çalışmada İspanyol yazar Luis Ponce Segura'nın yazdığı ve Inma Almansa González'in çizimlerini üstlendiği *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* (2022) adlı çizgi roman, Gérard Genette'in metinötesilik kuramı çerçevesinde incelenmektedir. Özellikle hipermetinsellik kavramı üzerinden, polisiye edebiyatın ikonik figürü dedektif Sherlock Holmes anlatıları ile bir yeniden yazım örneği olan *Sarah Holmes* çizgi romanı arasındaki metinler arası ilişkiler çözümlenmektedir. Bu bağlamda, *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* adlı çizgi roman, yalnızca adıyla değil, karakter yapısıyla, olay örgüsüyle ve uzamsal unsurlarıyla doğrudan Sherlock Holmes anlatılarıyla etkileşim hâlinindedir. Bu etkileşim bir yeniden kurma ve dönüştürme eylemidir. Sarah Holmes karakteri, Sherlock Holmes'un dedektiflik arketipini cinsiyet, yaş ve hedef kitle düzleminde dönüştürerek hem tanıdık hem de özgün bir figür olarak yeniden yapılandırmaktadır. Çocuklara yönelik olarak tasarlanmış bu görsel anlatı, klasik dedektiflik nosyonlarını sadeleştirirken onun temel yapısal öğelerini korur. Bu yönüyle eser, yalnızca eğlenceli bir çizgi roman değil, aynı zamanda çocuk edebiyatı ile polisiye türünün kesişiminde yer alan kültürel bir üründür.

Anahtar Kelimeler: Sherlock Holmes, çizgi roman, polisiye roman, çocuk edebiyatı, İspanyol Edebiyatı.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, los textos literarios no se han definido tanto por una pretendida autonomía, pureza o absoluta originalidad, sino más bien por las múltiples relaciones —a veces veladas, a veces explícitas— que establecen con obras anteriores. El sentido de un texto no se configura únicamente a partir de sus propias dinámicas internas, sino también en función de la red de vínculos que establece con otros textos. El autor, ya sea de manera consciente o de forma intuitiva, construye su relato alimentándose de los discursos, las estructuras narrativas, las configuraciones temáticas o las imágenes simbólicas de sus predecesores. En este sentido, toda nueva producción literaria se inscribe en la continuidad de la historia de la literatura y de la memoria cultural; nace como una escritura que porta ecos, vestigios y resonancias de otros textos. De ahí que los textos dialoguen con frecuencia con los discursos del pasado. Así, el campo literario adquiere una naturaleza dinámica, tejida por capas de significados entrelazados que surgen del constante intercambio entre las obras. La formulación teórica de estas interacciones intertextuales se

* Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, drzelihaduran@hotmail.com,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1996-7214>.

consolidó en la segunda mitad del siglo XX gracias a Julia Kristeva, quien introdujo el concepto de intertextualidad. Kristeva —y, en la misma línea, críticos como Barthes— designa con este término cualquier tipo de relación que un texto establece con otros, considerándola incluso un criterio de literariedad. Sin embargo, tanto en las definiciones que proponen como en los métodos de análisis que sugieren, estos críticos presentan matices y diferencias entre sí (Aktulum, 2000, pp. 11-12).

En esta línea, uno de los teóricos más relevantes que otorga al concepto de intertextualidad un marco más sistemático, clasificado y apto para el análisis es, sin duda, Gérard Genette. El estudioso no se limita a abordar bajo el único rótulo de intertextualidad las relaciones que un texto establece con otros. A diferencia de otros críticos, denomina transtextualidad a todo tipo de intercambio posible entre dos obras. La intertextualidad, en este esquema más amplio y abstracto de la transtextualidad, se manifiesta únicamente como una de las modalidades de relación entre los textos.

Genette identifica cinco tipos de relaciones de transtextualidad: la intertextualidad, la hipertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. De todas ellas, la intertextualidad destaca por ser el punto de partida para comprender las demás formas de relación textual. Genette afirma lo siguiente acerca de la intertextualidad:

... de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (1989, p. 10).

Genette restringe así los límites del concepto. Las relaciones derivativas, que sustrae de la intertextualidad, las ubica bajo el término de hipertextualidad. Dice: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14). La hipertextualidad no se define como una relación de inclusión, sino como una relación de transformación. Genette propone una taxonomía de los fenómenos hipertextuales según la naturaleza de dicha relación (imitación del hipotexto o transformación del mismo) y según su régimen:

...tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (...) “habla” de un texto. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (1989, p. 14) (...) Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación (1989, p. 17).

De acuerdo con Gérard Genette, los fenómenos de la hipertextualidad pueden clasificarse según la naturaleza del vínculo que mantienen con su texto de origen. En este sentido, el teórico distingue dos modos principales de relación: la transformación y la imitación. La primera alude a una modificación directa del hipotexto, mientras que la segunda implica una recreación indirecta que reproduce su estructura o estilo. Genette denomina hipertexto a todo texto derivado de otro mediante una transformación simple o una imitación indirecta, estableciendo así una tipología que permite analizar de qué manera un texto reescribe, adapta o reformula la materia de un texto anterior.

Genette señala que no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos: “... sobre todo, la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor transgenérico: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros” (1989, pp. 17-18). Como se puede deducir de las afirmaciones de Genette, cualquier obra literaria, según la interpretación

que se lleve a cabo, guarda alguna relación con otra, lo que implica que toda obra es hipertextual. Por otra parte, Genette admite que la hipertextualidad está intrínsecamente presente en toda la literatura; aunque defiende que, por coherencia crítica, es necesario establecer ciertos límites.

En este marco teórico, se vuelve especialmente relevante analizar cómo los mecanismos de la hipertextualidad delineados por Genette operan en la construcción ficcional de *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben*. La obra no se limita a reproducir el universo narrativo de Conan Doyle, sino que lo reconfigura narrativamente, desplazando sus coordenadas temporales, sus roles de género y su tono detectivesco hacia un nuevo horizonte de sentido. En este proceso de reescritura, la estructura del relato, los personajes y los conflictos se transforman para articular una ficción autónoma que, sin embargo, mantiene un diálogo constante con su hipotexto. Examinar la forma en que se desarrolla esta dinámica de transformación y continuidad permitirá comprender cómo el hipertexto crea un nuevo mundo narrativo que preserva la esencia del original, al mismo tiempo que la adapta a las necesidades expresivas y pedagógicas de la literatura infantil contemporánea.

1. Un ejemplo de reescritura: *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben*

El cómic *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben*, escrito por Luis Ponce Segura e ilustrado por Inma Almansa González, fue publicado en 2022. Dirigida a lectores a partir de los seis años, la obra narra la aventura de la niña protagonista, Sarah Holmes, quien descubre que uno de los símbolos más emblemáticos de Londres, la famosa torre del Big Ben, adelanta veinte minutos y, a partir de esta anomalía, logra impedir la comisión de un delito. Sarah Holmes es la tataranieta del detective más brillante de todos los tiempos, Sherlock Holmes. Aunque acude a Scotland Yard para informar de la situación, no la toman en serio por ser una niña. El inspector Lestrade le explica que uno de los relojeros está enfermo y que el otro se encuentra de luna de miel, lo que podría justificar la irregularidad; sin embargo, Sarah, con su aguda perspicacia, insiste en que aquello resulta aún más extraño. Lestrade termina encargándole a Sarah la tarea de llevar a su hijo al colegio, añadiendo que ella misma debe dirigirse allí después. Pero en lugar de ir al colegio, Sarah se une al hijo de once años de Lestrade, Tobías, y a su perro Watson para investigar el misterio del Big Ben. Al examinar unas fotografías en las que aparecen juntos los relojeros responsables del Big Ben, Sarah deduce cuál de ellos está de luna de miel y cuál ha sido hospitalizado. Con razonamientos propios del estilo de Sherlock Holmes, logra identificar también en qué hospital se encuentra el enfermo. Sin perder tiempo, y acompañada de Tobías —a quien ha nombrado su ayudante— y del perro Watson, se dirige allí. Tras entrevistarse con el relojero, llega a la conclusión de que ha sido envenenado de manera deliberada, lo que confirma sus sospechas de que un crimen estaba en marcha. Finalmente, Sarah Holmes demuestra tener razón. Los ladrones habían adelantado la hora del Big Ben con el propósito de robar en The Comic Station el valioso ejemplar *El Número 1 de Wonderful Warrior*. El dueño de la tienda ponía la alarma basándose en la hora del Big Ben, de modo que el desfase permitía el atraco. Gracias a Sarah Holmes, la policía consigue atrapar a los culpables.

La obra constituye un ejemplo de reescritura del corpus de Sherlock Holmes. Sherlock Holmes es la figura detectivesca de mayor calado en la popularización de la novela policíaca. El personaje creado por Arthur Conan Doyle hace su primera aparición en *A Study in Scarlet*. En este libro, Sherlock Holmes es presentado a través de la voz del doctor Watson, y tras relatar la historia de su relación y cómo se instalaron en el célebre 221B de Baker Street, se aborda el núcleo de la trama. Entre 1887 y 1927 se escribieron un total de sesenta relatos de Sherlock Holmes; de ellos, cuatro son novelas y cincuenta y seis cuentos.

Sherlock Holmes se considera a sí mismo un maestro indiscutible, dotado de conocimientos y técnicas singulares. Posee una atención extraordinaria en todos los casos que resuelve. Su habilidad para observar y analizar se deriva de su amplio conocimiento en diversas disciplinas, como la química, la anatomía, la criminología, la toxicología y la geología. El apartamento compartido por ambos amigos en Baker Street constituye un espacio de coherencia en una Londres plagada de todo tipo de iniquidades. Las noticias sobre los desórdenes exteriores llegan a través de la prensa, el correo o intermediarios, y Holmes las analiza y resuelve. Las preguntas incisivas de Watson contribuyen a una mejor comprensión del misterio.

Sherlock Holmes es, sin lugar a dudas, la figura más célebre de la novela policíaca. La ficción holmesiana, como uno de los pilares fundamentales de la literatura de detectives, sigue siendo un referente literario y cultural sólido no solo en su época, sino también en la actualidad. Este icónico personaje creado por Arthur Conan Doyle, con su aguda inteligencia, sus métodos de razonamiento lógico y sus rasgos característicos, ha inspirado innumerables reescrituras, adaptaciones y transformaciones tanto en la literatura como en la cultura popular. Estas recreaciones se producen a veces mediante la transmisión directa del personaje y otras mediante la transformación de determinados rasgos, de modo que el mito de Holmes se adapta a distintos grupos de edad, contextos culturales y exigencias de género, preservando así su continuidad literaria y relevancia contemporánea. En este marco, *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* constituye un ejemplo actual que puede analizarse a la luz de la intertextualidad propuesta por Gérard Genette y, en particular, del concepto de hipertextualidad.

En la obra que nos ocupa, los elementos estructurales de los relatos de Sherlock Holmes —tipos de personajes, métodos detectivescos, referencias espaciales y los esquemas narrativos fundamentales del género policial— se rearticulan en un nuevo contexto. Esta reelaboración se produce, tal como subraya Genette en su definición de hipertextualidad, mediante una relación de transformación derivada de un texto precedente pero que no actúa como comentario directo del mismo. En *Sarah Holmes*, la figura original de Sherlock Holmes se transforma en un personaje adaptado al lector infantil: se reduce su edad, se modifica su género y se ajusta a un público joven, mientras se preserva la lógica detectivesca fundamental y los códigos del género. De este modo, se construye una estructura hipertextual tanto a través de referencias intertextuales explícitas —nombre del personaje, escenario, elementos icónicos— como mediante una estrategia de reescritura transformativa. Esta dinámica permite un análisis académico que considere tanto la relación que el texto establece con su fuente como un proceso de adaptación a un nuevo contexto y público objetivo.

Según Gérard Genette, la intertextualidad abarca aquellas situaciones en las que un texto establece una relación directa con otro, es decir, cuando se realizan referencias explícitas mediante citas, alusiones o referencias veladas. Al analizar *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* desde esta perspectiva, se observa la presencia de numerosas referencias directas e indirectas al universo de Sherlock Holmes dentro del propio texto. Por ejemplo, el nombre de la protagonista, “Sarah Holmes”, remite directamente a la figura de Sherlock Holmes, tanto a través del apellido como por su notable capacidad de observación y deducción, que subraya su afinidad con la profesión detectivesca. En el plano espacial, la inclusión del 221B de Baker Street, la centralidad del Big Ben —una de las estructuras icónicas de Londres— y la utilización de espacios como Scotland Yard, permiten evocar la atmósfera de los textos originales. Asimismo, la presencia de un perro llamado “Watson” junto a Sarah, así como el papel de su amigo Tobías como asistente, constituyen una versión adaptada para la literatura infantil de la funcionalidad del dúo Holmes–Watson. Estos elementos conservan rastros reconocibles del texto fuente, a la vez que permiten la construcción de un universo narrativo propio y original. Por lo tanto, *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* entabla un diálogo constante con el corpus de Sherlock Holmes a nivel intertextual, tanto mediante referencias explícitas como a través de similitudes estructurales.

El cómic *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* constituye una reescritura de los relatos de Sherlock Holmes desde la perspectiva del hipertexto. Desde la perspectiva teórica de Genette, los relatos de Sherlock Holmes funcionan como hipotexto, mientras que *Sarah Holmes* se presenta como un hipertexto. Como hipotexto no se considera únicamente un relato aislado, sino la totalidad del corpus holmesiano de Arthur Conan Doyle, junto con el peso simbólico y narrativo que el personaje ha adquirido en la literatura. El elemento de transformación más significativo en este hipertexto es, sin duda, la modificación del nombre del protagonista: de Sherlock Holmes a Sarah Holmes. Aunque existe una transformación de género entre los personajes, atributos esenciales como la inteligencia y la capacidad de observación de Sherlock Holmes se conservan en la nueva protagonista. Sarah Holmes reconfigura el arquetipo holmesiano, emergiendo como una heroína infantil que resuena en el imaginario del lector contemporáneo. Su perro, Watson, acompaña a la protagonista en la resolución de misterios, una versión adaptada a la narrativa infantil del dúo Holmes–Watson. Sarah Holmes posee una inteligencia y

habilidades comparables a las de su antepasado, pero como heroína infantil se presenta en una relación cálida y cercana con su amigo y asistente, Tobías. Mientras que la figura de Sherlock Holmes adulto se caracteriza por su naturaleza intelectual, fría y metódica, Sarah Holmes posee rasgos más cálidos y emocionales, aunque su inteligencia sigue siendo el eje central. Este fenómeno ilustra el aspecto modernizador y transformador de la hipertextualidad, y muestra en qué medida un hipertexto puede reinterpretar y adaptar un corpus clásico para calar en nuevas audiencias.

Aunque Sarah Holmes aparece en el cómic como la tataranieta de Sherlock Holmes y se sitúa en el centro de la narración como alguien igual de inteligente, capaz y resolutiva, se subraya que no es una detective. Muestra de ello es el diálogo que mantiene con su amigo Tobías en la biblioteca del 221B: *“Eso sería ridículo, no puedo ser como él. No soy detective, soy curiosa.”* (Ponce Segura, 2022, p.24). Mientras continúan investigando por qué las agujas del Big Ben podrían estar adelantadas, en diálogos posteriores Sarah Holmes vuelve a enfatizar que no es una detective: *“Watson, podría ser bailarina, arquitecta, cocinera, atleta, ladrona. Incluso reina de Inglaterra... Si se dan ciertas circunstancias poco probables... pero lo que no puedo ser es detective si me apellido Holmes”* (Ponce Segura, 2022, p. 26).

Sarah Holmes, al igual que Sherlock Holmes, sigue pistas y avanza hacia la resolución mediante la observación y la deducción; sin embargo, a diferencia del universo holmesiano original, la narración incorpora un tono humorístico orientado al lector infantil. Mientras buscan una tienda que pudiera ver el Big Ben y vender algo valioso, Tobías, aficionado a los cómics, tira del brazo de Sarah Holmes y la conduce a una tienda especializada en cómics. Allí está expuesto el número 1, el ejemplar en el que nació Wonderful Warrior. Cuando están en la tienda, el dueño indica que es hora de cerrar basándose en la hora del Big Ben, y Sarah Holmes comprende enseguida que este será el lugar donde se cometerá el crimen. Informa a la policía y los ladrones son atrapados justo cuando intentaban robar ese valioso cómic. Así, la resolución del misterio y la captura de los culpables por parte de Sarah Holmes se ve facilitada gracias a la pasión de Tobías por los cómics.

Otro elemento transformado en *Sarah Holmes*, que puede leerse como parte del hipertexto del corpus holmesiano, es el espacio-tiempo. La Londres victoriana de los relatos originales cede su lugar, en el universo narrativo del cómic, a las calles de la Londres contemporánea. El famoso 221B de Baker Street, hogar de Sherlock Holmes, se presenta ahora como la casa de la familia de Sarah Holmes, que se alquila a los turistas a través de Internet, adaptándose así al lector infantil: *“Ahora esta vieja casa está en smart.travelers.com y la alquilamos a la gente que quiere venir a conocer Londres”* (Ponce Segura, 2022, p. 21). Por otro lado, el Big Ben, que ocupa un lugar central en la narrativa, no es solo una torre del reloj, sino que funciona como un fondo constante del universo holmesiano y como un símbolo icónico de Londres. La aventura de Sarah Holmes se articula a través de esta conexión espacial, integrando el relato clásico en un contexto moderno y reconocible para el público infantil.

Aunque *Sarah Holmes* adopta en ocasiones un tono humorístico para el lector infantil, su forma narrativa, la disposición de los personajes y el método de resolución la constituyen como una reescritura de los relatos detectivescos al estilo de Conan Doyle. En este sentido, la obra también implica una transformación de género. La narrativa detectivesca al estilo de Conan Doyle, en lugar de presentarse en formato de novela o cuento, se ofrece aquí a través del medio del cómic. Un ejemplo revelador se encuentra en el diálogo que mantienen Sarah Holmes y su amigo Tobías al visitar el 221B de Baker Street, donde conversan sobre la historia de los cómics. Paralelamente, el objetivo de los ladrones sigue siendo robar un cómic de valor incalculable. Desde la perspectiva teórica de Genette, las referencias a la historia del cómic enfatizan la pertenencia del texto a un género específico. Es decir, la narrativa se conecta tanto con la tradición holmesiana (hipertextualidad) como con su propio género, el cómic (architextualidad). El lector, al seguir las aventuras de Sarah Holmes, también adquiere conocimientos pedagógicos sobre la cultura del cómic. De este modo, *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* no solo transforma la tradición de Sherlock Holmes, sino que también hace visible la memoria histórica del género del cómic, trasladando la hipertextualidad a una dimensión tanto generacional como cultural.

CONCLUSIÓN

Sarah Holmes y las agujas del Big Ben constituye un ejemplo de hipertextualidad según la concepción propuesta por Genette, al reescribir los relatos de Sherlock Holmes dentro de un nuevo marco narrativo y estético adaptado al público infantil. La protagonista, tataranieta del célebre detective, encarna la transmisión de la autoridad y del ingenio a través del linaje, al mismo tiempo que actualiza la figura clásica, permitiendo que el lector infantil se identifique con ella. Tobías, el hijo de Lestrade, y el perro Watson introducen, mediante la presencia de un niño y un animal, temas de amistad, juego y lealtad. La figura autoritaria pero falible de Lestrade se refleja directamente en el Inspector Lestrade de los relatos originales de Conan Doyle. El perro Watson reinterpreta, en un código infantil y fantástico, el arquetipo del “ayudante leal” del doctor Watson original. El adelanto de las agujas del Big Ben se resuelve siguiendo los métodos de deducción holmesianos. Se conserva así la lógica policial de Conan Doyle, aunque la naturaleza del crimen se adapta a un público infantil, centrada en el robo y el engaño. De acuerdo con la tipología de Genette, *Sarah Holmes* representa un caso de transformación simple: el universo narrativo de Conan Doyle se mantiene, aunque se modifican el contenido y la estructura de los personajes. *Sarah Holmes* funciona como un palimpsesto que oculta el universo de Conan Doyle bajo su superficie.

De esta manera, el hipertexto conserva y expande el significado del hipotexto, abriéndose a una nueva audiencia. El universo de Conan Doyle se reescribe dentro de un marco pedagógico para niños. *Sarah Holmes* constituye un hipertexto que actualiza la obra de Conan Doyle, la moderniza en el contexto de la literatura infantil y contribuye a la continuidad cultural. Además, junto con la transformación simple, la obra incorpora elementos de imitación: el cómic reproduce y adapta el estilo narrativo del género policial al que pertenecen los relatos de Sherlock Holmes. De este modo, no solo transforma personajes y escenarios, sino que también se inspira en la forma y en los procedimientos propios de la narrativa detectivesca.

Asimismo, la reescritura hipertextual de *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* no se limita a trasladar los elementos narrativos de Conan Doyle a un nuevo formato, sino que propone una reinterpretación ideológica y estética del mito holmesiano. La figura del detective clásico, asociada tradicionalmente con la racionalidad adulta y masculina, se convierte aquí en una niña curiosa, inteligente y autónoma. Esta transformación no solo democratiza el acceso al conocimiento y a la deducción, sino que también introduce un componente de empoderamiento femenino en el ámbito de la literatura infantil contemporánea. Por otra parte, la estructura del cómic y su lenguaje visual refuerzan el carácter didáctico del relato. Las viñetas, los colores y la expresividad de los personajes facilitan la comprensión de los procesos de deducción, transformando la lectura en una experiencia lúdica. En este sentido, el hipertexto cumple una doble función: rinde homenaje al canon literario de Conan Doyle y, al mismo tiempo, adapta sus valores narrativos a un contexto educativo y accesible.

Finalmente, la obra puede entenderse como una transmediación cultural. Este proceso amplía el horizonte de recepción del mito de Holmes, asegurando su permanencia en la memoria colectiva a través de nuevas generaciones. Así, *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben* no solo reescribe un clásico, sino que también demuestra cómo los mecanismos de la hipertextualidad permiten revitalizar la tradición literaria mediante la innovación y el diálogo intertextual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki yayınevi.
Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
Ponce Segura, L. (2022). *Sarah Holmes y las agujas del Big Ben*. Barcelona: Editorial Planeta.

Davetli Konuşmacılar / Keynote Speakers



**Prof. Dr.
Kubilay AKTULUM**

Hacettepe Üniversitesi,
Fransız Dili ve Edebiyatı
Hacettepe University, French
Language and Literature



**Prof. Dr.
Mehmet Ali ÇELİKEL**

Marmara Üniversitesi,
İngiliz Dili ve Edebiyatı
Marmara University, English
Language and Literature



Angelika Overath

Yazar / Writer



**Selçuk Üniversitesi Merkezi Derslikler,
Alaaddin Keykubat Yerleşkesi / KONYA**



bakea9.selcuk.edu.tr



**BENİM
ŞEHİRİM**



**SELÇUKLU
BELEDİYESİ**



tarabya^{KA}

Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Tarafından 25702012 Numaralı Proje ile Desteklenmiştir.



E-BOOK

ISBN 978-625-5729-92-7



9 781234 567897